

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

**Метатекстуальні різновиди у полідискурсивному проекті Віктора
Пелєвіна**

Кваліфікаційна робота
студентки 4 курсу
першого (бакалаврського) рівня
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.034 «Слов'янські мови
та
літератури (переклад включно)»
освітньо-професійної програми
«Мова і література (російська)»
Шкурупій Єлизавети Вікторівни

Керівник
Бабай Павло Миколайович,
кандидат філологічних наук, доцент

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ПРОЗИ В. ПЕЛЄВІНА В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ МЕТАТЕКСТУАЛЬНОСТІ.....	7
1.1. Проза В. Пелєвіна як об'єкт сучасних літературознавчих досліджень...	7
1.2. Типологія поглядів дослідників на теорію метатекстуальності	12
1.3. Метатекстуальні прояви в художньому творі.....	16
Висновки до розділу 1	22
РОЗДІЛ 2. МЕТАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ПОЕТИКИ ПОЛІДИСКУРСИВНОГО ПРОЕКТУ В. ПЕЛЄВІНА.....	25
2.1. Закономірності функціонування метатекстуальності в оповіданнях В. Пелєвіна.....	25
2.2. Типологія проявів метатекстуальності в романах В. Пелєвіна.....	28
2.3. Функціональність наративу в метатексті В. Пелєвіна	36
Висновки до розділу 2	45
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	49

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Метатекстуальність художнього твору є предметом інтенсивного вивчення з боку сучасної філології в цілому в широкому діапазоні щаблів текстуальної структури, починаючи від автореферентних мовних засобів рефлексивності висловлювання, через метанарративні механізми автоаналітизму побудови сюжетно-суб'єктної оповіді, дослідження інтермедіального екфразису як семіотичного перекладу поміж мовами різних типів репрезентації, і аж до так званого метафікціонального рівня автокоментаря макровисловлювання щодо підвалин власного культурно-антропологічного, когнітивного, медіального існування тощо.

В цьому контексті саме такі полідискурсивні проекти, як гіпертекстова єдність метапрози Віктора Пелевіна вбачається продуктивним та показовим об'єктом дослідження з точки зору різноманітних взірців втілення типології метатекстуальних технік на всіх рівнях поетики літературного твору.

Створення ефекту аналітично актуалізованої, процесуально відкритої варіативності мінливої побудови тексту із різними альтернативними мотиваціями і дискурсивними регістрами, як це ми бачимо в низці романів Пелевіна (наприклад в «Т», або в «Iphuck 10»), відкриває для дослідника вельми плідне підґрунтя для досягнення ефективних результатів спостереження.

Відповідно, інтерес до специфіки вираження метатекстуальності в прозовому доробку В. Пелевіна є вмотивованим та свідчить про **актуальність теми дослідження.**

Мета дослідження – з'ясувати особливості вираження метатекстуальності в прозовому доробку В. Пелевіна.

Реалізація мети передбачає розв'язання наступних **завдань:**

1. Розглянути провідні підходи до вивчення творчості В. Пелевіна в рамках філологічних досліджень;

2. Проаналізувати сучасні підходи до аналізу метатекстуальності;
3. Визначити закономірності метатекстуальних проявів у художньому тексті;
4. Охарактеризувати закономірності функціонування метатекстуальності в оповіданнях В. Пелевіна;
5. Виділити провідні типи проявів метатекстуальності в романах В. Пелевіна;
6. Виокремити функційність наративу в метатексті В. Пелевіна.

Об'єкт дослідження – феномен метатекстуальності в наукових студіях; полідискурсивний проект Віктора Пелевіна.

Предмет дослідження – особливості й засоби вираження метатекстуальності у творчості В. Пелевіна.

Методи дослідження. Мета і завдання роботи зумовлюють необхідність комплексного підходу до емпіричного матеріалу, залученого з різних видів мистецтва. Комплексний підхід поєднує елементи композиційного, стилістичного, порівняльного та інтермедіального аналізу. Завдяки *інтермедіальному підходу* можна виявити взаємодію «мов» різних видів мистецтва (літератури і кіно, літератури й музики), з'ясувати особливості перекодування однієї знакової системи засобами іншої. Інтермедіальний аналіз використовується для акцентування засобів і технік художньої виразності літературних творів і їх кінематографічних, художніх та музичних інтерпретацій (прийоми світлової та кольорової організації, реалізація літературних засобів у просторі інших видів мистецтва).

Наукова новизна роботи. Робота містить суттєві додаткові уточнення до цілісного дослідження проблеми вираження метатекстуальності у творчості сучасного російського письменника Віктора Пелевіна. Вона містить комплексний аналіз виявів метатекстуальності в текстах малої прози та романістики автора.

Теоретичне значення отриманих результатів. У роботі виявлені особливості вираження метатекстуальності в доробку Віктора Пелевіна, тому

результати дослідження можуть застосовуватися для подальших розвідок із проблеми «діалогу» мистецтв. Також дослідження відкриває перспективу нового осмислення природи художнього твору.

Практичне значення результатів дослідження. Матеріали дослідження можуть застосовуватися для написання підручників і навчальних посібників з актуальних питань метатекстуальності, підготовки курсових, дипломних, магістерських робіт у вищій школі.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаної літератури.

РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ПРОЗИ В. ПЕЛЄВІНА В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ МЕТАТЕКСТУАЛЬНОСТІ

1.1. Проза В. Пелєвіна як об'єкт сучасних літературознавчих досліджень

Критиків (професійних читачів), які займаються вивченням творів Віктора Пелєвіна, умовно можна розділити на два табори. Одні бачать у письменникові особистість, яка зуміла у новий час побудувати місток між культурною спадщиною та читачем, і завдяки цьому увійшла до сучасної літератури. Інші вбачають у Вікторі Пелєвіні шахрая, який бажає обдурити читача. Звинувачують Пелєвіна також у відсутності стилю та наявності мовних помилок.

Окремі критики зазначають, що автор «Чапаєва і Пустоти» спеціально прикривається категоріями буддизму для маскування низької якості своєї прози: «Колись скромна зброя письма дістала назву «стиль», і ось нова страшна зброя має, очевидно, це поняття скасувати, раз і назавжди. Отже, шукати ознаки гарного або поганого стилю в романах Пелєвіна – означає, якщо скористатися формулою з «Generation П», «шукати чорну кішку, якої ніколи не було, в темній кімнаті, якої ніколи не буде». Глиняний кулемет – добрий захист для поганої прози. Під його прицілом слова перетворюються на тіні слів, на привиди слів. Слово стає напрочуд податливим: його можна поставити на будь-яке місце, з'єднати з будь-яким іншим словом, втратити і забути» [Шапиро, 2011].

Звинувачують письменника у відсутності стилю та неякісному викладі матеріалу також інші дослідники. Так, наприклад, Семен Ульянов у своїй статті «Пелєвін і Пустота» пише: «Щоб стати письменником, недостатньо просто знати слова, а Пелєвін і слів, прямо скажемо, знає зовсім не багато. І вбозтво його словникового запасу найлегше показати на прикладі дієслова «бути», яким просто переповнені сторінки роману. Інакше, ніж за його допомогою, автор, певне, неспроможний здійснювати процедуру опису»

[Ульянов, 2011]. Утім, зустрічаються думки і про «блискучий стиль» [Щербин, 2008] творчості Віктора Пелєвіна.

Критикують письменника не тільки за наявність мовних та стилістичних помилок. Кажуть, що він навмисне вводить читача в оману, створюючи свою схему написання творів, не маючи під нею жодних внутрішніх моральних мотивацій: «У мене „Generation П“ посилив давнє відчуття якоїсь неправильності. Чи то я нічого не розумію, чи то й розуміти нема чого. Може, ніякий він не езотерик, а просто тонкий кон'юнктурник із блискучим стилем та витонченою фантазією? І мене просто дурять? Але не просто, а з вивертом – хочуть не сорок рублів за книжку, а щось ще? І з цього погляду книжки Пелєвіна сприймаються геть по-іншому. Береться якийсь антураж (поїзд – «Жовта стріла», підготовка космонавтів – «ОМОН Ра»), і нанизується на парадоксальну версію, краще - дві або три паралельні. Сюжет довільний і служить лише для взаємного перетину парадоксів. Герої яскраві, добре виписані, але теж зовсім необов'язкові. Дуже багато витонченої спекуляції на езотеричних штампах. Мардук тобі, Іштар, Вотан із Локі, вервольфи з вовкулаками... Підтекст грамотний читач легко додумує сам. І, нарешті, беремо якусь філософську побудову, вивертаємо її парадоксальним чином – ховаємо десь на периферії, але ніби в прив'язці до якоїсь зашифрованої надідеї роману. Яку, власне, читачеві і пропонується знайти. За таких умов я не граю. Мені нецікаво» [Шапиро, 2011].

Однак, незважаючи на всі негативні відгуки, проза В. Пелєвіна лише набирає обертів. А питання про відсутність стилю, або ж, навпаки, його блискуче виконання, залишається відкритим.

Творчість В. Пелєвіна користується популярністю у сучасників, до яких належать не лише студенти, що нудьгують в Інтернеті, а й люди, які близько знайомі з літературою і присвятили їй не один десяток років. Так, наприклад, Ірина Роднянська, на захист Пелєвіна від нападок «авторитетних людей» пише: «...найавторитетніший вирок найавторитетніших людей полягає в тому, що Пелєвін цей – він для «ботви». Для черні непосвяченої.

Або, що те саме, – для інфантилів: "Generation П" як дзеркало вітчизняного інфантилізму", – говорить підзаголовок рецензії А.Немзера ("Час MN", 1999, 26 березня). А тим часом переді мною текст, що поставив мені серйозну розумову роботу» [Роднянская, 2007].

У статті «Цей світ придуманий не нами» Ірина Роднянська опонує багатьом критикам, які вивчають творчість Пелєвіна. Так, повертаючись до суперечки про мову творів Віктора Пелєвіна, Роднянська дає такі оцінки: «Тексти Пелєвіна, з їх чотирикратно лайливою, а як на мене, такою, що відповідає внутрішньому завданню, мовою, спокійно вбудовуються в ряд великих, значних і просто помітних творів, своїми особливими засобами – засобами моделюючої уяви, які пояснюють те, "що з нами відбувається"» [Роднянская, 2007].

Користуючись «засобами моделюючої уяви», Віктор Пелєвін намагається зробити читача співавтором своїх творів, а не «обдурити» його. Наприклад, робота з простором і часом у його романах побудована таким чином, що читач сам мимоволі стає творцем романів та повістей.

Так, аналізуючи роман «Життя комах», можна побачити, що розділ 4 є водночас і серединою, і фіналом роману. У цьому разі поняття часу є умовним, і автор вкотре показує, що події твору відбуваються поза часом і простором, у межах свідомості читача, і лише читач має змогу і право розпоряджатися запропонованим хронотопом на власний розсуд.

Віктора Пелєвіна не можна назвати комерційним письменником. Теми, які він порушує у своїх творах, можна зарахувати до розряду «вічних», оскільки герої проходять довгий шлях переосмислення. Так, згадуючи роман «Життя комах», слід зазначити, що вид комах у Пелєвіна здатний змінюватися, залежно від особистого вибору та переконань героїв.

У мурахи Марини виростає дочка – муха Наташа. Або ж інший герой, знаходячись у пошуку свого внутрішнього «я», сам здатний видозмінюватися протягом усього свого життя (личинка – тарган – цикада).

