

ЕКСТРАДІЄГЕТИЧНИЙ ДИСКУРС “ВСТУПНОЇ НОВЕЛИ” М.ХВИЛЬОВОГО: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА СТРАТЕГІЯ

“Вступна новела” Миколи Хвильового — блискучий зразок такого типу текстів, які Ролан Барт назвав “*текстом-наолодою*”. “Текст-наолода — це текст, який викликає почуття загубленості, дискомфорту[...], він розхитує історичні, культурні, психологічні стереотипи читача, його звичні смаки, цінності, спогади...”. На противагу йому *текст-задоволення* “їде від культури, не пориває з нею і пов’язаний з практикою комфортабельного читання”¹. В цьому аспекті цікавою є “Вступна новела” Миколи Хвильового. Зрозумілим для пересічного читача в творі письменника може бути хіба що заголовок. А далі, у процесі читання, з’ясується, що це зовсім не той текст, який можна назвати вступним словом автора. Він руйнує читацькі очікування, засновані на зразках класичної української літератури.

Водночас цей твір володіє такою властивістю, як інтертекстуальність, яка полягає в тому, що художній текст співвідноситься з іншими текстами. У текстовому (міжтекстовому) аналізі “текст розглядається як простір, — писав Р.Барт, — як процес набування значення в дії, словом, як сам процес формування смислу, “означування” (signification); текст підлягає спостереженню не як завершений, застиглий продукт, а як його продукування, “підключення” до інших текстів, інших кодів і тим самим пов’язування з суспільством, історією, але не детерміністичними законами, а інтертекстуальними асоціаціями (це міжтекстовий підхід)”². У цьому випадку викликають інтерес авторські передмови до творів. Скажімо, К.Транквіліон-Ставровецький до своєї книги “Перло многоцінне” подає “Предмову до чительника”, де пояснює, з якою метою взявся за працю коло книги, розкриває її важливість і корисність для вдосконалення духовного життя людини. Таке ж класичне вступне слово подавав І.Франко до окремого видання “Ріпника”, де визначив мету написання бориславського циклу оповідань: змалювати “вірне життя підгірян Самбірського і Стрийського околу” і показати Борислав — “осередок зла для Підгір’я, що спричинив тисячі людських жертв і ще більше поруйнував фізично і духовно”³.

Зовсім іншою є модель “Переднього слова” до збірки “З вершин і низин”, де автор звертається до читача. Розрив між збірками складає двадцять років, а тому зазнала змін рецепція творів як самим автором, так і читачами. Нове редагування збірки викликало потребу в зовсім іншому наративі. Цей час ні для автора, ні для читача не минув безслідно, й тому нова передмова містить чимало суджень Франка про його власні спроби двадцятилітньої давності та почуття, викликані такою ретроспекцією: “Переглядаючи тепер ті віршовані листочки, між котрими так багато перед часом зів’ялого листа, почуваю разом і сум і радість” (1, 21).

У передмові до збірки “Мій Ізмарagd” І.Франко відзначає, що зразком для поетичних рефлексій певною мірою послужився давній збірник “Ізмарagd”, який становив собою “повний курс практичної християнської моралі”. “В

¹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — С. 471.

² Barthes R. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe // Chabrol C. et autres. Semiotique narrative et textuelle. — Paris, 1973. — P. 29.

³ Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К., 1978. — Т.14. — С. 275. Далі вказуємо том і сторінку в тексті.

поетичній формі я бажав подати сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій і інших проявів чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел [...] та котрі в'язались би в органічну цілість не якоюсь одною тенденцією, а тільки спільним діапазоном морального чуття і темпераменту, через який пройшли, поки вилилися в ту форму" (2, 179). Автор сподівається, що ця збірка викличе резонанс в інших читачів: "Коли [...] упаде в твою душу хоч крапля доброти, лагідності, толеранції не тільки для відмінних поглядів і вірувань, але навіть для людських блудів, і похибок, і прогріхів, то недаремна буде моя праця" (2, 180).

