

prostředí (Распутинůв *Požár*, Ајтматово *Popraviště*, Астафјевůв *Smutný detektiv* a *Její Veličenstvo ryba*, Тěндрјakovы *Čisté vody* *Kitěže...*), o nedostatečně promyšlených stavebních projektech, které mohou narušit celkové klima země (zejména Solouchinovy a Zalyginovy publicistické články, jejich aktivity a veřejná vystoupení).

Próza o vesnici je nepochybně jedním z nejpozoruhodnějších jevů ruské literatury. Na jedné straně zobrazuje a poukazuje na sociální a mentální zvláštnosti venkova, na straně druhé ve specificky vesnických jevech zároveň hledá jakousi univerzální lidskou podstatu. Je tedy nejen výrazem vývojových momentů ruské společnosti a jejího duchovního hledačství, ale i vyjádřením všelidských problémů, konfliktnosti, osudovosti, věčné touhy po lidském zdokonalování a životní harmonii.

Z všeobecného náhledu je nutno dodat, že hodnotovým jádrem literárního díla není pouze relevantnost nebo inferiorita, závažnost nebo méněcennost problémů, ale zároveň i otázka jejich proměnného, několikarozměrného a vícevýznamového zpracování, neboť obojí dohromady tvoří neoddělitelnou hodnotu literárního díla.

V celé ruské literatuře představuje vesnická próza výraznou tendenci směřující k pochopení historicky variabilního života vesnice i charakteru ruského venkovského člověka. Takovýto pohled předpokládá nutnost vidět realitu ve složitých vzájemných vztazích silných i slabých stránek, ve vývoji, v konstantách i v dějinné perspektivě. Touto schopností se ruská klasická literatura odedávna vyznačovala, vesnická próza v ní pokračovala a i v současnosti na ni vědomě navazuje.

Poznámky:

1. Можејко, Е. Der sozialistische Realismus. Bonn 1977, str. 107.
2. Зahrádka, М. Dogmata a živý literární proces. Olomouc 1992, str. 4.
3. Taine, I. O povaze uměleckého díla. In: Studie o dějinách umění. Praha 1978, str. 154.
4. Červeňák, А. Člověk v literatuře. Bratislava 1986, str. 17.

Марта РУДЕНКО (Тернопіль, Україна)

КОНСТРУКЦІЯ «ТЕКСТ У ТЕКСТІ»

В НАРАТИВНОМУ ДИСКУРСІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Одним з найбільш вдалих і цікавих експериментів М.Хвильового в плані наративної структури стала побудова деяких творів зі значним її ускладненням, введенням кількох рівнів (кожен зі своїм наратором) та специфічних стосунків між ними. Крім того, письменник допустив читача до своєї творчої лабораторії, запрошуючи його стати співучасником цього процесу. Крім того, задовго до А.Жіда з його „Фальшивомонетниками” персонажі творів Хвильового були залучені до обговорення креативного процесу. З модерних позицій було переосмислено далеко не нову конструкцію тексту в тексті, де впорядкованість художньої реальності стала в опозицію хаосові реального життя.

Адже авторська розповідь другого рівня — це свого роду конструкція „текст у тексті”, у якій, на думку Ю.Лотмана, відмінність у закодованості різних частин тексту стає

виявленням чинником авторської побудови і читачького сприйняття тексту” [5, 431]. Існують твори, де інформацію надає не просто „той, хто говорить”, а „той, хто пише”. І крім того, що декларується новий, інший стосовно імпліцитного автора, креатор тексту, з'являється і власне його текст. Ця конструкція давно відома в літературі, однак новими (витвореними модерністською художньою системою) стали відношення між розповідними інстанціями на різних рівнях тексту. Більш простору її дефініцію дав В.Руднев: ”текст у тексті — своєрідна гіперриторична побудова, котра полягає в тому, що основний текст несе завдання опису чи написання іншого тексту, що і є змістом всього твору. Відбувається гра на межах прагматики внутрішнього і зовнішнього текстів, конфлікт між двома текстами за володіння більшою достовірністю” [6, 461]. Класичними зразками такої нарративної побудови вважаються „Майстер і Маргарита” М.Булгакова, „Блідий вогонь” В.Набокова, „Нескінчений тупик” Д.Галковського, ”Обриси шаблі” Х.Л.Борхеса.

Ю.Левін розрізняє два типи „тексту в тексті”, залежно від того, який текст — зовнішній чи внутрішній — є основним. У першому випадку ми маємо власне прийом рамки (обрамлена розповідь), в другому — прийом типу „вставної новели” [3, 436]. Однак, як і у випадку Борхеса, так і у випадку Хвильового, ми не визначимо достеменно, котрий з текстів є основним, котрий другорядним.