Така ж видозміна відбувається в ланцюзі метелик – світлячок. Тут, за допомогою зміни виду комахи, показано зміну внутрішнього стану героя, його переоцінка цінностей. Використовуючи цей прийом, Віктор Пелєвін знову прагне вдатися до порушення «вічних тем»: «батьки і діти» (мураха Марина і муха Наташа), «маленька людина» (жук Серьожа), «світло і пільма» (метелик – світлячок).

Ірина Роднянська, розглядаючи творчість автора «ОМОН-Ра» і порівнюючи його твори з комерційною літературою, пише: «Пелєвін, скільки б не вишукувалися джерела його «колажів», думає сам, своєю головою, і, головне, думає насамперед для себе, а потім уже для нас, для тих, у кого цілить. Він пише памфлет на інформаційне суспільство, з яким входимо в ХХІ століття, тому що в нього накипіло, а не тому, що хоче за допомогою модної приманки якомога швидше реалізувати свій товар» [Роднянская, 2007].

Незважаючи на форму написання Пелєвінських текстів, слід зазначити, що їх зміст цілком співвідносний з класичною літературою. Віктор Пелєвін продовжує розкриття «вічних тем» у сучасних для нас умовах.

Герої його творів шукають власні шляхи виходу з обставин, що склалися: «Головна тема Пелєвінської творчості – самопізнання героя в ситуації «поганої реальності», коли навколо – соціальні бурі та катаклізми або засилля сонних, мертвих душ. І вирішується це завдання цілком у класичному ключі: через перевагу духу над матерією, трансцендентних цінностей над принадами матеріального існування» [Корнев, 2006].

Герої Пелєвіна шукають свободу, і вона полягає у свободі свідомості від загальної споживчої установки, від усього соціуму, від свого «я» та своєї ролі в житті. Тут необхідно зазначити, що для автора «Чапаєва та Пустоти» важлива не лише свобода від реальності.

Віктор Пелєвін намагається звільнити читача від гнітючої важкості внутрішнього світу. Цей процес відбувається за допомогою стирання внутрішнього «я» (але не особистості), і він набагато важливіший для

письменника, ніж відмова від зовнішньої реальності: «Головною ж метою, ідеєю роману є спроба, як мені здається, допомогти читачеві хоч на мить усвідомити, відчутти небувалу внутрішню свободу, приховану від нього його ж власною звичайнісінькою свідомістю. Будучи залученою до порочного кола відображення зовнішнього світу у собі, себе у світі і, зрештою – себе самого, наша свідомість будує внутрішню в'язницю, чомусь називаючи це життям» [Щербин, 2008].

Внутрішнє життя, за Пелєвіним, є небезпекою для особистості, адже внаслідок цього вона може замкнутися в собі, перевести власне життя у модус єдиної реальності. Але стирання свого «я» – дуже складний процес, відхід від зовнішньої реальності відбувається набагато простіше: «Однак позбутися гнітючої тяжкості внутрішнього світу не так просто. Ти його у двері, а він у вікно лізе. Немов якийсь страшний невмирущий зомбі з фільмів жахів – думаєш, що остаточно добив його, а він знову і знову встає і навалюється на тебе» [Щербин, 2008].

Відхід від самого себе необхідний письменнику як засіб боротьби з внутрішніми розбіжностями, що допомагає звільнитися від особистісних орієнтирів і власних поглядів на себе. Внутрішнє життя, за Пелєвіним, є перешкодою для розвитку творчості. А людина, світ якої побудований на саморефлексії, не здатна піднятися над собою та творити.

Андрій Щербін, розмірковуючи про це явище, пише: «Можна припустити і більше – саме творчість і є той спосіб, який дозволяє позбутися гнітючого впливу внутрішнього світу, стати вільним від нього. Адже саме справжня, істинна творчість оголює внутрішній світ людини, принаймні для неї самої, і виганяє звідти всю цю штучну дурість, що називається уявленням про себе» [Щербин, 2008].

З цього можна зробити висновок, що відмова Пелєвіна від внутрішнього життя є заклик до творчості. Боротьба зі своїм заблудлим «я» і уявленнями про нього, з соціумом, з руйнуванням ціннісних орієнтирів

– все це необхідно письменнику для порятунку духовних почав у сучасній дійсності періоду соціальних катаклізмів 1990-х років.

Відхід особистості від повсякденної реальності – ось спосіб, за допомогою якого вирішують проблеми герої Віктора Пелєвіна. Чи є це рішення правильним, кожен може відповісти для себе сам. Але важливо те, що герої Пелєвіна шукають шлях самовдосконалення та виходу з поганої дійсності. І в цьому випадку Пелєвін є прямим послідовником класиків літератури

1.2. Типологія поглядів дослідників на теорію метатекстуальності

Метатекстуальність є достатньо багатозначним терміном. У загальних рисах під терміном метатекст може матися на увазі дещо, що виходить за рамки тексту та описує його. Причому таке вербальне утворення повинне бути наділене системними характеристиками (щоб бути достатнім для здійснення опису іншої системи), тобто насправді метатекст сам може або має бути текстом [Жодані, 2007, с. 91].

Як бачимо, цей термін, в силу своєї вторинності, передбачає наявність певної парності, наявності об'єкта опису. Тому зосередимо увагу на тому, яким чином має йменуватися метатекстова частина твору у протиставленні з неметатекстовою [Баррі, 2008, с. 119].

У дослідницькій літературі трапляється безліч варіантів. Наприклад, прототекст визначається як базовий текст, з опорою на який створюється метатекст. У цьому сенсі вживаються синоніми: «власне текст», «текст-об'єкт», «референт», «претекст», «основний текст», «базовий текст», «материнський текст», «вихідний текст» та ін. У свою чергу, для найменування метатекстової частини використовуються такі дефініції: «вторинний текст», «зовнішній текст», «обрамлювальний текст», «похідний текст» тощо. У нашій роботі неметатекстові частини творів позначатимуться терміном претекст.

Появу терміна метатекст зазвичай пов'язують із роботою А. Вежбицької «Метатекст у тексті» (1978), де паралельно із ним уживаються такі термінологічні сполучення як «метатекстові нитки», «метатекстовий компонент» тощо. Останнім часом цей термін використовується все частіше, при цьому явище метатекстуальності може інтерпретуватися по-різному [Вежбицкая, 1978, с. 403].

В одному зі значень під метатекстом мається на увазі сукупність текстів письменника, які постають у єдності, як певна цілісність [Мочернюк, 2013, с. 189]. Метатекстуальність може розглядатися як вертикально організовані тексти про текст: про процес його створення (генотекст), читання та інтерпретацію (текст-коментар), про зв'язок з іншими текстами (інтертекст).

При знайомстві з роботами лінгвістів стає очевидним, що явище метатекстуальності зазвичай характеризується в гносеологічному чи комунікативному аспекті. За лінією зв'язку із мисленням метатексти відображають закономірності осмислення мовної дійсності, виявляють типові уявлення про мову, а за лінією зв'язку з комунікацією метатексти постають у первинному вигляді як одиниці мовної взаємодії адресанта та адресата, як мовний акт, що реалізує певну мету [Жила, 2000, с. 83].

Також у багатьох дослідженнях відзначається рефлексивна природа метатекстуальності. Це помітно на прикладі появи таких термінів, як рефлексив, мовні рефлекси, метамовна свідомість та ін.

Також мовознавцями з'ясовується онтологічна природа метатекстів. Так, найчастіше термін метатекст співвідносять з терміном метамова. Майже всі вказують на вторинність метатексту, єдність матеріальної природи тексту та метатексту.

Але далеко не завжди метатекст є теоретичним. Екстраполюючи традиційне трактування співвідношення поняттєвих сфер «мова – текст» на поняттєвий ряд «метамова – метатекст», природно трактувати метатекст як

послідовність вербальних знаків, що організують цілісний, зв'язний виклад певної галузі знання [Генералюк, 2016, с. 218].

Метатекстові елементи є текстовими знаками. Всі вони є або мовними знаками, що виконують метатекстову функцію внаслідок того, що вона нав'язана ним їхніми мовними значеннями, або постають мовними кліше та стійкими словосполученнями з аналогічними властивостями. Будучи частиною словника метатекстових мовних засобів, подібні знаки єдині для всіх текстів, проте їхня сукупність неспроможна скласти тексту (метатексту).

Метатекстові елементи характеризуються такими параметрами:

а) переважно виконують функцію зв'язності «до цілісності»;

б) не пов'язані семантично з усім простором тексту;

в) не є знаками, здатними до подання змісту тексту або значної його частини в стислому вигляді. Вони зустрічаються практично у всіх текстах та відповідають за локальну зв'язність [Вислоух, 2008, с. 311].

Метатекстові фрагменти наділені найбільш самостійними характеристиками і функціями, забезпечуючи творові глобальну зв'язність, але не становлять собою тексту. Фрагмент є характерним для багатьох різнотипних текстів, він значною мірою є семантично автономним, хоча найчастіше не наділений іманентною зрозумілістю.

Наступний рівень у цій ієрархії мовних елементів займає метатекст. Метатексти забезпечують глобальну зв'язність та самоопис цілого тексту та наявні далеко не у всіх літературних творах. Метатекст – це така частина тексту, яка має властивості зв'язності і цілісності (тобто цілком самостійний, семантично автономний текст), референтом якого є текст, що обрамляє. Метатекст у такому його розумінні має здатність до повідомлення інформації про зв'язність і цілісність тексту, що обрамляє, в якому він існує на правах сильної позиції.

Цікавить дослідників як своєрідний феномен не лише метапроза, але й метапоетика. До сфери метапоетики належать тексти, які являють собою дослідження поетами, і навіть іншими художниками слова, творчості, як

власної, так й інших митців, тобто самоописові тексти (автометодискриптивні). Тут розділяються, з одного боку, статті та роботи письменників з проблем художнього тексту, з іншого, – імпліцитні вказівки на самоінтерпретацію, що безпосередньо наявні в поетичних творах [Будний, 2008, с. 56].

Отже, поняття метапоетика (як «поетика за даними метатексту та метапоетичного тексту») набагато ширше за поняття метатекстуальність. Загалом можна відзначити поступове збільшення елементів метатекстуальності у літературі протягом останніх століть [Іванишин, 2010, с. 77].

Метатекст завжди сприяє руйнації меж фіктивного та дійсного. Більше того, на особистість оповідача найчастіше спроектовано деякі біографічні риси конкретного автора, тому буває складно відрізнити останнього від наратора-письменника. Їхнє ототожнення зустрічається навіть у фахівців, як вважає С. Маценка, «таке нерозрізнення автора й оповідача спостерігається в літературознавстві і донині» [Маценка, 2017, с. 181].

Слід зосередити увагу на тому, хто є «відправником» оповідального тексту, наголошуючи, що конкретна людина (письменник) ніяк не збігається з оповідачем у оповіданні. Для структурного аналізу «оповідач (у оповідальному творі), – це не той, хто пише (в реальному житті), а той, хто пише, це не той, хто існує» [Баррі, 2008, с. 143].

Досить часто метатекст називають текстом про текст. Мистецький текст, який описує інший художній текст, являє собою цілком канонічний літературний жанр, відомий ще в античності й цілком актуальний у європейській літературі до наших днів.