Складніша структура передмов до "Зів'ялого листя" — адже йдеться тут про фіктивного автора, який був чоловіком "слабкої волі та буйної фантазії, з глибоким чуттям" (2, 119). Франко таким чином претендує лише на роль оповідача, який оформив матеріал, що нібито належить цьому авторові. Таке відмежування від власних текстів дало можливість досягти надзвичайної суб'єктивності в зображенні глибинних, часом прихованих, людських почуттів.

Суб'єктивне начало діє й в передмові до "Гайдамаків" Т.Шевченка — "треба б хвалити, та сором, а гудить не хочеться". Іронічний тон помалу змінюється на серйозний: "Серце болить, а розказувати треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись. Нехай братаються знову з своїми ворогами. Нехай житом-пшеницею, як золотом, покрита, не розмежованою останеться навіки од моря і до моря — слав'янська земля"⁴.

Передмова до "Вечорів на хуторі біля Диканьки" (до 1-ї частини) експліцитного наратора Рудого Панька — невимушена оповідка з приводу виходу в світ збірки його історій. Він запрошує панів (експліцитних читачів) у гості, докладно описує своє місце проживання, українську кухню, вечорниці, дяка диканської церкви Хому Григоровича. Навіть пропонує свій переклад власне української лексики, яка є незрозумілою для росіян. На нашу думку, мета такого типу передмов — введення читача в гру з текстом, налаштування його на певний лад. Передмова Рудого Панька служить для створення силового поля малоросійського побуту й ментальності, забезпечуючи адекватне сприйняття подальших текстів.

Проаналізувавши наративну природу цих передмов, можна виділити в них кілька спільних моментів. Реальний автор прагне повідомити певну інформацію читачеві, яка підготує його до рецепції творів. Такий комунікат має аукторіальну наративну структуру, що впливає з центру читацьких орієнтацій. Аукторіальний наратив, за Я.Лінтвельдом, включає в себе кілька "аукторіальних дискурсів": комунікативний, метанаративний, пояснювальний, оцінний, абстрактно-узагальнюючий, емоційний, модальний⁵. У передмовах, зокрема, найпершою проявляється комунікативна складова, оскільки всі вони за своєю природою експліцитно спрямовані до читачів. Притаманний вступним словам і метанаративний дискурс, бо вони коментують тексти цього ж автора. Щодо оцінних, емоційних та інших типів дискурсів, то, як впливає з вищенаведеного аналізу відомих передмов, вони наявні також.

Розглядаючи "Вступну новелу" М.Хвильового, звернемо увагу на декілька основних моментів: по-перше, вона з'явилася після всіх представлених у

⁴ Шевченко Т. Повн. збір. тв.: У 6 т. — К., 1963. — Т.1. — С. 142–143.

⁵ Див.: *Современное зарубежное литературоведение* (стран Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклоп. справочник. — М., 1996. — С. 17–19.

першому томі творів, тобто є зрілішим і досконалішим мистецьким витвором, а отже, головним для вирозуміння авторської стратегії; по-друге, текст написано під враженням від перегляду "Седі" у постановці "Березолю", але інтертекстуальні зв'язки "Вступної новели" і п'єси В.-С.Моема заслуговують на окремий розгляд; по-третє, цей текст є ключем до одного з найголовніших моментів у сфері "автор-читач".

Загалом М.Хвильовий у художній прозі постійно створював ілюзію приналежності читача до акту творення. Вперше він сприймає себе водночас креатором і реципієнтом у "Вступній новелі". На відміну від розглянутих передмов до поетичних збірок, це вступне слово має жанрову природу новели. Як і в М.Гоголя, передмова має власний сюжет. Фабульна основа твору така: оповідач і Юліан Шпол (псевдонім Михайла Ялового, автора комедії "Катіна любов, або Будівельна пропаганда")⁶, прогулюючись містом, заходять до кав'ярні Пока, яка в 20-х рр. у Харкові була місцем зустрічі мистецького бомонду, бо містилася на Сумській вулиці поблизу редакцій та видавництва. Водночас зустрічають професора Канашкина, Олесья Досвітнього, панфутуриста Михайля Семенка, заходять у Держвидав до Аркадія Любченка ("автора "Буремної путі", кількох талановитих оповідань і не закінченого ще роману" (121), а Раїса Азарх (член дирекції ДВУ) пропонує перевидати твори оповідача, якого вона називає "Nicolas". Окрім того, оповідач обговорює такі специфічні питання, як зміст своїх творів, їх форма, впливи і мова.