До текстів, що несуть завдання написання іншого тексту в досліджуваного письменника ми відносимо оповідання „Редактор Карк”, ”З лабораторії”, „Прелюдія” та повість ”Санаторійна зона”. Насамперед, ці твори об'єднує „ситуація письма”, де мається на увазі акт творення фіктивним, експліцитним автором вигаданого тексту, котрий ніяк не покликаний відтворювати об'єктивну реальність. Розмежування нарративних рівнів відбувається так: „подія, викладена в деякій розповіді, знаходиться на безпосередньо більш високому дієстетичному рівні, ніж рівень нарративного акту, котрий породжує дану розповідь” [1, 238]. Отже, творення нарації імперсональним оповідачем — екстрадієгетичний рівень; написання Автором щоденника-новели редактора Карка — інтрадієгетичний рівень; події, описані в цьому щоденнику — метадієгетичний рівень.

На екстрадієгетичному рівні в новелі „Редактор Карк” існує невиявлений оповідач у третій особі, що з'являється в самому кінці твору, зі своїми „коментарями та дійовими особами”, називаючи їх Автор і Читач. Кому належать ці коментарі, чиєї розповіді є дійові особи Автор і Читач, реципієнт не знатиме. Відокремити оповідача новели „Редактор Карк” від оповідача історії Карка (каркового щоденника) надзвичайно важко, він з'являється лише в останньому XVIII розділі, всю свою розповідь передоручивши Автору. Однак М.Хвильовий виділив цей уривок графічно (пунктиром) для того, щоб його не оминула читачька увага. Зміна нарративної інстанції, поява нового оповідача на вищому розповідному рівні руйнує попередньо складені уявлення. Оповідач творить той „запаморочливий і шокуючий ефект, який викликає в читача ця зміна... (від читача вимагається велике зусилля волі та уваги, щоб все розставити по місцях, коли він дізнається „хто є хто”) [3, 437]. Таке ускладнення нарративної структури оповідання дистанціює імпліцитного автора від імпліцитного читача. В кінці твору останній залишається ошуканим, адже акт письма новели виявився актом письма ще одного (імперсонального) автора, а творча лабораторія — фікційним світом, до якого і належить Автор, що вже навіть має свою творчу біографію. Пишучи свою новелу на інтрадієгетичному рівні, Автор нібито цитує Карків щоденник, в якому „тільки зрідка проривався я”.

Є.А.Іванчикова виділяє два види оповідачів: ліричний, коли об'єктом розповіді є сам наратор, його думки, почуття; та епічний, коли об'єктом розповіді є зовнішні реалії

художньої діяльності (особи, факти, події) [2, 75]. На вищезгаданому рівні діє епічний першоособовий оповідач — експліцитний автор метадієгетичної історії власне редактора Карка (тієї, яка названа щоденником). З 18-ти розділів новели він частково чи повністю займає 12-ть, маркуючи свою присутність одразу у першому: "Кожний браунінг має свою історію криваву і темну — у нас, на Україні...", і завуальовано подає скупі інформації про себе: "У буржуа відбирали браунінги і вони плакали, а потім у нас одбирали, і ми не плакали..." [7, 137]. Свою новелу („це не щоденник — це справжня сучасна новела") Автор веде спочатку в множині — ми, наша Україна, започаткувавши таким чином власну літературну біографію, наштотуючи читачів на думку про особисте знайомство і спільні епізоди життя з головним персонажем метарозповіді. Однак оповідач знає, що в оцінці Карка він парвеню, вискочка. Хоча самооцінка Автора свідчить про інше, як і високий рівень естетико-інтелектуальних пошуків його викладу. Йому не байдуже те, як буде сприйнято новелу: "І читач творець, не тільки я, не тільки ми - письменники. Я шукаю, і ви шукаєте. Спершу від новаторів — і я теж — це нічого: від них, щоб далі можна. А твір мій буде цілком художній — треба продумати, треба знати..." [7, 140].

Акцентуючи увагу на власному новаторстві, наратор звертає увагу читача на те, що твір вимагає не звичайного, не просвітянського прочитання. Це підкреслює як постаць Автора, так і ускладнена структура новели „Редактор Карк". За влучним означенням Ю.Лотмана, „переключення з однієї системи семіотичного усвідомлення в іншу на якомусь внутрішньому структурному рубежі складає в такому випадку основу генерування смислу. Така побудова, перш за все, загострює момент гри в тексті: з позицій іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, акцентується його ігровий характер; іронічний, пародійний, театралізований смисл і т. д. Одночасно підкреслюється роль меж тексту, як зовнішніх, що відокремлюють його від не-тексту, так і внутрішніх, що розмежовують ділянки різного кодування" [6, 431].