Метатекстуальність має суттєві відмінності з феноменом інтертекстуальності. Якщо інтертекстуальність передбачає наявність текстових взаємодій виключно у знаковій реальності, то для метатекстуальності більшою мірою необхідний вихід за межі суто семіотичного простору. Поле референції метатексту виявляється набагато

ширшим, ніж його претекст (або інші тексти). Термін метатекст лише в першому наближенні можна використовувати для відмежування ситуації, в якій текст говорить про світ (про реальність), від ситуації, в якій текст говорить про текст (ситуація метатексту). І якщо для теорії інтертексту важлива проблема розмивання кордонів текстуальних, то для теорії метатексту не менш значущим виявляється і співвідношення кордонів емпіричного і художнього світів.

Отже, можна сказати, що вторинність метатексту виявляється насамперед у тому, що він пишеться після претексту і неможливий без цієї бази (тобто припустима деяка тимчасова дистанція між написанням цих текстів), а також у тому, що метатекст завжди пишеться про претекст.

1.3. Метатекстуальні прояви в художньому творі

Для теорії метатекстуальності (набагато більше, ніж для інтертекстуальності) значущою постає проблема авторства. Незважаючи на тенденції постмодерної десуб'єктивації, особливо характерної для європейської гуманітарної думки, дослідники відзначають своєрідну автороцентричність сучасних художніх текстів.

Тому, коли йдеться про метатекст у наративних творах, що передбачають наявність наратора та ситуацію розповіді, найбільш повну картину ми отримуємо при розгляді художнього дискурсу у цілісності та динаміці. Недарма у створюваних наративних моделях враховуються сьогодні не лише (текстова) специфіка безпосередньо літературного змісту наративу, а й усі учасники естетичної комунікації [Маценка, 2018, с. 132].

Так, якщо в теорії інтертекстуальності велике значення надається читачеві як активному учасникові процесу співтворчості, то метатекстуальність накладає свої обмеження на цю взаємодію. Постмодерний текст, як правило, допускає необмежену множинність тлумачень. Інтертекстуальність передбачає нескінченне поле інтерпретацій саме завдяки невиявленості певних тлумачень. Парадоксальним чином

експлікація зв'язків між текстами не посилює їх «поліфонічності» і «багатоголосся», а лише оприявнює те, що текст, який створюється, обертається навколо дуже обмеженого і замкнутого кола текстів, на які він покликається. Метатекстуальність, пропонуючи власні (авторські) варіанти сприйняття та розуміння, певною мірою обмежує самостійне інтерпретаційне поле читача.

Якщо інтертекстуальність насамперед передбачає діалог із чужими текстами, то метатекст письменник «нашаровує» на свій претекст. Оскільки метатекстуальність передбачає взаємодію зіставних (претекст та метатекст), а не чужих текстів, між первинною та вторинною частинами творів із метатекстуальністю вибудовуються переважно двосторонні зв'язки [Маценка, 2016, с. 214].

Утім це не позбавляє сам метатекст деяких характеристик інтертекстуальності, покликаних до інших творів. Але в таких випадках особливістю метатексту є експлікація запозичень та зв'язків, що накладає обмеження на інтерпретацію твору (що свідчить про вияв у метатекстах також характеристик гіпертекстуальності). У метатексті важливими виявляються не лише міжтекстові взаємодії, в ньому активно задіяна гра на межах художнього та емпіричного світів, що по-особливому залучає до свого поля реальних учасників естетичної комунікації (конкретних письменника та читача).

Безумовно, для докладнішого уточнення природи вторинності метатексту необхідно враховувати наративну специфіку творів. Для первинного (базового) розмежування референтних областей метатексту та претексту можна спиратися на те, що в літературних наративах у претекстовій частині описуються фіктивні події мистецького світу. І цей наративний текст може бути позначений як первинний, а оскільки метатекст вибудовується насамперед саме на цій базі, то він є вторинним [Просалова, 2014, с. 108].

Розглянемо метатекст із урахуванням наративної специфіки творів. Метатекст містить у своєму складі дуже різноманітну інформацію. Це може бути: пояснення вибору прототипів та імен для персонажів, обґрунтування стилістичних та жарових уподобань, коментарі до вживання слів та метафор, роз'яснення літературознавчих категорій та історичних особливостей епохи, факти з біографії наратора та його оточення, прогнозування можливої реакції читацької публіки та багато іншого, тобто все від задуму твору до проблем із виданням написаної (готової) книги [Просалова, 2014, с. 110].

Щоб систематизувати те, що потрапляє в поле уваги метатекстуальності, звернемося до трьох основних рівнів наративу: події, про яку розповідається, події самої розповіді, і самого наративного тексту безпосередньо. Необхідно з'ясувати, чи є лише останній із цих рівнів – текст – об'єктом уваги метатексту.

Подієва основа передбачає наявність персонажів, їх дії, емоції та роздуми, а також можливі доповнення до неї у вигляді описів, портретів, пейзажів та ін., що наповнюють художню картину та перетворюють її до масштабів цілого світу. І якщо основним об'єктом уваги у класичному наративі для читача стають події цього світу героїв, то очевидно, що об'єктом опису метатексту має бути щось інше, інакше в ньому не виникло б потреби.

Метатекстові доповнення привносяться ніби ззовні художнього світу, завдяки ним у твір включається дуже широкий соціально-історичний та культурний контекст. Під контекстом літературного твору ми розуміємо «прямо чи опосередковано пов'язану з ним безмежно широку сферу літературних фактів і позахудожніх явищ» [Пушак, 2011, с. 52].

Метатекст багато в чому сприяє тому, щоб контекст (традиційно позалітературні ситуації), на тлі якого розгортаються події мистецького світу, перемістився у фокус читацької уваги. «Центр ваги» тексту все частіше перебуває за межами тексту.

У метатексті вибудовується вторинний ряд подій, який і стає багато в чому об'єктом самоописання і позиціонується при цьому як реальний, на

відміну від вигаданого, претекстового. Багато в чому цей ряд подій можна співвіднести з рівнем нарації, з актом розповіді в цілому, коли подія розповіді стає повноправною і самоцінною подією художнього твору.

Перейдемо до аналізу другого наративного рівня, до акту нарації. Якщо події первинного художнього світу торкаються метатексту лише опосередковано, то подія розповіді перебуває в центрі уваги [Vandal-Sirois, 2012, с. 28].

Акт нарації має на увазі наявність опосередкованої інстанції, наратора, який завжди експлікований і яскраво виявляє себе саме в наративах з метатекстом, що є, по суті, результатом його безпосередньої діяльності. Так, якщо говорити про функції оповідача, що реалізуються у творі, то крім основної наративної функції, дослідники виділяють ще кілька. Наприклад, Е. Циховська слідом за Ж. Женеттом розрізняє функції, розподіляючи їх відповідно до різних аспектів оповіді: до тексту, пояснення його внутрішньої організації належить режисерська функція; до наративної ситуації в цілому (встановлення контакту з читачем) – комунікативна; орієнтація оповідача на себе утворює функцію свідчення, яка може набувати явну дидактичну форму, наприклад, Женетт її визначає як ідеологічну [Циховська, 2014, с. 53].

Також можна відзначити, що у метатексті здійснюється спроба створити ілюзію безпосереднього (усного) спілкування з адресатом. Так, коли конкретний автор (біографічний письменник) пише літературний текст, він лише гіпотетично може спілкуватися з реципієнтами, хоча завжди передбачає цю можливість. У метатексті процес створення твору хіба що збігається з процесом читацького сприйняття, оскільки по ходу оповіді оповідач постійно звертається до реципієнта, підкреслює, що твір ще не готовий, що він створюється зараз, що навіть сам автор поки не знає, яким буде продовження тощо. Це, своєю чергою, надає акту оповіді певного динамізму, інтриги [Мочернюк, 2018, с. 73].

Таким чином, одне з центральних місць у референтній області метатексту займає акт нарації. Подія оповіді в цьому разі передбачає явну експлікацію учасників естетичної комунікації.

Найбільшу увагу привертає сам наратор. Але й фігура фіктивного читача може також бути досить яскравою. Завдяки цьому виникає ефект «одночасності» оповідального акту та акту сприйняття тексту. Цей чинник ще більше сприяє перенесенню уваги конкретного читача від оповідних («несправжніх») подій світу героїв до події самої оповіді.

Останній із рівнів вираження метатекстуальності в художньому творі – це власне наративний текст (як система знаків), який також є об'єктом самоопису. Наратор-письменник не може не усвідомлювати штучність, сконструйованість художнього світу, оскільки історія неминуче має бути зафіксована у знаку. Об'єктами рефлексії та самоописання у такому разі стають і мова, і будова, і способи створення тексту тощо; акцент переноситься на процес семіотизації та естетизації [Мочернюк, 2013, с. 192].

У метатексті, зокрема, можуть висвітлюватися будь-які окремі питання, що стосуються мови твору: вибір слова, висловлювання, метафори, акцентування будь-яких значень, конотацій тощо. Але, як правило, мова осмислюється як соціально-історичний феномен. Тим більше, що природа та значення мови, процесів референції активно переосмислюється постмодерністами. Також мова цікавить письменника як жива стихія, що вбирає основні характеристики часу і культури. І оскільки ці проблеми актуальні для постмодернізму, то й наратори-літератори не оминають ці питання стороною.

Високу важливість для метатексту має будова тексту. Оголоюючи прийом, наратор демонструє багато способів конструювання власного тексту. Стає очевидним, що знайомство читача з подіями художнього світу залежить від того, в якій послідовності розташовані компоненти тексту. Особливо, якщо наратор розповідає про кілька варіантів розгортання сюжету, перебирає

різні можливості, і в читача з'являється вибір кількох траєкторій читання книги [Генералюк, 2009, с. 83].

Самому ж нараторові, у свою чергу, водночас буває цікаво, як його воля «впливає» на художній світ: чи змінюється сутність героя, його доля, чи можливі кілька фіналів тощо. Також важливим для оповідача є й те, яким чином текст сприйматиметься читачем: чи створюється ціла та об'ємна картина світу героїв, якщо текст є фрагментарним; чи можна зрозуміти письменницький задум, виходячи лише з претексту чи необхідні автокоментарі тощо [Генералюк, 2009, с. 84].

Рефлексивна природа метатексту дозволяє говорити способи створення тексту. Метатекстові коментарі часом набувають текстологічного характеру, виглядають як філологічне дослідження, проведене самим письменником. Утім, це не має суто наукового, літературознавчого характеру викладу, швидше, це своєрідна стилізація, один із аспектів постмодерної гри.

Отже, можна зауважити, що такий наративний рівень як текст входить до референтного поля метатекстуальності, де текст осмислюється як семіотичний об'єкт, пояснюються особливості його будови, жанру, мови тощо. І прагнення наратора все прокоментувати та роз'яснити надає метатексту певного відтінку науковості. Також розповідається і про способи створення твору, про реалізацію (нереалізацію) авторського задуму, про співвідношення реальності (емпіричної чи художньої) та тексту про реальність [Будний, 2008, с. 381].

Отже, незважаючи на те, що з позицій постмодерної естетики текстуальність сучасних творів визнається вторинною, є можливість диференціювати референтні та метареферентні аспекти в наративах з метатекстом. Можна стверджувати, що претекст сполучається з подієвим рівнем теоретичної моделі наративу, – тут описуються явища художнього світу, що утворюють собою первинний ряд подій. З метатекстовою частиною співвідноситься друга подієва лінія, у центрі уваги якої опиняється акт нарації.

Метатекст є вторинним у тому сенсі, що може з'явитися лише на базі претексту, і подія метатексту концентрується навколо написання (створення) зазначеного претексту. Малопомітний у класичному наративі рівень оповіді стає самоцінною подією в постмодерністському тексті, а фіктивний наратор, як безпосередній його учасник, стає однією з ключових постатей твору.