Герой-оповідач через нагромодження реальних письменницьких персоналій у читачькій рецепції майже ототожнюється з імпліцитним автором. Гомодієгетичний оповідач є панівною оповідною інстанцією, а тому в цій площині його судження сприймаються читачем від імені авторського "я".

Структура авторського "я" у Хвильового нагадує постмодерний прийом у "вступній" новелі Х.Л.Борхеса "Борхес і я": "Це він, Борхес, причетний до суєтного життя [...] Про Борхеса я одержую вістки поштою і бачу його прізвище то в списку на заміщення професорської посади, то в словнику персонажів. Мені подобаються географічні карти. Шрифт вісімнадцятого сторіччя, епістемології, піщані дзигарі, смак кави і проза Стівенсона. Інший має ті ж пристрасті, але він злегенька афішує їх і тим перетворює в аксесуари актора"⁷.

Подібні маркери спостерігаємо у текстах автора "Вступної новели". Зокрема, пригадаймо улюблене заняття Хвильового — лузання насіння, яке в цій новелі перетворюється на комічний елемент ("зі смаком лузаю гарбузові кабачки (мовляв, "за що? за що?")" (122). Його "любиме число" насправді 13, і от воно приносить "присмну несподіванку" — зустріч із професором Канашкиним. Ім'я цього "я" єдиний раз згадується як Nicolas. Читач може тільки здогадуватись стосовно авторства Хвильового, хоча це — псевдонім письменника, тобто вже друга маска реального автора.

Така літературна гра зумовлює специфіку наративної ситуації в творі. Адже, на перший погляд, це акторіальна наративна стратегія, коли оповідь ведеться від імені персонажа та пропускається через призму його свідомості. При цьому слова персонажа передаються прямою мовою, а внутрішнє мовлення — транспонованим дискурсом. Однак у "Вступній новелі" зустрічаємо інший тип організації мовлення. Після того, як оповідач вирішує перевидати свої твори,

⁶ Хвильовий М. Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т.1. — С. 121. Далі вказуємо сторінку в тексті.

⁷ Борхес Х.А. Рассказы. — Ростов н/Д; Харьков, 1999. — С. 5.

змінюється його дискурс. Першою ознакою цього є металепис, коли оповідач повідомляє: “Я знову перечитую свої оповідання (до речі, страшенно нудно перечитувати) і сідаю писати “вступну новелу”. Метанаративним коментуванням пройнятий увесь монолог оповідача про власні твори. Структурно він організований як відповіді на питання про зміст, форму, мову творів та впливів. Наратор звертається до читацької аудиторії: “...І от я відповідаю...”. Далі зізнається, що він романтик, “весь [...] в лабетах пільняківщини та інших “серапіонових братів” (122). Оповідач називає створене ним етюдами, через які згодом прийде до єдиного найголовнішого твору. Тобто процес творчості є тривалим і неперервним. Літературний етюд (від франц. *étude* – вправи, вивчення) – “невеликий, переважно прозовий безсюжетний твір *настроєвого* характеру, в якому автор подає конкретну картину, фіксує момент, вихоплений з життя, відтворює внутрішній стан людини...”⁸ (за жанром близькі до етюду образок та шкіц). І тому новели Хвильового межують з етюдами чи перетворюються на них. Наратор у “Вступній новелі” звіряється, що в своїх творах “фіксував настрої двадцятих років” (122). І раптом крізь усе попереднє блазнювання проривається щирий голос, де Хвильовий виявляє уподобання своєї душі. В умовах тогочасної ситуації це справді “незрівняне нахабство”. Такий вчинок одразу вивищує його до рівня Шевченка – (“садок вишневий коло хати”) – (123) і Гоголя – “нашої миргородської країни” (123), бо він на шляху між Сорочинським ярмарком і “гофманською фантастикою” (123). Завершується ця композиційна одиниця звертанням до читача: “А тепер – поки що до побачення!”.