Автор подає свою розповідь як літературну працю — „твір мій", „а твір мій буде цілком художній" [7, 140]. Результатом творчості стає новела: „новелу скінчено", а щоб у читача не виникло сумнівів, підкреслює це неодноразово: „проте це не щоденник — це справжня сучасна новела" [7, 137]. Жанр новели визначається як невеликий прозовий твір про незвичайну життєву подію з несподіваною розв'язкою, йому властиві сюжетна однолінійність, зведення до мінімуму кількості персонажів [4, 78]. Можна стверджувати, що історія редактора містить явні новелістичні ознаки. Тому здивування у фіналі твору викликає заява: "Любий мій читачу, це ж Карків щоденник (для того: розкрити природу типа) і тільки зрідка проривався я" [7, 154].

Ця фраза набуває особливого смислу в грі „автор-читач", котру веде письменник у оповіданні „Редактор Карк", і є надзвичайно важливою для з'ясування авторського жанрового мислення. Використання форми щоденника надає можливість вести діалог із самим собою і передбачає мінімальну наявність читача, що породжує відтак максимальну відвертість у викладі найсокровенніших думок. Проте інстанція читача присутня навіть у найтаємничіших щоденниках. У досліджуваній новелі нарація фрагментується і вклинюється між різними частинами історії як більш чи менш безпосередній репортаж. "Такою є звичайна практика в листуванні і щоденниках, а відповідно і в романі в листах" чи розповіді у формі щоденника" [2, 228]. Як і належить жанрові щоденника, історії редактора притаманна відвертість у зображенні психічних переживань протагоніста, а також інших персонажів метатексту. Оповідач наводить епізоди з минулого Карка, зазирає у його спогади, роздуми. Підсилює враження той факт, що Автор не завжди ма-

ркує приналежність внутрішніх роздумів головного персонажа через пряму мову. Подікуди навіть важко встановити, кому належать думки — редакторів Карку чи Авторів.

Експліцитний автор-оповідач має парну інстанцію — експліцитного читача. Одразу впадає у вічі намагання наратора залучити останнього до діалогу. Він постійно до нього звертається: „Мої любі читачі!” [7, 140]. Читач названий дійовою особою оповідання. Автор вимагає пильної уваги до свого тексту, використовує різноманітні прийоми для того, щоб читач зрозумів, що саме творець приховав у підтексті.

Наратор вимагає від адресатів передусім інтелектуальної праці над тим, що написано, і намагається активізувати увагу через своєрідне загравання з читачем, ніби не довіряючи йому і водночас заохочуючи до подальшої співпраці (згадаймо пасаж про просвітянську літературу). Розповідна стратегія Автора стосується питань естетичної дискусії і творить напружене інтелектуальне поле оповідання. Зачіпаючи наболілу проблему елітарності/масовості красного письменства, креатор тексту дає своєю творчістю відповідь та виводить тип редактора Карка, такий нетиповий для „просвітянської” літератури, проти якої, власне, спрямоване вістря письменницької іронії. Зазначені дійові особи під такими символічними іменами — Автор і Читач — свідчать, що текст історії редактора Карка є ключем, кодом до послання.

Довіра до читача виявляється ще й у тому, що він разом з Автором проходить усі етапи творення художнього полотна новели. Це підкреслює точне називання дати початку роботи: „3 березня року нашого п'ятого..., а взагалі – 1902-го” [7, 137]. Час історії охоплює доволі точно вказану послідовність подій: „холодний ранок 1905 року чи 1906-го”, березень 1902-го, “Центральна рада, Трудовий конгрес” (1917), „Це було три роки тому” (1919), „Великодні свята” (1 травня 1902). Тобто маємо епізоди з 1905 – 1902 років (у формі точкових аналепсисів в ході розповіді), тоді як час основної історії (при одночасній нарації) обіймає березень, квітень, травень 1902 року.

Фабульну основу становлять кілька днів з життя редактора Карка, протягом яких читач відкриває для себе зміст трагічного буття головного персонажа аж до його самогубства. Особистість Карка розглядається з різних точок зору (у стосунках з Шкіцем, Нюсею, через внутрішні монологи), але не показується в розвитку. Аналіз головного героя відбувається в єдиному хронологічному плані, з мінімальними посиланням на минуле. Це своєрідний психологічний репортаж — показ трагедії людини, котра брала найактивнішу участь у революційній боротьбі, але в радянський час виявилась незрозумілою, нездатною пристосуватись, мало того — ворожою, а отже, приреченою на знищення. І тут у змістовій структурі новели деякі моменти біографії персонажа виявляються автобіографічними для автора, особливо коли брати до уваги факт самогубства М.Хвильового.

