

ПЕРСОНАЖНА НАРАЦІЯ В НОВЕЛІСТИЦІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Марта Руденко

*Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
вул. М. Кривоноса, 2, 46027, Тернопіль*

У статті досліджено прозу Миколи Хвильового у наративному аспекті. Панівний у XIX столітті всезнаючий третьоособовий розповідач змінюється в літературі модернізму новою парадигмою персоналізованих оповідачів. Зміщення погляду з суспільства на окрему людину дало письменникові змогу усвідомити, що однозначного знання про людину та її місце в сучасних умовах немає. Теоретичною основою пропонованого дослідження є трактат Ж. Женетта "Розповідний дискурс".

Ключові слова: гомодієгетичний наратор, точка зору, персонаж, проза Хвильового.

Переорієнтація в українському літературознавстві останнього десятиліття методологічних засад, доступ учених до здобутків західної науки підштовхнули дослідників національного письменства до апробації нових методик літературознавчого аналізу, вироблення нових теоретичних підходів до розгляду текстів української класичної, а особливо модерної літератури.

Український модерн, його поетико-стильові особливості залишаються полем для суперечок та дискусій. Це полістильове явище досі не отримало докладного, синтетичного аналізу на всіх рівнях тексту.

Специфічним об'єктом нашого дослідження є проза Миколи Хвильового.

Ще О. Білецький, наголошуючи на своєрідності будови творів Хвильового, зауважував активну позицію креатора тексту, не розмежовуючи, однак, інстанції між автором та оповідачем. Критик виокремив формальні особливості в побудові твору – ослаблення сюжетності, асоціативність [3].

Ю. Меженко предметом дослідження обрав психологізм як специфічну рису творчості М. Хвильового [10].

У діаспорній критиці найвагоміше слово про автора „Арабесок” належить Є. Маланюку [9], Ю. Шереху [14] та Ю. Лавріненку [7]. Є. Маланюк, відзначаючи внутрішню музикальність прози письменника, що виражається в яскравій алітерованості, зауважує властиві, на його думку, недоліки цієї прози – „розхитаний (часом ледве означений) кістяк, брак композиційної потужності” [9, с. 300].

На зміну наративної структури в українській літературі зламу віків звернула увагу Т. Гундорова. У монографії „Проявлення слова, або Дискурс раннього українського модернізму” [5] дослідниця розрізняє народницький та модерний типи дискурсів. Авторська позиція, точка зору є постійним предметом зацікавлення В. Агеєвої [1]. Дослідниця виділяє специфічні типи нарації в новелістиці письменника – розповідь від першої особи, внутрішній монолог, навіть елементи „потoku свідомості”. Розглядаючи імпресіоністичну новелу, В. Агеєва дійшла висновку, що напружена кінцівка творів часто пов'язана з розбіжністю між мовними

ритмами персонажа та автора. Вона також звернула увагу на авторську позицію щодо зображуваного.

Наративна стратегія М. Хвильового розвивалася у руслі розвитку двох тенденцій: тяжіння до модерного способу письма (насамперед відмови від всезнаючого оповідача) та панівної ідеології радянської літератури. Суспільні та політичні катаклізми, зміни в державному устрої, стрімкі темпи технічного прогресу — для усього цього уже не могли бути придатними повільні та глибокі рефлексії в художньому творі, як це було у XIX столітті.

Панівного в XIX столітті всезнаючого третьоособового розповідача в літературі модернізму змінює нова парадигма персоналізованих оповідачів: наратор тепер одночасно виконує функцію персонажа — або протагоніста, або свідка. Розповідна стратегія автора потягає в тому, щоб зафіксувати, з'ясувати, залишити для нащадків начала „ідеального” світу та ідеальних „нових людей”. Відхід від позиції гетеродієгетичного всезнаючого наратора — це відмова від спроби дати цілісну концепцію світобудови. Зміщення погляду із суспільства на окрему людину дало письменникові змогу усвідомити, що однозначного знання про людину та її місце в сучасних перетвореннях немає.

Заглиблення у внутрішній світ окремої людини, показ подій з її точки зору стали для Хвильового базовими принципами в конструюванні художньої дійсності. Будуючи свої тексти зі складною оповідною структурою, він досягав ефекту авторської маски, відмежування себе від своїх персонажів та їх переживань. Показовими з цього погляду є такі твори, як „Редактор Карк” та „Санаторійна зона”, які мають декілька нараторів і побудовані за принципом „тексту у тексті”.