Відтак у поле зору метатекстуальності потрапляють і наратор із його долею та історією, і його адресат (фіктивний читач) як учасники події розповіді. При цьому первинний ряд подій описується лише побічно, з точки зору його створення творчим актом письменника, а також при зіставленні явищ художнього світу з історико-культурним (позалітературним) контекстом. Але незважаючи на те, що в метатексті наголошується на літературності, вигаданості оповіданого світу, сама розповідь – теж частина художньої дійсності твору.

Уточнюючи визначення метатексту як «тексту про текст», можна дійти висновку, що метатекст являє собою по-справжньому літературо- і текстоцентричне явище. Наративний текст як семіотичний об'єкт опиняється в полі референції метатексту, а значна частка рефлексії часом призводить до того, що художнє осмислення власної оповіді набуває рис текстологічного дослідження.

Отже, метатекст постає вторинним у тому сенсі, що може з'явитися тільки на базі претексту, і сама подія метатексту сконцентрована навколо написання (створення) даного претексту. Референтне поле метатексту насамперед співвідносне з рівнем оповідального тексту твору та з рівнем акту нарації, в якому сходяться всі основні вектори уваги метатексту.

Висновки до розділу 1

Критиків (професійних читачів), які займаються вивченням творів Віктора Пелевіна, умовно можна розділити на два табори. Одні бачать у письменникові особистість, яка зуміла у новий час побудувати місток між культурною спадщиною та читачем, і завдяки цьому увійшла до сучасної

літератури. Інші вбачають у Вікторі Пелєвіні шахрая, який бажає обдурити читача. Звинувачують Пелєвіна також у відсутності стилю та наявності мовних помилок.

Метатекстуальність є достатньо багатозначним терміном. У загальних рисах під терміном метатекст може матися на увазі дещо, що виходить за рамки тексту та описує його. Причому таке вербальне утворення повинне бути наділене системними характеристиками (щоб бути достатнім для здійснення опису іншої системи), тобто насправді метатекст сам може або має бути текстом.

Метатекстуальність має суттєві відмінності з феноменом інтертекстуальності. Якщо інтертекстуальність передбачає наявність текстових взаємодій виключно у знаковій реальності, то для метатекстуальності більшою мірою необхідний вихід за межі суто семіотичного простору. Поле референції метатексту виявляється набагато ширшим, ніж його претекст (або інші тексти). Термін метатекст лише в першому наближенні можна використовувати для відмежування ситуації, в якій текст говорить про світ (про реальність), від ситуації, в якій текст говорить про текст (ситуація метатексту). І якщо для теорії інтертексту важлива проблема розмивання кордонів текстуальних, то для теорії метатексту не менш значущим виявляється і співвідношення кордонів емпіричного і художнього світів.

Метатекст є вторинним у тому сенсі, що може з'явитися лише на базі претексту, і подія метатексту концентрується навколо написання (створення) зазначеного претексту. Малопомітний у класичному наративі рівень оповіді стає самоцінною подією в постмодерністському тексті, а фіктивний наратор, як безпосередній його учасник, стає однією з ключових постатей твору.

Відтак у поле зору метатекстуальності потрапляють і наратор із його долею та історією, і його адресат (фіктивний читач) як учасники події розповіді. При цьому первинний ряд подій описується лише побічно, з точки зору його створення творчим актом письменника, а також при зіставленні

явищ художнього світу з історико-культурним (позалітературним) контекстом. Але незважаючи на те, що в метатексті наголошується на літературності, вигаданості оповіданого світу, сама розповідь – теж частина художньої дійсності твору.

Уточнюючи визначення метатексту як «тексту про текст», можна дійти висновку, що метатекст являє собою по-справжньому літературо- і текстоцентричне явище. Наративний текст як семіотичний об'єкт опиняється в полі референції метатексту, а значна частка рефлексії часом призводить до того, що художнє осмислення власної оповіді набуває рис текстологічного дослідження.

РОЗДІЛ 2. МЕТАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ПОЕТИКИ ПОЛІДИСКУРСИВНОГО ПРОЕКТУ В. ПЕЛЄВІНА

2.1. Закономірності функціонування метатекстуальності в оповіданнях В. Пелєвіна

Реалізуючи архітектонічний для поезики російського оповідання принцип бінарності [Вайсштайн, 2009, с. 398], пелевинський метапрозовий розповідь також виявляється структурно зорієнтований ситуацію читацького вибору, але з «двох правд» – точок зору і світоутворень, та якщо з різнорідних дискурсивних практик.

Так, у оповіданні «Бубен Нижнього Світу» (1993) (підзаголовок «Зелена коробочка») текст функціонує як конструкція, що поєднує в собі значення, вкладені автором, з тими сенсами, які може зробити читач. Авторська комунікативна стратегія реалізується у вигляді використання першої особи основного суб'єкта мовлення, який навмисно підкреслює: свою віднесеність до текстової сфери; сам факт оповідання; його документальність, достовірність («...нижче зустрічатимуться посилання на словники та роздуми та предмети...» [Пелевин, 2023, с. 294]; «на згадку приходять випадок, описаний у недавно виданих у Франції спогадах доктора Чазова...» [Пелевин, 2023, с. 295] тощо).

Висловлена присутність оповідача доповнюється активізацією зацікавленого адресата. Ця модель читача визначена як інтерпретаційними операціями, так і свідомо введеними вже на самому початку тексту риторичними хитрощами: демонстрацією розташування, безпосередніми зверненнями, вербуванням союзників, демонстрацією оригінальної позиції («Якщо так вийшло, що читач – чи читачка, що мені особливо приємно, – натрапив на це невелике оповідання, раз вже він вирішив на кілька хвилин довіритися тексту...» [Пелевин, 2023, с. 295]; "Нас відвідують різні ідеї, пізніше ми поділимося деякими з них", "...просимо ще трохи терпіння у

читача , вже, ймовірно, до смерті втомленого від нашої балаканини ...
»[Пелевин, 2023, с. 297]).

Стратегія тексту спрямована на формування довірчих відносин між автором і читачем, провокування емоційного співучасті. Останнє досягається як шляхом звернення до теми смерті (що стосується кожної людини), так і за допомогою використання висловлювань, що демонструють внутрішній стан того, хто говорить: «...там зустрічається одне слово, що лякає нас (загибель)...» [Пелевин, 2023, с. 297]; «... побутовий стан переплетено в ній з найстрашнішим, що чекає на людину», «Особливо пригнічує те, що ми не можемо розпізнати...», «... дірочка стовбура, що дивиться в душу» [Пелевин, 2023, с. 299] тощо.

І. М. Жодані, аналізуючи механізми провокування, робить висновок, що функція «говоріння» у подібних висловлюваннях є, по суті, функцією «показування» [Жодані, 2007, с. 83], а мова переходить у форму перформативу чи «автореферентного висловлювання». Такий дискурс ні про що не повідомляє, а лише «перереформатує ту саму комунікативну ситуацію, якою вона породжується» [Жодані, 2007, с. 95], позиціонуючи інтерсуб'єктивні відносини автора та читача як ієрархічні (з домінуванням адресата).

Таким чином, Пелевінське оповідання старанно створює свого «проникливого читача», як іронічно іменує його автор, тобто типового споживача сучасної белетристики, який очікує, що розпізнав топик дискурсу та його можливі ізотопії. Заданий образ читача орієнтований на носія середньолітературного типу мовної культури, і спирається на прецедентні феномени «сьогодення актуальності».

Дискурсивні моделі, що актуалізуються в тексті, відкрито співвідносяться з системою пресупозицій такого читача, проте симптоми гіперкодування орієнтують і на інші жанрові коди, топіки дискурсів (у тому числі дуже різноманітні). Так створюється атмосфера гри: поруч із

споживацьким пропонується творчий рівень прочитання, коли читач повинен шукати і перевіряти оповідальні схеми, приховані під верхнім шаром тексту.

Наратив у оповіданні «Бубен Нижнього Світу» будується відповідно до жанрового інваріанту (поєднання кумулятивного та циклічного принципів організації сюжету), але на основі відмови від розвитку подій, надмірності повідомлення, що повторює позначення семантично порожнього для читача об'єкта – «Бубен Нижнього Світу». Перша частина тексту формально орієнтована на роздуми та опис.

Звичайно, по-справжньому проникливий читач може помітити, що роздуми та описи мовних форм мають тут суто текстовий характер і підмінюють собою предмет. Незважаючи на те, що наукоподібна мова оповідача передбачає послідовність і логічність викладу, в ній експліковані мотиви непослідовності, алогічності: «зв'язок, невидимий розуму, може існувати на асоціативному рівні», «сміслові зв'язки часто невловимі для нас самих» [Пелевин, 2023, с. 77].

Процес означення видається нічим не обмеженим асоціативним відступом (від того, що не окреслено), що то приймає потокоподібний характер, то намагається повернутися до об'єкта і, в результаті, утворює деревоподібну структуру. Таким чином, тему першої частини можна визначити як симуляцію оповіді.

Рефлексія з приводу теми смерті, що вводиться у другій частині, має провокативний характер: «текстуалізуючи» смерть і візуалізуючи її – у тому числі за допомогою емоційного втягування читача в текст. Наратор немовби вписує її в умовний світ культури, внаслідок чого «припинення існування» набуває симулятивного відтінку, перетворюється на епістемологічну категорію .

Третя частина починається із фрази: «Чи можна створити лазер смерті, виконаний у вигляді невеликого оповідання?» [Пелевин, 2023, с. 299] та сфокусована на співвіднесенні маніпулятивного та ігрового аспектів симуляції. Саме тут «проникливий читач» виявляє підміну: весь попередній

семіозис виявляється лише провокацією, внаслідок якої «союзник» постає об'єктом оповідання. Так остаточно експлікується метатекстовий ракурс оповідання: «уречівлюючи» читача, матеріалізуючи його у просторі тексту, оповідач замикає життя й текст, смерть і кінець оповіді.

У композиційному плані остання частина відповідає зменшеній моделі оповідання в цілому, відтворює всі позначені в оповіданні дискурсивні практики, і як «висновок» пропонує дві нові – топик комп'ютерного дискурсу («Особам, які цікавляться тим, як демонтувати Бубен Нижнього Світу, пропонуємо переказати ... рублів на рахунок ... і вказати свою адресу» [Пелевін, 2023, с. 300]) і топик гри («...спробувати не думати про Бубен Нижнього Світу рівно шістдесят секунд» [Пелевін, 2023, с. 300]).

Підсумковий зміст оповідання формується за допомогою відкритого читацького вибору між позицією об'єкта маніпуляції (топик комп'ютерної гри) та ігровим сприйняттям світу та тексту.

Таким чином, розглянуте оповідання В.Пелевіна є дворівневою структурою: становлення суб'єктивного образу жанру постає як життєве зусилля адресата оповідання (читача, що живе у світі прецедентних феноменів масової культури), яке вписується і оцінюється через дискурсивний досвід і постає як «чуже» слово про самого читача і текст, що ним твориться. Наратив оповідання будується на протиставленні формульних структур дискурсу та оповідної структури. Таке протиставлення є значною мірою експлікованим, спрямованим до читача, постаючи формою втілення авторського світогляду.