Розповідна структура побудована так, що в центрі уваги опиняється не лише постать розповідача-автора, його художній образ, а й зображувані через призму його сприйняття долі редактора Карка та інших персонажів. У творі наратор — єднаюча ланка між частинами „тексту в тексті”. Експліцитний автор, перебуваючи у двох наративних площинах, не роздвоюється. Його стильова позиція наскрізна для усього тексту. Змінюється хіба що тон: іронічний, ущипливий, роздумливий, самозаглиблений в авторському слові та серйозний, зосереджений у „новелі”. Мовлення наратора характеризується невимушеною розмовністю і живою експресією („провірте!”, „зауважте”) і має діалогічну спрямованість, провокуючи реакція читача. Інтелектуальне коментування насичене ідеями, роздумами, висновками. Однак „Редактор Карк” не є першою спробою творення даної наративної конструкції. У листопаді 1902 року М.Хвильовий помістив у

газеті „Вісті ВУЦВК” оповідання „...Прелюдія”. Оповідач „Я” — „автор цього фрагменту” (курсив М.Хвильового) виводиться як творець прелюдії австралійської казки (екстрадієгетичний рівень). Події, котрі стосуються оповідача, відбуваються в листопаді, ймовірно у перші пореволюційні роки (бо дітей називають „комуня”). Цей час, з ретроспективної точки зору, охарактеризовує голландець-менестрель (інтрадієгетичний рівень): „Земля билась в муках, а на землі стояли цілі моря людської крові. Тоді королем був могутній велитель – деспот. І було - золото, золото, золото” [7, 185].

Час історії, в якій діє голландець, розгортається теж у листопаді, однак 1000–го року (після революції в Росії): „1000 літ тому в цей день почалася нова ера на глибокій Півночі, недалеко південного бігуна” [7, 184].

Письменник подає фантастичні візії майбутнього: об'єднання планети під комуністичним прапором, повітряні і підземні міста, зв'язок з Марсом. Цей оповідач-голландець подається як вигадана фігура, письменник зазначає, що він (письменник) творитиме „Австралійську казку” (оповідачем метадієгетичного рівня якої мав стати менестрель). Ці оповідачі не протиставлені, голландець виступає продовженням наратора-автора прелюдії, він — його віддзеркалення. Адже образ менестреля – співця легенд революції проектується на самого імпліцитного автора уривку, Миколу Хвильового, так само, як його час здається йому „Австралією через 10 віків”. Постаць екстрадієгетичного оповідача зраджує мрії свого творця – опинитися у тій вимірній загірній комуні і бути там поетом.

Чи не найскладніша структура наративних рівнів створена М.Хвильовим у повісті „Санаторійна зона”. Калейдоскопічна зміна осіб одразу на початку повісткування інтригує і примушує зосередитися на питанні: хто говорить? На інтрадієгетичному рівні інстанцію оповідача, котрий здійснює акт письма, втілено в хворій. Вона має намір написати повість, де діятимуть п'ять осіб: анарх, Майя, Катря, Хлоня, Карно. Заувага з приводу того, що „с а н а т о р і й н а з о н а н е т е а т р м а р і о н е т о к” (розрядка Хвильового), якраз звертає увагу на те, що персонажі становлять собою певні типажі, яких породило пореволюційне суспільство. Саме творення метадієгетичного рівня розповідання відбувається на очах читача, з авторськими відступами і ремарками. Особлива роль ремарок – доповнювати і пояснювати основну розповідь, використана М.Хвильовим якраз не для вияснення, а для ще більшого ускладнення наративної структури повісті. Цих три ремарки оформлені графічно: винесені на кінець сторінки, надруковані дрібним шрифтом, і закінчуються із вказівкою на авторство. Однак при детальному прочитанні стає зрозуміло, що ці маргіналізми належать різним оповідачам. Перша з них пояснює, в чому полягає інтрига між анархом та метранпажем. Анархова „манія пересліду” далі у тексті через внутрішню фокалізацію виглядає закономірним явищем прогресування психічної хвороби. Однак наративна компетенція читача більша, ніж у головного персонажа, адже з цієї першої ремарки стає відомо, що „метранпаж і попав на санаторійну зону тільки для того, щоб стежити за кожним анарховим рухом і не давати йому спокою” [7, 394]. У метадієгетичну розповідь ця ремарка вклинюється в якості зав'язки, акцентуючи увагу на тому епізоді, коли анархові здалося, що він чув уже голос Карно. Автор цієї ремарки – хвора, котра є автором повісті: „Тут мусить бути зав'язка. Я не знаю, як це в теорії, а на практиці – так. Я сама колись переживала подібні моменти” [7, 394] (підкреслення наше – М.Р.). Ідентифікувати постаць оповідачки дозволяють родові ознаки.