Класифікаційною моделлю для вирізнення наративних типів у прозі Хвильового нам служитиме чотиричленна типологія, запропонована Ж. Женеттом. Учений з'ясував, що розповідний текст може містити лише дві базові наративні позиції: „або розповідь буде вести один з персонажів, або оповідач сторонній стосовно цієї історії” [6, с. 252]. Користуючись термінологією французького наратолога, ми називатимемо перший тип — гомодієгетичним, а другий — гетеродієгетичним. Доречним є вирізнення в межах гомодієгетичного типу ще двох підтипів: а) коли оповідач є героєм власної розповіді (автодієгетична нарація), б) коли він виконує лише супутню роль, виступаючи спостерігачем чи свідком. За уявленнями наратологів, розповідний текст стратифікований на наративні рівні, серед яких виділяють рівень історії (дієгетичний) та рівень розповіді (екстрадієгетичний). Комбінація наведених концептів і творить чотиричленну наративну типологію: екстрадієгетичний наратор у гетеродієгетичній ситуації, інтрадієгетичний наратор у гетеродієгетичній ситуації, екстрадієгетичний наратор в гомодієгетичній ситуації, інтрадієгетичний наратор у гомодієгетичній ситуації.

Предметом нашого розгляду в цій статті стане екстрадієгетичний наратор у гомодієгетичній ситуації, іншими словами, ми дослідимо специфіку персонажної нарації в новелах Хвильового.

У модерній літературі, зокрема в творчості М. Хвильового, постать автора витісняється на периферію сприйняття завдяки нараторові. Закладається подібна рецепція одразу з новели, що за жанром та авторським задумом мала бути ключем до усіх наступних творів, — зі „Вступної новели”. Фабульна основа твору така: оповідач і Юліан Шпол (псевдо Михайла Ялового, автора комедії „Катіна любов, або Будівельна пропаганда”) прогулюються містом, заходять до кав'ярні Пока, яка в Харкові 20-х років була місцем зустрічі мистецького бомонду (бо містилася на

Сумській вулиці поблизу редакцій та видавництв). Вони зустрічають професора Канашкіна, Олесь Досвітнього, панфутуриста Михайля Семенка, заходять у Держвидав до Аркадія Любченка („автора „Буремної путі”, кількох талановитих оповідань і не закінченого ще роману), а Раїса Азарх (член редакції ДВУ) пропонує перевидати твори оповідача, якого вона називає „Nicolas”. Цей гомодієгетичний оповідач є домінуючою оповідною інстанцією, а тому в цій площині його судження сприймаються читачем як такі, що стосуються авторового „я”. Наратор теж є письменником, його, як і титульного автора, звати Микола. Улюблене заняття Хвильового — лузання насіння — у новелі перетворюється елемент комічного: „зі смаком лузаю гарбузові кабачки (мовляв „за що? за що?”)”. Його улюблене число насправді було 13, і от воно приносить „приємну несподіванку” — зустріч з професором Канашкіним. Усі ці автобіографічні моменти справді стають „аксесуарами актора” і реаліями фікційного світу. Читач може тільки здогадуватися стосовно авторства письменника Миколи Хвильового (особливо враховуючи калейдоскоп письменницьких прізвищ, псевдонімів, перейменувань), однак не слід забувати, що Хвильовий — це теж псевдонім — Миколи Фітільова, реальної людини, котрий „грає роль” митця слова, полеміста, олімпійця, духовного лідера тощо Миколи Хвильового. Отже, є ще одна маска. Така літературна гра зумовлює специфіку нарративної ситуації у творі. Адже, на перший погляд, це акторіальна нарративна 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 й інший тип організації мовлення. Після того, як оповідач вирішує перевидати свої твори, його дискурс змінюється. 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 перейнятий весь монолог оповідача про власні твори. Структурно він організований як відповіді на запитання, що стосуються змісту, форми, мови творів тощо. Наратор звертається не лише до читачів, а й до критиків, „естетичних опонентів”, аудиторії: „... І от я відповідаю”. Далі зізнається у тому, що він романтик, „весь... в лабетах пільняківщини та інших „серапіонових братів”. Свій діалог з читачем оповідач завершує символічним прощанням: „А тепер — поки що до побачення!”