2.2. Типологія проявів метатекстуальності в романах В. Пелевіна

Загальновідомо, що В. Пелевін протягом фактично трьох десятиліть залишається одним із найбільш затребуваних та читаних російських прозаїків. Його творча спадщина починаючи з кінця 1990-х років неодноразово ставала об'єктом уваги дослідників. Виявлялися зв'язки Пелевінської прози з постмодернізмом, науковою фантастикою,

концептуалізмом, вивчалися проблемно-тематичне, стильове своєрідність та структурні особливості його романів.

Романна творчість Віктора Пелєвіна тісно пов'язана між собою, утворюючи єдиний «метароман»: різні сюжети та обставини дії не заважають бачити наявність єдиного інваріанту. Відтак, структурною основою «метаромана» є не що інше, як інваріантна антитеза закритого і відкритого простору, що багаторазово повторюється і варіюється.

У «метаромані» Пелєвіна наявний певний інваріантний елемент сюжету. Як правило, розповідь починається з якого-небудь одкровення, коли герой, на відміну від свого оточення, раптово усвідомлює сенс свого існування та своє місце у світі. Головне, що допомагає це зробити, – поява відстороненого погляду з боку, виникнення нового вектора свідомості. Герой не тільки бачить навколишній світ крізь призму іншого сприйняття, але й починає бачити по-іншому самого себе, немовби сприймаючи власну індивідуальність в контексті іншого простору.

Називаючи романи Пелєвіна «єдиним метароманом», літературознавці виходять, як нам видається, виключно з їхньої інваріантності, маючи на увазі під «метароманом» певну сюжетну та ідейно-змістовну спільність, що відповідає традиційному розумінню метароману.

У літературознавстві метароманом прийнято називати роман про роман, роман у романі чи твір, що осмислено викриває свою штучність, способи створення та спрямованість на сприйняття читачем. Він часто заснований на грі з читачем на різних рівнях художньої дійсності та сприйняття.

Для метароману властивим є особливий тип героя та відносин людини та соціуму: самотній, відкинутий скептик почувається жертвою жорстокого суспільного ладу, іноді він не має навіть імені. Тип цей аж ніяк не новий, але його постмодерна модифікація пов'язана зі спробами осмислення буття в семіотичній парадигмі того, що існує у мові між планом змісту та планом вираження, наприклад, відповідність людського життя та спроб пошуку

цього сенсу. Іншими словами, рефлексії піддаються відносини випадкові, штучно зроблені самим персонажем.

Герої метароману розробляють власну систему, яка могла б надати життєві хоч якусь упорядкованість, паралельно з цим осмислюючи фіктивність, штучність – власну та світу, що їх оточує. Слід зазначити, що метароман не є «відкриттям» виключно постмодернізму, проте саме у просторі постмодерної словесності прийоми та засоби метароману стають не просто елементами структури, але перетворюються на основні принципи написання тексту.

Метароман – це «двопланова художня структура, де предметом для читача стає не тільки «роман героїв», а й світ літературної творчості» [Просалова, 2014, с. 72]. Інакше кажучи, автор у метаромані розповідає як історію своїх персонажів, так і історію «роману у романі».

Слід зауважити, що авторські репліки, характеристика та оцінка персонажа, вказівки на будь-який сюжетний хід або поворот говорять лише про неповну автономність тексту і ніяк не можуть вважатися маркерами визначення жанру. Роман стає метароманом лише в тому випадку, якщо твір обговорюється як ціле, як особливий світ. В іншому випадку йтиметься виключно про роман із авторськими вторгненнями.

Відзначимо, що важливі зауваження про метапрозу з опорою на розуміння цього феномена Р. Імхоф зробив М. М. Липовецький [Липовецький, 1997, с. 62]. Науковець фактично ототожнює її з метароманом і виділяє п'ять основних ознак метапрози:

- 1) включення до тексту процесу письменницької творчості;
- 2) високий ступінь авторського втручання до художнього тексту;
- 3) розрізнення та зіставлення у процесі читання автора-героя та автора-творця;
- 4) «оголення прийому»;
- 5) просторово-часова свобода [Липовецький, 1997, с. 65].

Справді, В. Пелевін використовує окремі елементи метароману у своїй творчості, проте, на нашу думку, категорично стверджувати, що всі тексти письменника є метароманом, який наголошує на «оповідальному модусі в романній формі» [Липовецкий, 1997, с. 58], не цілком правомірно. На наш погляд, правомірно говорити про метатекстуальність його творчості, особливо враховуючи, що єдиний текст із романами складає його мала проза, і навіть репліку Ю. М. Лотмана стосовно того, що метатекст – це «текст, звернений як до предмета, до авторського слова про нього», у якому «сама оповідь стає об'єктом розповіді і набуває повної автономності й усвідомленості» [Лотман, 1981, с. 13].

Підкреслимо, що, слідуючи лотманівському підходу, у якості метатексту доцільно розглядати «назву твору, членування тексту на розділи, епіграфи та авторські примітки до твору, не включені до основного тексту, а також різного роду міркування про твори у самому творі» [Лотман, 1981, с. 13]. Аналізуючи все різноманіття складових постмодерної ситуації в сучасній російській літературі, необхідно розмежовувати поняття «метатекст» і «метароман». «Метатекст (імплікований метапоетичний текст) – це система метаелементів, представлена в самому поетичному тексті, що визначає умови, умовності, характер самого повідомлення, а також коментарі до процесу написання даного тексту, його жанру до форми твору. Таке розуміння корелює з поняттям метатексту у лінгвістиці» [Лотман, 1981, с. 13].

Конструктивними елементами метатекстових творів (від прози В. Аксьонова, Т. Толстої до Є. Попова, В. Сорокіна, Д. Ліпскерова та ін.), таким чином, можна вважати авторефлексію фіктивних нараторів автора реального, що ховається під масками, «псевдоавторські» передмови та вставні розділи, інваріантність сюжету, автоалюзії письменника до власних текстів. Найбільш наочно це таки простежується у романах В. Пелевіна.

Так, маркером метатекстуальності прози письменника можна, на наш погляд, вважати інваріантність сюжетного плану, характерну для всіх його

романів: головний герой – досить ерудована молода людина, яка перебуває на межі нового етапу розвитку, оскільки в його життя впроваджується щось неординарне. Зауважимо, що це не стільки «одкровення» («одкровення») присутнє при реалізації ефекту буддійського саторі (ріппи), наприклад, у момент споживання баблоса в діалогії про вампірів, статевому акту в «Числах» та ін., проте воно виникає раптово і триває всього кілька миттєвостей, бо герой все ще прив'язаний до матеріального світу, а тому не несе в собі рушійної сили для розвитку сюжету), скільки імпульс. Подібною «ейекцією» стає настання «місячного» року в «Числах», поступове (стадіальне) перетворення у вампіра в “Empire V”, у Доглядача в однойменному романі та в кіклопа з одночасним відкриттям «третього ока» в «Любові до трьох цукербринів», вбивство фон Ернена та спроба видати себе за нього на операції у «Музичній табакерці» (не випадково вона вважається точкою відліку, куди повертається Пустота у фіналі сюжетного розгортання) у романі «Чапаєв і Пустота», спроба позбавити себе життя через перетоксикацію в «Лампі Мафусаїла», інсценувати власне вбивство. Однак двійник вийшов настільки живучим, що його вбивали кілька разів, але він все одно повертався і завдавав неприємностей наступним наглядчачам.

Досить яскраво мотив двійництва втілюється і в «Числах»: Сракандаєв – як «місячний» брат Михайлова – є його повною протилежністю, але повторює всі його ідеї, переманює клієнтів, завдаючи збитки бізнесу, і, що найважливіше, також поклоняється числу, причому числу, зворотному тому, якому поклоняється Михайлов. Тому протагоніст бачить у ньому свого найлютішого ворога, не помічаючи поряд із собою істинного «шкідника» з тією ж трансцендентною манією чисел.

Крім метатекстуальних символів можна виділити загальні для всіх романів В. Пелєвіна теми: філософія буддизму, неприйняття гламуру та сучасного дискурсу, продажність жіночого кохання, переконання в неможливості передачі істинної суті речей словами, ілюзорність світу, сприйняття події між ними і дійсності взагалі як сну.

Метатекстуальні «сигнали» реалізуються та на фразеологічному рівні. Так, до «улюблених» авторських фразем можна віднести такі: «Думка висловлена є брехня» («Чапаєв і Пустота», «Т»), «Багато мудрості означає багато печалі, і примножене пізнання примножує скорботу» (“Empire V”, “Generation II”, “Любов до трьох цукербринів”), “Розумом Росію не зрозуміти, в Росію можна тільки вірити” (“Empire V”, “Generation II”, «Чапаєв і Пустота »).

Крім цього, можна з упевненістю стверджувати, що вся проза Пелевіна є єдиним світом, в якому існує безліч відгалужень інфернальних та елітарних підмірів. Наприклад, у творі «Принц Держплану» очевидним є відсилання до Василя Чапаєва (Базіліо (=Василь) ді Чапао) та Анки (Анічча («непостійність» італійською мовою) – додатковий зміст, двостороннє відсилання в одному значенні – для протагоніста і в двох – для читача)) – до персонажів роману «Чапаєв і Пустота». Повідомляється, що Чапаєв та барон фон Штернберг повернулися на Стару Землю.

У свою чергу, у «Чапаєві та Пустоті» присутній натяк на майбутній роман «Т»: наприклад, ім'я автора передмови (авторська маска) – Урган Джамбон Тулку VII, персонаж роману «Т», або епізод на початку роману, де Петру Пустоті ввижається в тумані постать Лева Толстого, що ковзає по замерзлому Стіксу на ковзанах. У «Т» також спостерігаються алюзії до «Чапаєва та Пустоти»: наприклад, поява молодого Чапаєва в останній сцені, в якій граф Т. радить коню перейти на Чапаєва, бо є ймовірність, що його вдасться умовити відрубати собі палець. За сюжетом роману «Чапаєв і Пустота» після повернення з Внутрішньої Монголії у Чапаєва «на місці мізинця під шарами марлі вгадувалася порожнеча» [Пелевін, 2023, с. 95]). Очевидно, що всі перелічені нами приклади (лише найбільш примітні, насправді вони набагато чисельніші) не мають прямого відношення до феномену метароману, але є маркерами метатекстуальності.

Роман «t» може бути прочитаний як сучасне аранжування старих істин про рятівну силу художньої творчості, але здається, що одночасно в книзі

виявились і деякі нові для її автора ідеї. Якщо в попередньому романі Пелевіна «Empire V» головною філософською проблемою була проблема мови, то в «t» розглядається проблема літературної творчості. Як самостійні проблеми тут присутні всі три компоненти, без яких немає літератури: проблема автора-деміурга і творчого акту, що перетворює дійсність; проблема літературного героя; проблема читача, яку можна представити як ключ до сенсу роману.

Перший рівень постановки проблеми читача являє собою за попередніми романами Пелевіна сатиричний портрет сучасної російської публіки, пересічного читача. Тут мається на увазі не образ якогось конкретного читача, а образ читацької маси як об'єкта впливу з боку маркетологів, підприємців у сфері видавничого бізнесу та високооплачуваних письменників – спритних шахраїв, які не мають за душею нічого святого.

Цей роман вважається найбільш «акунінським» з-поміж усіх романів В. Пелевіна – у тому сенсі, що в сюжетній частині тут використовується щасливо знайдена творцем Фандоріна формула «історичного детективу», з ностальгічними картинками провінційного та петербурзького панського життя.