Однак друга авторська примітка руйнує усталену в читацькій рецепції структуру: „Повість про санаторійну зону мені все-таки не вдається, - писала в своєму щоденнику хвора. - Можливо, психологізм саме такої послідовності й вимагає, але завдання худож-

ника полягає зовсім не в життєвій правді: в художній. Зараз Майї не треба було приводити на командну висоту”[7, 423].

У другій ремарці з'являється екстрадієгетичний безіменний оповідач в третій особі, який ніде не маркований в основному тексті. Як бачимо, у повісті наявна тривірнева наративна будова: екстрадієгетичний рівень – фіктивний оповідач, персонажем повісткування якого є хвора; інтрадієгетичний оповідач – хвора, котра пише повість про санаторійну зону, метадієгетичний рівень події, котрі належать до фікціонального світу санаторійної зони. Оскільки цей наратор не названий, він тяжіє до зменшення дистанції з імпліцитним автором твору, особливо через вказівку на авторську примітку. Вибравши в оповідачі нервову хвору, екстрадієгетичний наратор водночас сіє у читача сумнів в авторитетності цього оповідача. Прорив розповідної рамки відбувається в X розділі:

Але як би то не було, Карно і для решти санаторійців був центром уваги. Анарх остаточно запевнився в цьому, коли випадково прочитав уривок із щоденника однієї хворої [7, 433]. Так підтверджується попередній здогад про те, що інтрадієгетичний оповідач є водночас свідком і скриптором подій, про які розповідає. Оповідач інтрадієгетичного рівня – хвора – виступає у метарозповіді другорядним персонажем, безмовним та безіменним, стороннім спостерігачем, на очах якого і розгортається вся історія головного персонажа. Анарх бачить хвору, котра щось записує у щоденнику. Тобто вона стає персонажем власної розповіді, а анарх – фокалізатором (вони ніби міняються місцями). І тут письменник витворив логічну пастку. Однак не виключено, що має місце, як це називає Ж.Женетт – „наративна патологія”. Історія анарха є фікціональною формально, попри те, що все далі з розвитком подій вона набуває чим раз більшої і більшої достовірності й автономності (через те, що превалює внутрішня анархова фокалізація). І у цьому світі художньої вигадки анарх читає уривок із „щоденника однієї хворої”, який у мовно-стилістичному плані не відрізняється від повісткування-рамки: написання хворою повісті про санаторійну зону: „Сам по собі прийом рамки – а тим більше такі ефекти, як прорив рамок, рекурентні структури і т. д. – передбачає більшу активність читача, аніж пряма розповідь” [3, 447]. Якщо до цього перед читачем вимальовувався процес творення художнього тексту, бо оповідач-креатор сумнівається у своїй майстерності, пояснює епізоди, витлумачує події, то тепер несподівано виявляється, що на метадієгетичному рівні перед очима анарха вже розгортається текст, що претендує на авторитетність та достовірність. Тоді він стає на позиції такої наративної інстанції як фіктивний читач (на інтрадієгетичному рівні). Остання, третя примітка теж становить вставний елемент – уривок із щоденника хворої, котрий писався в той момент, коли авторку, ”що кожного дня заносила щось у свій щоденник” [7, 451], побачив анарх.

Метарозповідь містить 19 розділів, а заключний розділ, котрий належить оповідачеві, чомусь маркований, як 20-й тієї ж метарозповіді (ще одна наративна патологія). Її основу складають події, що відбуваються після встановлення радянської влади, орієнтовно в перші десятиліття після революції. Розповідь розгортається в основному лінійно, послідовно, як те і передбачає форма щоденника (запис одразу вслід за подіями), разом з тим наявні декілька аналепсисів (декілька епізодів із власного минулого розповідають чи згадують персонажі) та пролепсисів. Час історії складає літо та осінь. Місце, де розгортається історія, ірреальне та фантазмагоричне. Воно, зі своїми Гралтайськими Межами, існує наче поза реальним світом. Із санаторійної зони немає виходу, і тому персонажі послідовно зникають один за одним, а зі смертю анарха закінчується історія. Подієве коло будується на п'яти персонажах, стосунки між якими виясняються протягом розвитку сюжету. Розпочинається історія випадком – приїздом у санаторійну зону метранпажа Карно. Його поява збентежила весь санаторій, оскільки життя відпочиваючих

бідне на новини. І лише анарх підозрює, що приїзд Карно спричинений зацікавленням певних органів і відчуває – закінчиться це для нього погано. Головна інтрига, котра тримає у напруженні читача: чи існує реально таємничий метранпаж, чи він породжений хворою психікою анарха, і чим закінчиться таке протистояння. Для нас закрита психіка персонажів, окрім внутрішнього світу анарха. Через те майже до кінця залишається невідомим і відтак не найбільш цікавим, чого в санаторійній зоні знаходиться Майя. Однак якраз відкриття нею своєї справжньої місії чекістки доводить анарха до самогубства. Смерть Хлоні, від'їзд Катрі, тобто зникнення людей, до котрих анарх був найбільше прив'язаний, як і з'ясування позицій Майї та Карно, залишають головного персонажа один на один із ситуацією і самим собою. Смерть анарха розв'язує конфлікт, і твір набуває закінченості.