Це дає підставу говорити про складну наративну організацію твору – адже цей монолог є інтрадієгетичною розповіддю, оскільки в ній ідеться про події, які не належать до основного екстрадієгетичного дієгезису. А тому розповідач у новелі, за наративною типологією Жерара Женетта, має дві іпостасі. На початку твору веде мовлення інтрадієгетичний-гомодієгетичний наратор, а до читацької аудиторії звертається екстрадієгетичний-гомодієгетичний оповідач. Останній – поширений у світовій літературі оповідач-автор, який є екстрадієгетичним та експліцитним.

У “Вступній новелі” автодієгетична розповідь перетворюється на метадієгетичну. Іntenцію такої наративної стратегії сформулював Х.Борхес, вказавши: подібні зрушення “навіюють нам, що коли вигадані персонажі можуть бути читачами або глядачами, то ми стосовно них – читачі або глядачі також, можливо, вигадані”. Подібну думку висловлює й Ж.Женетт: “екстрадієгетичне, можливо, вже завжди дієгетичне і [...] оповідач і його адресати, тобто ви і я, так само належать якомусь повістуванню”⁹.

На межі між інтрадієгетичним та екстрадієгетичним перебуває і оповідач-персонаж Nicolas. Якщо екстрадієгетичний оповідач-автор виконує комунікативну та метанаративну функції, то яка роль оповідача-персонажа? Відповідь прихована в інтертекстуальній складовій дискурсу новели. “Вчора в “Седі” безумствувала Ужвій...” (120). Такий маркер відсилає до вистави В.-С.Моема “Седі”, яка справила на письменника настільки сильне враження, що звичайний харківський дощ стає для нього духмяною тропічною зливою.

⁸ Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К., 1997. – С. 173. Підкресл. авторки статті.

⁹ Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М., 1998. – Т.2. – С. 245.

Ця п'єса в постановці "Березоля" мала неабиякий успіх. Як згадував її режисер-постановник В.Інкіжинов, "на жаль, мала успіх. Конструктивний реалізм, що я його шукав, дав спектакль зрозумілий і барвистий. Меллер зробив декорацію в новому роді, ніж це практикувалося в "Березолі" перед тим. Коли я побачив пізніше фільм із цим сюжетом, то подумав: якими ж геніальними були мої українські актори! Особливо Ужвій — Наталя Ужвій. Вона мала неперевершений театральний голос..."¹⁰. Серед режисерських знахідок сучасники називали сцену тубільного весілля на острові Гонолулу, якої немає в авторському тексті. Захоплення глядачів викликали комічні епізоди перебування на острові білих людей. За спогадами Р.Черкашина, у "березильців", "при всій кумедності в їхніх сценічних образах не було ані плакатної спрощеності, ані гротескової карикатурності"¹¹. Так, М.Крушельницький, зображаючи кумедного персонажа, раптом бере до рук скрипку — і от зал, затамувавши подих, слухає чарівну мелодію кохання.

Дію в творі Моема рухає напружене психологічне протистояння між фанатично релігійним пастором Девідсоном і вульгарною повією Седі Томсон, якій загрожує виправний будинок, а тому вона вдає щире каяття. Врешті-решт Девідсон і сам домагається Седі, й це моральне падіння стає причиною його самогубства.