Героєм цього детективу є мужній, байронічний граф Т., носій доктрини непротивлення, обізнаний із усіма таємницями східних єдиноборств. Граф Т. пробирається в загадкову Оптину Пустинь, уникаючи переслідування агентів охоранки, від посланих його знищити православних ченців, від розпусних світських панянок, що вдають із себе сільських дівок.

Однак цей «акунінський» пласт роману служить лише тлом для суто інтелектуальної колізії, яка поміщена в типово Пелевінську просторово-часову структуру, яка сполучає минуле, сучасне і майбутнє, через що поступово будь-які прив'язки до реальної дійсності втрачають будь-який сенс. Час «t» – це тривалість мистецького акту створення даного тексту та

час, що витрачається на його читання; простір – художній простір, що оголює свою літературну сконструйованість.

Головне протистояння розгортається між графом Т. і його творцем, успішним літератором наших днів Аріелем Едмундовичем Бахманом (число ім'я в жалобній рамці значиться у вихідних даних книги як «літературний редактор»). Аріель відкриває графу, що він – персонаж літературного твору, створюваного командою високооплачуваних літераторів.

Аріель представляє вкрай цинічну точку зору на стан і функції сучасної літератури: «У ваш час письменник вбирав у себе, фігурально висловлюючись, сльози світу, а потім створював текст, що гостро зачіпає людську душу. Людям тоді подобалося, що їх беруть за душу дорогою із земських зборів на каторгу. ...Але зараз, через століття, <...> [від] письменника потрібно перетворити життєві враження на текст, який приносить максимальний прибуток. Розумієте? Літературна творчість перетворилася на мистецтво складання літерних комбінацій, що продаються найкращим чином. Це теж свого роду каббала. ...Ця ринкова каббалістика вивчається маркетологами. Письменнику залишається лише застосовувати її закони на практиці. Але найсмішніше, що ці маркетологи зазвичай повні ідіоти. Вони насправді не знають, яка комбінація літер буде затребувана ринком та чому. Вони тільки вдають, що знають.

– Ну й жахи ви розповідаєте, – промимрив Т. – Якись мракетологи... Це від слова морок?

- Загалом так, - гикотнув Аріель» [Пелевин, 2023, с. 89].

Каламбур про «мракетологів» не дає читачеві можливості цілком оцінити зміст попередньої фрази – ніхто не знає, яка комбінація літер продаватиметься краще, інакше кажучи, ніхто не знає, який літературний твір має успіх, а який приречений на провал. Цього ніхто не знав ні в доринкові, ні в ринкові часи; дрібний біс від літератури Аріель змушений визнати, що не існує формули абсолютного літературного успіху і тим самим, попри власні

декларації, він визнає, що літературна творчість не підпорядковується ринковим законам.

Однак у світі Аріеля, тобто в нашій сьогоднішній дійсності, переважає саме ставлення до літературного твору як до товару. Аріель із похвальбою розповідає графу Т. історію його, персонажа, виникнення.

Отже, всю творчість В. Пелевіна (від «Чапаєва і Пустоти» до «Доглядача», «Лампи Мафусаїла» та ін.) правомірно розглядати як метатекст, ключовими маркерами якого стають інваріантний сюжет, загальна тематика, протагоніст із незакритим гештальтом, розгалужена система образів (дзеркала, двійника, тіні).

2.3. Функціональність наративу в метатексті В. Пелевіна

Відносини суб'єкта, об'єкта та адресата художньої комунікації, зображені всередині оповіданого світу, становлять особливий інтерес для вивчення. З одного боку, нарратори і герої Пелевіна міркують про втрату суб'єктності, спустошення свідомості. Наприклад, у романі «Чапаєв і Пустота» (1996) радянські анекдоти про Чапаєва трансформуються у притчі про зникнення «я». З іншого боку, незважаючи на тематику "нульової" особистості, практично в кожному романі герої багато і часто пишуть.

У багатьох випадках епізоди текстопородження, що містять зображення персонажа-творця, акту креації та матеріальних складових творчого процесу, включаючи папір, ручку та інші знаряддя виробництва тексту, відіграють ключову роль в інтризі. Твори персонажів матеріалізуються на різних рівнях наративної структури: у композиції та графіку, у сюжеті, міфотектоніці, у побудові метарівня та паратексту.

Тим самим створюється парадоксальна інтенція – втрата самості не перешкоджає письму. Більше того, епізоди подібного типу поєднують усі романи письменника у своєрідну «метасерійну» варіацію інваріанту («герой за письмовим столом»).

Характерно, що більшість романів Пелєвіна будуються як своєрідні нотатки від першої особи. У деяких випадках до передмов включаються своєрідні виправдання, що свідчать, що ці записи є не художніми творами, а психотерапевтичними вправами («Таємні види на гору Фудзі» (2018)) або способом позбавлення від «механічних циклів» свідомості («Чапаєв і Пустота»).

При цьому тексти персонажів, поміщені всередину основного оповідання, утворюють композиційну фігуру записки в записках. Наприклад, у «S.N.U.F.F.» має місце конкуренція між записами Дамілоли і Грима, в «Ампірі V» наявні записи, які Рама робить під час навчання «наук» вампірів. Роман «Непереможне сонце» (2020) є інтернет-щоденником якоїсь блондинки, відповідальної за появу на планеті коронавірусу, містить вставні тексти другорядних персонажів.

Але й у випадках «онлайн-оповідання» (наприклад, у «Generation P» (1999)), яке не імітує записки оповідача, в романи вводяться різноманітні вставні тексти. Серійність такого роду стає не лише принципом організації окремого роману, а й пов'язує усі твори автора між собою. Невипадково цікаві для нас фрагменти в різних романах маркуються однотипними за змістом фразами, що вказують на початок листа: «я прийняв з рук канаркового пана самописне перо і заглибився в роботу» («Чапаєв і Пустота»), «він відкрив записник і взяв ручку» («Generation P»), «Я поклала руки на клавіші <...> і почала писати» («Священна книга перевертня» (2004)), «ось що я записав у своєму зошиті» («Ампір В» (2006)) , «Толстой <...> підняв перо і вивів на папері фразу, що миттєво виникла» («t» (2009)), «він витяг з кишені блокнот і записав у нього пару рядків («S.N.U.F.F.» (2011)), «Він сідає за крихітний столик <...> за французьким звичаєм, починає писати на серветках» («Мистецтво легких дотиків» (2019)).

При цьому замість просторово-часових вказівок на закінчення епізоду Пелєвін найчастіше використовує інший прийом - включення в оповідання тексту, що з'явився з-під пера героя. Найчастіше текст породжується майже

миттєво, довгі муки творчості не властиві для персонажів. Таким чином, час читання та зображений час синхронізуються, вставні тексти стають своєрідною точкою підключення читача до комунікативного ланцюга.

Результат творчості наратора чи персонажа читач має побачити, сприйняти як матеріальний артефакт: увага привертається графікою, шрифтом (виділяються не лише нотатки, а й рекламні слогани, вивіски, написи, у тому числі й іноземними мовами, руни, ієрогліфи тощо). Так, у «Generation P» слогани, які герой регулярно записує в блокнот, завжди набрані у верхньому регістрі. У «Бетман Аполло» тексти героїв виділяються шрифтом та курсивом.

В обох випадках візуальний вигляд напису навмисне суперечить зображеному в сюжеті способу письма («павучий почерк», напис крейдою на дошці). Звичайно, у книзі неможливо достовірно зобразити рукопис, але в даних фрагментах звичайна літературна умовність гіпертрофується, завдяки чому стає явною різниця кругозору персонажа, що створює текст, і кругозору наратора, що його «редагує». Тим самим підкреслюється своєрідна конкуренція оповідальних інстанцій за «владу» над наративом.

Завдяки графічному виділенню такі фрагменти сприймаються як екстранартивні елементи, щось, що вторглося в авторське оповідання ззовні. У класичній літературі зазначений прийом був покликаний виконувати функцію ілюстрації події: підкреслювати особливість манери письма оповідача і героя, створювати ефект присутності читача в реальності, що зображується. Однак у випадку В. Пелевіна прийом змінює своє призначення, подвійна репрезентація наратива (записки в записках) не засвідчує наявності позатекстової реальності, текст посилає до іншого тексту. Тому акти письма та читання отримують привілейовану сюжетну позицію, з їх допомогою постулюється необхідність інтерпретатора, який розуміє принципи устрою світу-тексту.

Тематика текстопородження має для сюжетів Пелевіна першорядне значення. Особливе місце займає постать хибного творця-деміурга (у

гностичному уявленні деміург – це творець несправжнього світу). Так, у ранньому романі письменника «Чапаєв і Пустота» у психіатричній лікарні героєві пропонується анкета, що містить перелік «творців світу», до якого входять «Бог», «Комітет солдатських матерів», «Я» та «Котовський». Через посередництво вставних усних наративів мешканців психлікарні в бідах 1990-х рр. звинувачується ще один автор реальності «з шестисотими мерседесами» – Аристотель.

Надалі утворчості Пелевіна фігура «підставного» автора, що продукує ілюзорну реальність, не втрачає своєї значущості. Наприклад, ім'я Аріеля Брахмана в романі «t» відсилає і до духу з «Бурі» Шекспіра, і до ведійського поняття – першооснови буття, його основного принципу – брахмана, а також до творця всього суцього – Брахме. Поєднання значень утворює семантику «творця ілюзій».

Одним із способів дезавуувати хибну, деміургічну іпостась «керівного та спрямовуючого дискурсу» і є включення до інтриги епізодів створення текстів нараторами та персонажами. У цьому методи текстопородження змінюються у зв'язку зі зміною культурних і наукових інтерпретацій.

У ранніх текстах письменника актуалізується розуміння ролі автора як носія естетичної функції, суб'єкта креації, характерне вітчизняної філології. У «Чапаєві та Пустоті» герой-оповідач, відтворюючи ідеї модернізму, прагне ролі літератора, претендуючи на художню новизну. Творчий метод, позначений у передмові як «критичний соліпсизм», означає, що Пустота, хоч і заперечує особисту творчість, але ще відчувається медіатором між змістом та читачем: «Втім, я ніколи не розумів своїх віршів, давно здогадуючись, що авторство – річ сумнівна, і все, що потрібно від того, хто взяв у руки перо і схилився над аркушем паперу, так це побудувати безліч розкиданих до душі замкових свердловин в одну лінію – так, щоб крізь них на папір раптом упав сонячний промінь» [Пелевін, 2023, с. 243].

У наступних романах концепція творця-медіатора замінюється концепцією безособової творчості («смерті автора»), характерною для

постструктуралізму. Наприклад, у «Generation P» з'являється планшетка з духом Че Гевари, яка пише за Татарського, руки героя стають частиною інструмента письма. У романі "S.N.U.F.F." (2012) найважливіша роль надається пародійному осмисленню категорії дискурсу: «В ієрархії антиутопічного світу є посада дискурсмонгера – виробника ідеологічного дискурсу. Дискурсмонгери користуються для створення тексту комп'ютерною програмою особливого роду – «креативним довідником». Це скидалося на гру – немов він кидав у невидиму борозну насіння, яке миттєво проростало. Його зростанням можна було керувати найхімернішим чином. Новонароджений абзац-кубик можна було зрушувати вздовж безлічі осей з написами на кшталт «складніше», «простіше», «зліше», «добріше», «розумніше», «наївніший», «душевніший», «гостріший», «безжальніший» – і текст при цьому миттєво змінювався відповідно до обраного маршруту, причому в нових точках нескінченної траєкторії виникали нові смислові вісі, за якими думку можна було рухати далі» [Пелевин, 2023, с. 411]. В даному випадку комічно буквалізується ідея М. Фуко, який визначив дискурс як систему комунікативних правил, первинних по відношенню до того, хто говорить, доля якого займати цю позицію.