Оповідач буде розповідь у формі щоденника, яка в принципі виключає всезнання, і поступово, день за днем, розкриває розвиток подій. Однак робить це, переслідуючи власну мету, відвернувши читачку увагу від Майї як антагоніста анарха, викреслюючи майже до кінця любовну лінію, і лише в поодиноких випадках зраджуючи власну більшу компетентність: „Але так можна збожеволіти (знову писала хвора): перша глава нібито і вдалася, а з другою нічого не виходить. Я ніяк не зв'яжу анарха з Майєю. І образливо те, що Майя являється не такою вже значною фігурою в моїй повісті. І потрібна вона мені тільки для того, що... (власне поки що я й сама нічого не знаю)” [7, 388].

Взаємопов'язані форма і фокалізація: де говорить оповідач – зовнішня (переказ розмов, короткі характеристики персонажів), де анарх, його внутрішні роздуми, глибокі переживання – внутрішня. Майя є в оцінці Катрі. Це антитетичні фігури, і відчувачи неприязнь до Майї, ми дивимось на неї очима Катрі. Антитетична пара анарх і Карно, їх протистояння рухають розвиток основної сюжетної лінії. Однак це не сплановане незнання читачем розв'язки, і не інші варіанти, типові для детектива. Основна інтрига зосереджена у психологічному ламанні анарха. Завершення його життя самогубством програмується у читачській рецепції одразу, через багато сюжетних і психологічних моментів, насамперед через стосунки його з Хлонею. Вибір точок зору спричинений також ідейно – тематичною площиною.

Ще один вагомий момент у будові тексту – листування, що знову ж таки передбачає повну відвертість адресанта з адресатом. Це не просто листи, а естетико-політичні трактати, які виголошують представники протилежних таборів. І вони викликають на авансцену приховану до того постать імпліцитного автора. З них стає зрозуміло, що анарх виступає носієм авторської ідеології в тексті: Я писав тобі : „Дивіться на Схід!” . І тепер пишу. Цей трагічний поклик, можливо, не знайде відголоску. Його не зрозуміють. Одні побачать в нім рупор Івана Калити, другі – заклик до дикої азійщини. Але ж це не те й не друге. Перші помиляються, бо не знають Лівобережжя : воно ніколи спокійно не сиділо під могутньою рікою шовінізму, другі помиляються, бо дивляться на Азію як на кубло тьми і забобонів [7, 444].

Ці політичні візії апелюють до ранішого твору письменника – до „Редактора Карка”. Так само лист сестри містить влучну фразу, яку потім зустрінемо у памфлеті „Про „сатану в бочці”, або про графоманів, спекулянтів та інших „просвітан”, а саме – „гопаківсько-шаровариста „Просвіта”. Таким чином, імпліцитний автор не лише розчинений у тексті, а й нагадує про себе такими вказівками, які однак ще потрібно зауважити і розгадати.

Отже, „Санаторійна зона” побудована за принципом коментуючої рамки, яка (рамка) все більш втрачає своє значення, фабульний шар все менше і менше схожий на щоденник, як це було заявлено на початку, стає все більш автономним і набуває вигляду

фікціонального тексту. Повість є тривірневою побудовою, специфіка якої полягає в тому, що інтрадієгетичний рівень виділений лише частково, побіжним штрихом, а напруга між екстрадієгетичний та метадієгетичним повіствуваннями твориться завдяки розриву рамок.

За принципом тексту в тексті збудоване оповідання „З лабораторії”, яке цілком можна розглядати як втілення естетичної концепції М.Хвильового. Цікавий твір тим, що письменник використовує „форму нерозуміння” (термін М.Бахтіна), а відтак іронію як структуротворчий принцип, котра, в свою чергу, свідчить про особливі взаємозв'язки наративних інстанцій. Іронія одразу привертає увагу до питання дистанції між імпліцитним автором та оповідачем (в нашому випадку – експліцитним автором). Авторська позиція позначилася насамперед на виборі оповідача, теж письменника, який, однак, уособлює собою все, від чого, на нашу думку імпліцитний автор весь час намагається відмежуватися. Його позиція з іронічної змінюється на цілком серйозну в екстра текстуальному плані розповіді. На рівні екстратекстуальності діє персонаж – письменник, котрий для рівня інтратекстуальності виступає оповідачем, що є втіленням відповіді на закиди критики: „Письменник був не зовсім бездарний (так принаймні авторитетна критика заявляла) і безперечно близький пролетаріатові...Хто робить події, - письменникові відомо:їх робить робітничо – селянська маса!Відомо йому, і за чий проводом :за проводом Комуністичної партії” [8, 267].