Проте в п'єсі, а особливо в оповіданні В.-С.Моема, є ще один дуже важливий персонаж — недарма ж інша назва п'єси "Злива". Цей образ постійний і всюдисущий у драматичній дії твору. Органічний, звичний для тубільців, дощ стає символом вимушеного нестерпного перебування білих колонізаторів на острові. Навіть пастор Девідсон не викликає ні симпатій, ні поваги, хоча й твердо стоїть на чатах засад християнської моралі. Жорстокий фанатизм і засліплення владою у фіналі твору караються смертю. Оповідання В.-С.Моема привертає увагу не лише морально-психологічними проблемами. Прекрасні острови зі специфічною віковою культурою були нещадно знищені колонізаторами, в тому числі й християнськими місіонерами. Але те глибинне, вічне, що йде від самої природи й уособлене в образі дощу, неможливо подолати за одну мить.

У семіотичному просторі твору злива, острови, вулкани — вічні, вони існують й існуватимуть до кінця часів. Тому такими дріб'язковими та нікчемними виглядають на їхньому тлі заборона носити лава-лава чи виконувати тубільні танці. В цьому творі місіонери Девідсони — чужорідний світ, який протистоїть дитячому, наївному світосприйманню самоанців.

Емоційний вплив постановки спровокував цілу низку несподіваних асоціацій, образів, алюзій, кодів. Адже культурний код, за Р.Бартом, "це перспектива багатьох цитат, візій, зітканий із багатьох структур [...]; одиниці, утворені цим кодом, є відлунням чогось уже читаного, баченого, чутого, пережитого: код є наслідком цього "уже". Покликуючись на вже написане, іншими словами, на Книгу (книгу культури, життя, життя як культури), він перетворює текст на каталог цієї Книги"¹². Так твориться інтертекстуальне поле "Вступної новели" М.Хвильового. На зіставленні тропіків і радянського Харкова виникає дивна

¹⁰ Інкіжинов В. Контур, степ і доля // Укр. театр. — 1992. — №1. — С. 3.

¹¹ Черкашин Р. "Ми, березильці...": Фрагмент із книги театральних спогадів та роздумів // Сучасність — 1996. — №6. — С. 116.

¹² Barthes R. Op. cit. — P. 27-28.

фантазмагорія: “Тропік Козерога завітав до Лопань”. Окрім того, “сьогодні моє любиме число – 13”. Нізвідки виникають і в нікуди зникають Олесь Досвітній, Михайль Семенко, Сергій Пилипенко, нереальні автори реальних творів, і такий собі професор Канашкін, автор вже зовсім фантастичної праці “Що таке липа, а також про соціальне коріння богемських ухилів серед наших іспанських письменників”.

За допомогою цього образу дощу митець через ірреальні, вигадані ним події змодельював досить специфічну атмосферу своєї доби: “...хіба таки справді Канашкін не геній сучасної критики?” (120). У такій семіосфері світ поділяється на місце, де дощить, і на інший світ. І в цьому іншому місті відбуваються дивні, ірреальні речі, де “Олесь Досвітній інформує, що він допіру скінчив свій новий твір під такою назвою: “Собор Паризької Богоматері”, а герой “сідає до столу, щоб трохи поплакати” (122).

У статті, присвяченій “Вступній новелі” М.Хвильового, Олена Муслієнко доводить, що “письменник вдається до моделювання інверсійного, карнавального світу, у якому головний закон – комічне, ігрове і гротескне перекидання усіх ієрархій та стосунків, перестановка дозволеного і забороненого, високого і низького, важливого і пусого”¹³. Дослідниця твердить, що “свідома гра з логікою, здоровим глуздом та стереотипом понять, уяв, поведінки, демонстративність і провокаційні спроби, на які наражається інтелект читача, інтелектуалізм та філософічність – засоби творення абсурдистського гумору, що ним користується письменник”¹⁴. Для творення цього уявного (імагінативного) світу М.Хвильовий використовує містичну символіку: події відбуваються 13-го числа, над містом з’являється тропік Козерога, фантазмагорична злива перевертає все з ніг на голову, а “горожани зовсім збожеволіли з такої несподіванки”. Проте цей “божевільний” день можна трактувати як інверсію великої “божевільні” радянської держави. (Тому професор Канашкін “розповідає щось про критичну оглоблю” (120), а голобля, як відомо, куди потрібно, туди і повертається. З цієї ж причини і прізвища Хвильового в держвидавівському календарі не буде.)