У романі «Ампір В» (2006) яскраво показано механізми підпорядкування персонажів (і суб'єктів мовлення, і суб'єктів дії) дискурсам влади. Щоб стати господарями світу та використовувати людей як кормову базу, вампіри мають вивчити мистецтво гламуру та дискурсу.

Рама – головний герой роману – наївно сприймає ці терміни лише як іконічні знаки: гламур – картинка в модному журналі, дискурс – підпис до неї. Але лектори, які навчають неофітів, пояснюють Рамі зміст цих категорій: «Їх сутністю є маскування та контроль – і, як наслідок, влада...» [Пелевин, 2023, с. 57].

Характерно, що кульмінацією інтриги є епізод дуелі між вампірами, що полягає у створенні «вампіричного сонета», написаного «зворотною драбинкою» [Пелевин, 2023, с. 381], а показником справжньої ініціації героя

стає виконання ним ролі автора записок: «Писав Рама другий, , Начальник гламуру і дискурсу, комаринський мужик і бог грошей з дубовими крилами» [Пелевин, 2023, с. 408].

Кульмінацією метасюжету знеособлення суб'єкта письма є роман «iPhuck 10» (2017). Алгоритм із виробництва детективів на ім'я Порфирій Петрович створює текст за допомогою миттєвої обробки інформації інтернету. Суб'єкт мови виявляється лише граматичною умовністю, про що й повідомляє Порфирій Петрович у передмові до роману: «Справжній текст написаний алгоритмом – і якщо за ним іноді просвічує тінь чогось “людського”, то тут справа просто в особливостях побудови нарративу, про які я спробую сказати коротко, як можу (більше в розважальній літературі не дозволяють правила)» [Пелевин, 2023, с. 6].

Термін «нарратив» неодноразово зустрічається і в романі Пелевіна «Таємні краєвиди на гору Фудзі» (2018). Цього разу будь-який людський «нарративний розум» осмислюється героями як сутність, що заважає просвітленню. Тому в міру розгортання подієвого ряду виявляється не тільки звичайна для Пелевінських сюжетів буддійська істина, яка свідчить, що жодної реальності не існує, а й її нова метапародійна модифікація: немає нічого, окрім нарративу: «Справа в тому, що ми живемо не в "світі", не в "просторі" і не в "часі", не серед відчуттів і переживань - ми живемо в нарративі <...> Мало того, ми не просто живемо в ньому, ми самі теж нарратив. І навіть високодуховні громадяни, які думають, що живуть у «тут і зараз», насправді живуть у нарративі «тут і зараз»» [Пелевин, 2023, с. 225].

Пародійне використання мови філологічної теорії дозволяє помістити інтерпретанту, за допомогою якої може бути витлумачено твір (у рамках певної наукової парадигми), до подійної структури нарративу. Стає очевидним, що в ситуації постмодерної «нестачі реальності» інтрига інтерпретації виходить на перший план.

Зазначимо, що незважаючи на зміну технічних засобів письма залежно від зображуваної епохи – у досліджуваних фрагментах щоразу відтворюється

магічна єдність руки автора та тексту. Навіть Порфирій Петрович стилізує себе під класика: «Я почав водити пером по аркушу паперу, ніби роблячи замітки» [Пелевін, 2023, с. 31]. Тим самим в епізодах текстопородження зберігаються сліди сакрального логоцентризму, хоч і трансформованого в постмодерністський текстоцентризм. Як каже герой роману «Бетман Аполло»: «У просторі людської культури не залишилося жодної чистої сторінки, на якій можна було б написати правду, – всі вони списані клопітливо-безглуздим почерком халдейським, і ніяке “мене, текел, фарес” просто не буде видно на цьому фоні» [Пелевін, 2023, с. 16].

Перетворення метафори сакрального тексту на метафору тотального тексту відбувається за допомогою пародійного перекодування загальнокультурних функцій слова та книги. Наприклад, перформативна функція слова, що творить, тобто збіг слова і дії, доводиться до абсурду в збірці «Ананасна вода для прекрасної дами». Офіцер спецслужб Савелій Скотенков збиває американські дрони в Афганістані, малюючи на землі бойові сури – рядки комп'ютерного коду, які перемежуються різними запитами до Google.

У романі «Лампа Мафусаїла, або крайня битва чекістів з масонами» хтось у масці Сонця пише варіанти тетраграматонів, щоб завербувати генерала Капустіна: «У руці Сонця з'явився дивний предмет – срібна паличка, що закінчується крихітною людською рукою з витягнутим уперед уперед. Сонце провело цією паличкою по столу, і на ньому спалахнули літери <...> “Йод – Хе – Вау – Хе”» [Пелевін, 2023, с. 377].

У сюжеті є і буквальний збіг тіла і тексту – шкіра людини стає пергаментом. «Масвінська газета “Під виття пурги”, що виходила в Храмлазі з 1928 по 1960 (?), була насправді не рукописною, а татуйованою <...> Таким чином виникла ніби пергаментна бібліотека...» [Пелевін, 2023, с. 302].

Поступово з'ясовується, що світло вищої сили (тобто золотого жука), що проходить через шкіру-пергамент, і організує суб'єкта: «... з дзьобаконуса бив потік золотистого світла. Це світло проходило через малюнок на

прозору пергаменті як крізь слайд – і створювало хмару, що коливається і жива. Ця хмара і була мною» [Пелевин, 2023, с. 97].

З іншого боку, у романах пародіюється профетична, сакральна функція книжки. Так, у «Священній книзі перевертня» книга лисиці має нібито дати порятунок усім перевертням. За допомогою каббалістичних процедур метаморфози авторства відбуваються в епізодах текстопородження в романі «t»: «Це було схоже на чаклунство: дідусь на моїх очах вирвав сторінку з тома Шекспіра, написав на полях якісь знаки, спалив цей лист, розчинив попіл у склянці з водою і дав мені випити цю воду» [Пелевин, 2023, с. 85].

Герой в даному випадку з'їдає текст класика, подібно до Івана в Одкровенні, що проковтнув книгу життя. Однак у світі текст все-таки неспроможний виконати як сакральну, так і навіть звичайну інформативну функцію. Так, у романі «Непереможне сонце» один із персонажів створює свій твір із заголовків новин: «Росіянам запропонували пожити в залізній бочці», «Росіянин катував сусідів кінським іржанням», «Юнак жорстоко вбив хрестом священика-педофіла», «Слюсар вистрибнув із вікна після пограбування, згвалтування та вбивства пенсіонерки» [Пелевин, 2023, с. 325].

За допомогою цього вставного тексту нівелюється різниця між істинним та хибним висловлюванням, оскільки переважна частина цих заголовків, як не дивно, з'являлася на реальних інтернет-ресурсах.

У деяких випадках заголовки трансформуються: так, у поданому в романі заголовку «Замість з'їденого акулами-людоджерами дайвера знайшли з'їденого серфера» дайвер і серфер помінялися місцями порівняно з «референтним» заголовком. Загалом із 28 заголовків, наведених у тексті, повністю вигаданими є лише чотири записи, які виявляються найбільш фантазмагоричними.

Однак така гібридизація вказує на абсурдність та реальних новинних висловлювань. Деконструкції, в такий спосіб, не піддається лише одне завдання тексту, створеного персонажем, – пошук особистої ідентичності, визначення її меж і властивостей. Саме створення та тлумачення текстів

стають важливим етапом інтриги, що веде героя до подолання меж свідомості чи реальності, набуття свого шляху.

Характерно, що в більшості наративів Пелевіна використовується мотив відходу з хронотопу, що зображається - героям вдається виписатися з психіатричної лікарні, забратися на вершину Фудзі, зійти на Зіккурат, зникнути, вислизнути від нагляду держави і т.п. Шукана «позиція позазнахідності» передує епізодам написання текстів, коли суб'єкт об'єктивує себе, поділяючись на «я» героя і «я» автора.

Однак цей метасюжет представлений у двох варіантах. У першому варіанті герой стає частиною дискурсу влади, отримує місце в його ієрархії і включається у виробництво нескінченного тексту, спрямованого на маніпулювання свідомістю людей (наприклад, Татарський з «Generation P», Капустін з «Лампи Мафусаїла»).

У другому варіанті герой одержує свободу, випадає з ієрархії, створюючи свій індивідуальний твір. Наприклад, Петро Пустота у фіналі роману, написавши вірш під назвою "Вічне неповернення", стріляє з ручки в "люстру" фальшивого світу і опиняється у "внутрішній Монголії". Відмовляються від «креативного довідника» Дамілола та Грим із «S.N.U.F.F.». Перетворюється на свого автора граф Т. з роману «t». Лисиця-перевертень із роману «Священна книга перевертня» (2004), закінчивши записки, зникає назавжди.

Таким чином, головним результатом наративу, що багаторазово повторюються у метатексті творчості Пелевіна, стає звільнення героя та читача від «пастки» попередніх дискурсивних ролей і стандартних інтерпретацій. При цьому чим більше в інтригу вводиться підставних авторів та вставних текстів, тим очевидніше, що твір закликає до активності читача. Епізоди текстопородження дозволяють герою і читачеві актуалізувати позицію позазнахідності по відношенню до зображених у романі моделей креації та сприйняття, тобто стають «точками», в яких комунікативні рівні наративу вступають у резонанс.

Висновки до розділу 2

В оповіданнях В. Пелєвіна метатекст є дворівневою структурою: становлення суб'єктивного образу жанру постає як життєве зусилля адресата оповідання (читача, що живе у світі прецедентних феноменів масової культури), яке вписується і оцінюється через дискурсивний досвід і постає як «чуже» слово про самого читача і текст, що ним твориться. Наратив оповідання будується на протиставленні формульних структур дискурсу та оповідної структури. Таке протиставлення є значною мірою експлікованим, спрямованим до читача, постаючи формою втілення авторського світогляду.

Романна творчість Віктора Пелєвіна тісно пов'язана між собою, утворюючи єдиний «метароман»: різні сюжети та обставини дії не заважають бачити наявність єдиного інваріанту. Відтак, структурною основою «метаромана» є не що інше, як інваріантна антитеза закритого і відкритого простору, що багаторазово повторюється і варіюється.

У «метаромані» Пелєвіна наявний певний інваріантний елемент сюжету. Як правило, розповідь починається з якого-небудь одкровення, коли герой, на відміну від свого оточення, раптово усвідомлює сенс свого існування та своє місце у світі. Головне, що допомагає це зробити, – поява відстороненого погляду з боку, виникнення нового вектора свідомості. Герой не тільки бачить навколишній світ крізь призму іншого сприйняття, але й починає бачити по-іншому самого себе, немовби сприймаючи власну індивідуальність в контексті іншого простору.

Головним результатом наративу, що багаторазово повторюються у метатексті творчості Пелєвіна, стає звільнення героя та читача від «пастки» попередніх дискурсивних ролей і стандартних інтерпретацій. Епізоди текстопородження дозволяють герою і читачеві актуалізувати позицію позазнахідності по відношенню до зображених у романі моделей креації та сприйняття, тобто стають «точками», в яких комунікативні рівні наративу вступають у резонанс.