Розповідь ведеться в третій особі імперсональним наратором, котрий протягом усього оповідання не привертає уваги до себе, однак завдяки напруженню між інтра- та екстратекстом не дозволяє і забути про себе. Наприкінці, ще й відокремивши пунктиром від основного тексту, цей оповідач (на нашу думку, ці слова належать все-таки імперсональному нараторові) виголошує своєрідні висновки, де нарешті прозирає його справжнє обличчя: "Мораль: раніш як братися за роман, треба з'їсти з сучасними героями ще один пуд солі і не треба звертати уваги на те, чого ніхто не хоче помічати і має рацію" [8, 290].

Оповідання має струнку будову. Навіть частини екстратекстового та інтратекстового рівнів виділені окремо та маркуються по-різному (перший – „Розділ перший”, „Розділ другий”, „Розділ третій”, що мають оповідача-автора, а також поодинокі втручання оповідача вищого наративного рівня, а другий – просто нумерація римськими цифрами – I, II, III, IV, з імперсональним оповідачем у третій особі). Оповідач у третій особі та імпліцитний автор мають між собою найменшу дистанцію. Тип розповіді, стилістика вказують на те, що й уривок художнього тексту, написаний нібито письменником, належить оповідачеві вищого рівня. Розгортаючи перед читачем роздуми свого персонажа, оповідач окреслює те, що автор нібито хотів заздалегідь закласти в свій роман: сатиричний та психологічний плани (згадаймо тодішню дискусію навколо психологізму у літературі). Однак, при подальшому ознайомленні з процесом написання твору, закрадається сумнів, що персонажі належать виключно лише до фікціонального світу. Так, Коля Хрущ, „відомий харківський опозиціонер” (наявний чужий голос, що належить до тих, хто представляє „критику” – М.Р.), взятий із життя разом з комплектом суспільної рецепції його – „(так принаймні автор про нього не раз чув)”.

Автор роману розпочинає свій витвір картиною грози на харківських вулицях, знайомить читача із Марченком та Лідією Спиридоновою, пояснює важливі для сюжету моменти. Однак подальші роздуми експліцитного автора над першим розділом одразу руйнують читацьку думку про прочитане: "По-перше, його прикро вразили настовбурчені претензійні „магістралі” і всякі такі викрутаси з „бродячими псами”; по-друге, він незадоволений був з „велетня” : чому це обов'язково нова людина (а з Марченка він і

хотів саме робити нову людину), - чому ця нова людина мусить ходити на котурнах?" [8, 276].

А Ліда Спиридонова, що заповідалася на роль опозиціонерки, виглядає письменникові як „персона з бульварного роману”. Однак після прекрасного сну, де йому снилося схвалення критика, він знову вподобав перший розділ. Завдяки внутрішній фокалізації всі події сприймаються з точки зору письменника-оповідача. Тому стає зрозумілим, що його творчість не є вільною, вона підпорядкована правилам, які диктує ота „критика”, що визначає міру талановитості, а також що, хто і як може стати об’єктом художнього зображення. Проте творений роман несе в собі зовнішню точку зору. Через таку систему фокалізацій і будується смислове навантаження оповідання. Описуваний художній текст обірваний на дуже промовистому місці, і тому письменник кидає недописане і вирішує писати новий, вже „реалістичний”, роман. В оповіданні піднімається дуже болюче для самого Хвильового питання: що робити з тими, хто не вписується в „реалістичні” рамки, адже „держати їх на волі ніяк не можна, але й на Сабурку їх теж не приймають”. Промовиста та деталь, що письменник свій роман не знищує, а ховає у шухляду („для нащадків”!!!), можливо, плекаючи надію, що нащадки краще розумітимуть специфіку художньої літератури. Мотивно-тематична структура єдина для всього оповідання. Основна тема – творчість у тоталітарних умовах, що загалом у вставлені розповіді проектується на загальну проблему існування особистості в такій спільноті. Уривок сюжету роману лише побіжно окреслює конфлікти, що, однак, привертає увагу до нібито побіжних, незначних деталей, котрі мали місце в тогочасному суспільному житті, як-от: партійні зібрання, після яких „контрреволюціонерка” Ліда Спиридонова опинилася на Сабуровій дачі, секретні постанови для посвячених і непосвячених, загальний страх перед партійною владою, апаратом. Так само, як письменник боїться закидів критики, котра з літературного чинника з дорадчим голосом перетворилася на спосіб політичного тиску, з правом карати і милувати: "Письменник, нарешті, з великим задоволенням констатував, що він нарешті робиться корисною людиною і що він має цілковиту рацію і право входити до пролетарської літорганізації" [8, 286].