Гомодієгетичний наратор є водночас головним персонажем в оповіданні „Я (Романтика)”. Твір складається з невеликого вступу і трьох частин — монологів чекіста. Всі події подаються з його точки зору, і перед очима читача розгортається поступовий процес моральної деградації персонажа, котрий названий лише „Я”. Хоча нарація нагадує одночасну, коли процес оповіді синхронний подієвому рядові, все ж створюється враження, що фінал уже відомий оповідачеві. Уникнути цього знання важко, адже автор планує закінчення свого твору. Водночас у тексті присутні й інші точки зору, крім самооцінки персонажа: *„І я, зовсім чужа людина, бандит — за одною термінологією, інсургент — за другою, я просто і ясно дивлюсь на ці портрети, і в моїй душі нема й не буде гніву. І це зрозуміло: Я — чекіст — але я і людина”*.

У рецепції матері її „м’ятежний” син „зовсім замучив себе”. Тагабат сміється з його слабкості, називає зрадником комуни. Але справжню оцінку собі і своїм діям може дати лише „Я”. Нарация проходить у стилі потоку свідомості, адже в тексті є не лише роздуми, а й виклад безпосередніх вражень. Темп розповіді швидкий і динамічний завдяки чергуванню сцен і пауз. Оповідач максимально відвертий, його

моральні хитання постають без прикрашання, романтичного витлумачення чи будь-яких виправдань. Адже головний персонаж робить свій вибір сам.

Ще у „Вступній новелі” письменник розпочав тему, котра означила так чи інакше всю літературу модернізму — тему автора і його творчості. Цікаве і нетипове її розв'язання є в оповіданні „Арабески”. Письменник використав своєрідну — фрагментарну — форму побудови, і семантично окреслив це як „арабески”. Єдність тексту в розглядуваному оповіданні досягається завдяки активній ролі оповідача, котрий підпорядковує собі управління розповіддю. У цьому творі в наратора з'являється біографія, яка, однак, не претендує на достовірну навіть у межах тогочасного тексту. Як стає зрозуміло в процесі читання, експліцитний автор замислив гру з читачем.

Готовність порушити канон, стереотип, виявлена ще у „Вступній новелі”, прозирає і у „Арабесках”, де, як видно, також поєднано фікційне та документальне (адже читач знає, кому належить авторство „Синіх етюдів”) начала. Такі смислові комбінації стимулюють читацьке зацікавлення. Оповідач у тексті є виразником авторської ідеології й авторської естетичної концепції також: „... не буду описувати так, як писали наші шановні корифеї: я буду писати так, щоб зрідка почути кармазинові дзвони з глухого заріччя, коли серце так стисне, ніби погляд стрункої юнки, коли вона на моє буйне бажання каже крізь яблуневу завірюху, здригнувши: Да!”

Nicolas зізнається Марії, що з чиновником „нічого подібного не було, я лише приніс тобі запах слова”. Оповідач умисне демонструє читачеві те, що все написане належить до світу фікційного, підтверджуючи так власне захоплення модерною естетикою і стверджуючи, що попри відокремленість від реальності, цей світ також має право на свою художню достовірність. Митця турбує, що минуло шість років від революції, а ніхто не написав ще про ці всі події справжнього твору. І тому хоче бути генієм, щоб відтворити „як гриміла молода епоха”. Несподіваним є хід наратора у частині „Ще деталь”, що сприймається як продовження біографії, де він розповідає про свою роботу: „як літераторові, що подає надії”, авторові запропонували очолити видавництво — і змальовує сатиричну картину роботи цієї установи та некомпетентності її працівників. Наратор грає роль „наївного” персонажа, і завдяки розривові між позицією автора і позицією оповідача уривок набуває іронічного змісту. Оповідач тут — уже не естет Nicolas, а самовпевнений і з панськими замашками директор видавництва Микола Григорович. Ця постать наратора траплялася вже в новелі „Редактор Карк”, де Автор подавався в оцінці Карка, котрий думає, що Автор — „ragveni”. Оповідач наче приміряє на собі різні маски, розглядає все довкола себе з різних точок зору. Якщо розглядати текст наратора, збудований у формі діалогу з Марією, як обрамлювальну розповідь, то його внутрішня фокалізація в уривку з редактором змінюється на зовнішню. Така несподівана зміна застає читача зненацька, тим паче, що оповідач раптово і неочікувано знову повертаються до попередньої позиції. Історія студента, написана у формі резюмуючої розповіді, оцінюється також з чужої позиції: „*Це теж деталь, і, „позаяк” вона з життя, я її й пишу*”. Ця чужа точка зору (зовнішня стосовно всього тексту) виявилася на фразеологічному рівні: слово „позаяк” навіть взято в лапки.