ВИСНОВКИ

Критиків (професійних читачів), які займаються вивченням творів Віктора Пелєвіна, умовно можна розділити на два табори. Одні бачать у письменникові особистість, яка зуміла у новий час побудувати місток між культурною спадщиною та читачем, і завдяки цьому увійшла до сучасної літератури. Інші вбачають у Вікторі Пелєвіні шахрая, який бажає обдурити читача. Звинувачують Пелєвіна також у відсутності стилю та наявності мовних помилок.

Метатекстуальність є достатньо багатозначним терміном. У загальних рисах під терміном метатекст може матися на увазі дещо, що виходить за рамки тексту та описує його. Причому таке вербальне утворення повинне бути наділене системними характеристиками (щоб бути достатнім для здійснення опису іншої системи), тобто насправді метатекст сам може або має бути текстом.

Метатекстуальність має суттєві відмінності з феноменом інтертекстуальності. Якщо інтертекстуальність передбачає наявність текстових взаємодій виключно у знаковій реальності, то для метатекстуальності більшою мірою необхідний вихід за межі суто семіотичного простору. Поле референції метатексту виявляється набагато ширшим, ніж його претекст (або інші тексти). Термін метатекст лише в першому наближенні можна використовувати для відмежування ситуації, в якій текст говорить про світ (про реальність), від ситуації, в якій текст говорить про текст (ситуація метатексту). І якщо для теорії інтертексту важлива проблема розмивання кордонів текстуальних, то для теорії метатексту не менш значущим виявляється і співвідношення кордонів емпіричного і художнього світів.

Метатекст є вторинним у тому сенсі, що може з'явитися лише на базі претексту, і подія метатексту концентрується навколо написання (створення) зазначеного претексту. Малопомітний у класичному наративі рівень оповіді

стає самоцінною подією в постмодерністському тексті, а фіктивний наратор, як безпосередній його учасник, стає однією з ключових постатей твору.

Відтак у поле зору метатекстуальності потрапляють і наратор із його долею та історією, і його адресат (фіктивний читач) як учасники події розповіді. При цьому первинний ряд подій описується лише побічно, з точки зору його створення творчим актом письменника, а також при зіставленні явищ художнього світу з історико-культурним (позалітературним) контекстом. Але незважаючи на те, що в метатексті наголошується на літературності, вигаданості оповіданого світу, сама розповідь – теж частина художньої дійсності твору.

Уточнюючи визначення метатексту як «тексту про текст», можна дійти висновку, що метатекст являє собою по-справжньому літературо- і текстоцентричне явище. Наративний текст як семіотичний об'єкт опиняється в полі референції метатексту, а значна частка рефлексії часом призводить до того, що художнє осмислення власної оповіді набуває рис текстологічного дослідження.

В оповіданнях В. Пелевіна метатекст є дворівневою структурою: становлення суб'єктивного образу жанру постає як життєве зусилля адресата оповідання (читача, що живе у світі прецедентних феноменів масової культури), яке вписується і оцінюється через дискурсивний досвід і постає як «чуже» слово про самого читача і текст, що ним твориться. Наратив оповідання будується на протиставленні формульних структур дискурсу та оповідної структури. Таке протиставлення є значною мірою експлікованим, спрямованим до читача, постаючи формою втілення авторського світогляду.

Романна творчість Віктора Пелевіна тісно пов'язана між собою, утворюючи єдиний «метароман»: різні сюжети та обставини дії не заважають бачити наявність єдиного інваріанту. Відтак, структурною основою «метаромана» є не що інше, як інваріантна антитеза закритого і відкритого простору, що багаторазово повторюється і варіюється.

У «метаромані» Пелевіна наявний певний інваріантний елемент сюжету. Як правило, розповідь починається з якого-небудь одкровення, коли герой, на відміну від свого оточення, раптово усвідомлює сенс свого існування та своє місце у світі. Головне, що допомагає це зробити, – поява відстороненого погляду з боку, виникнення нового вектора свідомості. Герой не тільки бачить навколишній світ крізь призму іншого сприйняття, але й починає бачити по-іншому самого себе, немовби сприймаючи власну індивідуальність в контексті іншого простору.

Головним результатом наративу, що багаторазово повторюються у метатексті творчості Пелевіна, стає звільнення героя та читача від «пастки» попередніх дискурсивних ролей і стандартних інтерпретацій. При цьому чим більше в інтригу вводиться підставних авторів та вставних текстів, тим очевидніше, що твір закликає до активності читача. Епізоди текстопородження дозволяють герою і читачеві актуалізувати позицію позазнахідності по відношенню до зображених у романі моделей креації та сприйняття, тобто стають «точками», в яких комунікативні рівні наративу вступають у резонанс.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. К.: Смолоскип, 2008. 360 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., дополн. Киев: Next, 1994. 510 с.
3. Бовсунівська Т. Екфразис & інтермедіальність. URL: [file:///C:/Users/user/Downloads/Lits_2013_39\(1\)_17.pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Lits_2013_39(1)_17.pdf)
4. Бовсунівська Т. Роль екфразису в сучасному літературному процесі. URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/253>
5. Бровко О. Сучасні версії українського роману в новелах: інтермедіальний вимір. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2013. № 2. URL: <http://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/6#.VfQ2oVXtmko>
6. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. К.: Києво-Могилянська акамедія, 2008. 432 с.
7. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія* / За заг. ред. Дмитра Наливайка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 391-410.
8. Вежбицкая А. Метатекст в тексте. *Новое в зарубежной лингвистике*. 1978. Вып. 8. Лингвистика текста. С. 403.
9. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ століття* / упор. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 309–321.
10. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій. *Studia methodologica*. Тернопіль, 2009. Вип. 29. С. 81–89.

11. Генералюк Л. Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації. URL: file:///C:/Users/user/Downloads/sich_2013_11_9.pdf
12. Генералюк Л. Екфразис і проблема контамінації термінів. *Українська термінологія і сучасність*: зб. наук. праць. К.: ІУМ НАНУ, 2013. С. 84-94.
13. Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondance des arts*. URL: https://www.cuspu.edu.ua/download/nauk_zapiski/filology/nz_vipusk_114.pdf#page=52
14. Генералюк Л. Парадокси трактування екфразису. *Studia i Szkice Slawistyczne*. Opole: Wyd-wo Uniwersytetu Opolskiego, 2016. (Seria «Studia i Szkice Slawistyczne»: 13). S. 213-222.
15. Генералюк Л. «Святим дивом сяють храми Божі...». Храми України в малярстві, поезії, прозі Шевченка». К.: Балтія-Друк, 2013. 168 с.
16. Генералюк Л. Шевченківський універсалізм: роль музики у творчості поета-художника. URL: file:///C:/Users/user/Downloads/Chasopys_2014_1_3.pdf
17. Екфразис. Вербальні образи мистецтва / Т. Бовсунівська, Р. Бобрик, О. Виноградов [та ін.]; за ред. Т.В. Бовсунівської; пер. з пол. та рос. Малішевська І., Литовченко Д., Бовсунівська Т. К.: Київ. ун-т, 2013. 237 с.
18. Жила С. Вивчення української літератури у взаємозв'язку з образотворчим мистецтвом: посібник для вчителя. Чернігів: РВК «Деснянська правда», 2000. 176 с.
19. Жодані І.М. Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики: монографія. К.: ВДК «Університет «Україна», 2007. 116 с.
20. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник. У 2 т. Т. 2: Л-Я / ред. Н. Михальська, Б. Щавурський. Т.: Навчальна книга – Богдан, 2006. 864 с.
21. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури: навч. посібник. К.: Академія, 2010. 253 с. (Серія Альма-матер).

22. Корнев С. Блюстители дихотомий. Кто и почему не любит у нас Пелевина. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn1/1.html>
23. Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. Київ: Радянська школа. 1971. 485 с.
24. Липовецкий М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Урал. гос. пед ун-т, 1997. 217 с.
25. Література на полі медій: зб. наук. праць / за ред. Т. Гундорової та Г. Сиваченко. К.: Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2018. 633 с.
26. Літературознавчий словник–довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
27. Лотман Ю. М. Текст в тексте. *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 567. Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. С. 13.
28. Маценка С. Інтермедіальні зв'язки слова та музики в німецькому експресіонізмі. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Літературознавство»*. Луцьк, 2017. № 11–12 (30-361). С. 179–187.
29. Маценка С. Метамистецтво: словник досвід у термінотворення на межі літератури й музики. Л.: Априорі, 2017. 120 с.
30. Маценка С. Методологічні проблеми міжмистецького порівняння. *Султанівські читання: зб. статей / редколег. І. В. Козлик*. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2016. Вип. V. С. 7–19.
31. Маценка С. «Музика й око», або Візуалізація музики за Томасом Манном (музична графіка, зорова акустика, образотворчість на основі нотного тексту, візуальна партитура). *Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії* / за редакцією С. Маценки. Л.: Априорі, 2017. С. 139–150.
32. Маценка С. Музикалізація літературного тексту як агресивний акт. *Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії* / за редакцією С. Маценки. Л.: Априорі, 2017. С. 227–240.

33. Маценка С. Партитура роману: монографія. Л.: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 526 с.
34. Маценка С. «Принцеса Брамбіла» Е. Т. А. Гофмана як мультимедіальний сукупний твір мистецтва. *Сучасні літературознавчі студії. У парадигмі наукового пошуку В. І. Фесенко*: зб. наук. праць. К.: Талком, 2018. Вип. 15. С. 130–137.
35. Маценка С. Смысловая партитура роману, спрямованого до музики. URL: <file:///C:/Users/user/Downloads/39922-152498-1-PB.pdf>
36. Маценка С. Сцена письма Томаса Манна (роман «Доктор Фаустус»): від медіальності твору до інтермедіальності його інтерпретацій. *Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах*: монографія / гол ред. О. В. Пронкевич. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 192–216.
37. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: монографія. Вид. 2-ге, допов. і переробл. Луцьк: Вежа, 2002. 390 с.
38. Мочернюк Н. Взаємодія літератури і мистецтва. Теоретичний досвід українського і польського літературознавства. *Науковий вісник Східноєвропейського університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк, 2013. № 13 (262). С. 76–80.
39. Мочернюк Н. На перетині літератури й образотворчого мистецтва: українські митці-універсалісти міжвоєнного двадцятиліття. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. Івано-Франківськ, 2012–2013. Вип. 38–39. С. 178–183.
40. Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя: монографія. Львів: Вид-во Львівської політехніки, 2018. 392 с.
41. Мочернюк Н. Синтез мистецтв: літературознавчий контекст. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. К., 2013. Вип. 28. С. 188–198.
42. Пелевин В. Все тексты. URL: <http://pelevin.nov.ru/texts/>.

43. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Монографія. Вінниця: ДонНУ, 2014. 154 с.
44. Просалова В. А., Бердник О. С. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти: монографія. Донецьк: Норд-Прес, 2010. 152 с.
45. Пушак Ю. Література і кіно: (не)залежність мистецтв? Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. С. 49-58.
46. Роднянская И. Этот мир придуман не нами. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-ir/1.html>
47. Ульянов С. Пелевин и Пустота. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-ulan/1.html>
48. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.
49. Шапиро Я. Пепса по-пелевински. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-pepsa/1.html>
50. Щербин А. Излечение от внутренней жизни. По роману В.Пелевина «Чапаев и Пустота». URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-vnutr/1.html>
51. Vandal-Sirois H. & Bastin G.L. Chapter 1. Adaptation and Appropriation: Is there a Limit? *Translation, Adaptation and Transformation*. London & New York, Continuum International Publishing Group, 2012. P. 21-41.