Один із символів авторської інтенції захований у самому тексті: “мушкетон – це старовинна рушниця з набоями в кілька куль, що одразу летять у кілька сторін” (123). Тобто цей текст сповнений загадкових і прихованих символів та фраз, які дозволяють прочитувати їх у різний спосіб. Наприклад, пучок синьооких фіалок, що їх письменник збирається нести на могилу автора “Ударів молота і серця”, можна відчитувати так, як це робить Олена Муслієнко: “Золота фіалка була однією з найвищих нагород на щорічних поетичних змаганнях (jeux flordux) у Тулузі середньовічної Франції”¹⁵. Але це може бути не лише вияв високої оцінки одного поета другим, але й вияв почуття провини за те, що В.Еллан-Блакитний не був Хвильовим достатньо вшанований за життя. (Згадаймо їх непорозуміння навколо альманаху “Квартали”, що був окремо від Еллана створений групою Хвильового “Урбіно”.) Аналогічну ситуацію змалював Андре Моруа в новелі “Фіалки щосереді”, де актриса Женні Сорбьє щосереді носить на могилу незнайомого їй лейтенанта фіалки, бо колись він

¹³ Муслієнко О. “Вступна новела” М.Хвильового: Варіанти інтерпретаційних кодів // Національний університет “КМА”. Наук. записки. – Т. 17. Філологія. – К., 1999. – С. 53.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само. – С. 51.

так щиро її кохав і приносив у подарунок ці квіти. Про це Женні дізнається від батька юнака, бо сам він загинув на війні. Лише листи, сповнені щирого почуття, залишилися на згадку для актриси. Вона відчуває певний обов'язок щодо покійного. Зіставляючи ці новели, приходимо до думки, що особливого сенсу набувають останні рядки французького твору: "Історія та дуже сентиментальна для теперішніх часів [...] На світі завжди існуватиме романтика для того, хто її гідний"¹⁶. Аркадій Любченко вважав, що цих двох українських письменників поєднували якісь навіть містичні стосунки і що вже по смерті автор "Ударів молота і серця" "приходив" до Хвильового...

Отже, "Вступна новела" – це мистецький витвір, що сформувався на поєднанні найрізноманітніших площин: містичної, ігрової, літературної тощо. Постає питання, чи не можна трактувати "Вступну новелу" як пародію на тексти цього типу? Якщо виходити з дефініції Юрія Лотмана, згідно з якою "пародія – цікавий і рідкісний приклад побудови, за якої справжня новаторська структура перебуває поза текстом і стосунок її до структурного кліше набуває позатекстового зв'язку, лише як відношення автора до текстової конструкції"¹⁷, то аналізована новела максимально наближається до пародії імітацією справжнього "вступного" твору, шаржуванням елементів внутрішньолітературного життя, аж до абсурду, задля створення очікуваного комічного ефекту¹⁸. Зрозуміло, сприймання текстів подібного гатунку вимагають специфічного – "метикуватого" читання, відповідного рівня інтелекту, почуття гумору тощо. Тому лише вдумливий і допитливий читач після такого початку прагнучиме й далі подорожувати "туманними шляхами" новелістики Миколи Хвильового.

¹⁶ Морза А. Фиалки по средам: Рассказы. – М., 1991. – С. 110.

¹⁷ Лотман Ю. Об искусстве. – С.-Пб., 1998. – С. 278.

¹⁸ Див.: Укр. літературна енциклопедія: У 5 т. – К., 1990. – Т.2. – С. 537.



Передплачуйте "Слово і Час" – єдиний академічний літературознавчий журнал про українську та світову літературу.

Передплатний індекс – 74423

Слово *Електронний варіант на Web-сторінці за адресою:*

i www.word-and-time.iatp.org.ua

Час