Він міряє власне творіння не художніми критеріями, а дивиться на нього очима тих цензорів, що вирішуватимуть його долю. Роман залишається недописаним, бо митця виявилось в авторі більше, ніж конформіста, чим на більшу відвертість претендують рядки, тим важче вони даються письменнику. І вихід один — не писати. Завдяки рамковій композиції активізується читацька увага, оскільки в оповіданні наявні два варіанти подачі факту: сприйняття роману письменником і сприйняття його читачем, котрий стає (або не стає) на позиції імпліцитного автора.

Така побудова як текст у тексті зосереджує увагу на постаті експліцитного автора і його взаємозв’язках з імпліцитним та на найменшій дистанції між ними, як у наведених конструкціях. Наявність рівня метарозповіді руйнує самостійність фікційного світу, а залучення кількох різнорівневих оповідачів, кожен з яких окреслений як автор свого повіствування, руйнує всяку ілюзію достовірності. Окрім того, головна особливість творів, які ми розглядали, полягає в тому, що в основі їх лежить не акт оповіді, а акт письма, задалегідь позиціонованого як приналежного до художньої літератури.

Найголовніша тема всіх подібних оповідних конструкцій М.Хвильового — словесна творчість, акт народження художнього тексту. Тема творення у вузькому сенсі проектується на багато інших „творень”: нової особистості, нового суспільства, нового часу тощо.

Нового наповнення форма "тексту в тексті" набуває завдяки новим способам фокалізації. Таким персонажам, як редактор Карк та анарх, читач співчуває, їх свідомість для

нього відкрити. На думку Ю.Левіна, „якщо автор хоче максимально активного читачького співпереживання страшним чи трагічним обставинам, котрі відкриваються, він повинен найбільш близьких і зрозумілих читачеві персонажів позбавити знання про ці події” [3, 421]. Свідомість антагоністів цих персонажів для нас закрыта (Карно, Майя, відповідальний у „Редакторі Карку”). Однак позиція оповідача — екстрадієгетичного (фіктивного) автора завжди вносить свої корективи в оцінку подій та персонажів. Ця зовнішня точка зору, переважно через більшу наративну компетентність, не дозволяє зосередитись лише на фабульному плані метарозповіді. Оскільки в конструкції тексту наративні рівні підлягають формальній ієрархічності, то порушення цієї ієрархічності якраз найбільш цікава риса модернізації розповіді. На прикладі досліджуваної нами структури власне можна простежити, як форма „грає роль генераторів глибинних пластів „змісту” [3, 445].

Деякі дослідники (наприклад, Ю.Лотман) зараховують до конструкції „текст в тексті” сновидіння персонажів. Однак, з нашого погляду, таке виглумачення не зовсім доцільне. Ми виокремлюємо такий конструкт лише тоді, коли один текст має задачу написання іншого тексту. Ю.Лотман стверджував, що гра на протиставленні „реального/умовного” властива будь-якій ситуації „текст у тексті”. Найпростішим випадком є включення в текст ділянки, закодованої тим же самим, але подвоєним кодом, що і решта весь простір твору. Це буде картина в картині, театр у театрі, фільм у фільмі або роман у романі” [5, 432]. Великий ступінь умовності метатекстів, котрий досягається завдяки обрамлюючій розповіді, твориться якраз при зіставленні різних рівнів оповіді. Однак сам по собі він може претендувати на набагато більшу автономність і достовірність, аніж йому надано.

Отже, екстрадієгетичний оповідач творить на власному оповідному рівні текст зовсім іншого тематичного плану: естетичного, культурного, історичного, привертаючи таким чином увагу до проблем існування художнього твору, серед інших йому подібних, у суспільному просторі за сучасних Миколі Хвильовому історичних обставин.

Література:

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т.2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 60 – 280.
2. Иванчикова Е. А. Автор в повествовательной структуре исповеди и мемуаров (на материале произведений Достоевского) // Язык как творчество. – М., 1996. – С. 250 – 255.
3. Левин Ю. И. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х. Л. Борхеса // Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 435 – 454.
4. Літературознавчий словник – довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
5. Лотман Ю. М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962 – 1993). – СПб., 1998. – 704 с.
6. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 2001. – 608 с.
7. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / Упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майданченка; Передм. М. Г. Жулинського. – 650 с.
8. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи / Упоряд. М.Г. Жулинського, П. І. Майданченка. – 925 с.