В уривку, котрий умовно можна виокремити як історію панни Мари, наратор розповідає події, свідком яких він був: „*Тоді в мовчазнім концерті цвіркунів я бачив жінку. Її звали панна...не пам'ятаю добре — хай буде за Винниченком: панна Мара*”.

Однак, як зрозуміло з подальшого викладу, він відмовляється від внутрішньої фокалізації персонажа і виявляє всезнання, подаючи роздуми і лист панни. Її мовлення не відрізняється від мовлення наратора, та оповідач і не приховує своєї близькості до цього персонажа: „... і на моїй душі таке тихе, таке світле й прозоре озерце, що я відчуваю себе Господом Богом. Товаришко Маро, схилить свою голову на мої груди і знайте: я ваш друг”.

Топос, де діє наратор-персонаж, загалом типовий для письменника: місто („город”). Ітеративне розповідання („Я люблю виходити ввечері із своєї кімнати, іти на шумні бульвари...”, Ніч. Весна. Міст. Марія.”, „Іду. Синій вечірній город. Азія. Б’є годинник. Іду.”) організовує текст, творить зовнішній чинник його руху, оскільки розвиток дієгезису не передбачений. Однак у розповіді фігурує й інша варіація міста – віддзеркалення його в часі, уявлюване місто наратора: *“Але на сучасність я дивлюсь крізь призму легенд Шехерезади. Liberum arbitrium. Для епохи великого Ренесансу характерним буде тихий азіатський город – без проститутток, без чорної біржі, без бруду... Для епохи великого Ренесансу буде характерна строката весна й плебеїв Великдень...”*.

Так само і часові пласти співвідносяться як те, що є, і те, про що мріє оповідач. Орієнтовний час розповіді – *„грудень року від народження легендарного Христа тисяча дев’ятсот двадцять третього, від народження епохи громадянських воєн – шостого”*. Тоді як літо тисяча дев’ятсот двадцять четвертого року згадується у вставній історії панни Марі. Такі деталі створюють враження, що оповідач стоїть наче поза реальним історичним часом, подорожує в ньому і йому однаково підвладні і минуле, і сучасність, і майбутнє. А він вихоплює уривки з „океану варіацій” і творить „безшумні шуми строкатих аналогій і асоціацій”, поєднуючи вигадані сни, художні фрагменти і псевдо – чужі тексти. Співіснування таких елементів у одному тексті виявляє приховані емоційні, асоціативні пласти і привертає увагу читача до того, що причиново-наслідкові зв’язки – не єдиний спосіб розвитку дії у тексті. Загалом оповідання „Арабески” можна вважати втіленням естетичної концепції Миколи Хвильового, його модерністського підходу до творення художньої дійсності.

Своєрідною експериментальною формою гомодієгетичного оповідача є Б’янка – наратор, що виступає водночас головним персонажем оповідання „Сентиментальна історія”. Час історії (від від’їзду з села до пригоди з Куком) займає близько року, що становить десять розділів часу нарації. Розповіддю рухає динамічна зміна сцен та пауз. Окремі епізоди послідовно переповідаються, з багатьма деталями та коментарями, приміром, ті, які виконують сюжетотворчу роль: зустрічі з Чаргаром, розмови з товаришкою Уляною, сіроокою журналісткою, товаришем Куком. Прискорений темп твориться завдяки еліпсисам, що чітко маркують пропуски в часі історії: *„З Чаргаром я зустрічалася дуже часто, але на квартиру до нього попала тільки через три місяці після нашого знайомства”,* або *„Отже, пройшло літо, прийшла осінь, а я з Чаргаром бачилася, здається, тільки два чи три рази”*.

Що відбувалося у пропущений час, залишається невідомим, однак враховуючи жанрову специфіку твору, цілком не важко це відтворити. Чергування сингулятивних та ітеративних елементів творить динамічну розповідь, а починаючи з V розділу, час історії ущільнюється завдяки тенденції до збільшення фрагментів ітеративної нарації.

Весна – час, який замикає цикл подій у творі. І тому в житті героїні знову мають настати зміни. Для кожного персонажа існує своя часова орбіта, свій відтинок, який міфологізується. Для Б’янки-персонажа час ще не настав, вона була в пошуку „нових людей якоїсь ідеальної країни”, для Б’янки-оповідача все вже закінчено,

„сентиментальна даль” розвіялась. Уляна, відживши найкращий час революційних перетворень, у момент зустрічі з головною героїнею просто підтримує себе спогадами. Час для неї зупинився. Художник живе поза часом, завдяки творчості він може повернутися до минулого, зокрема до того трагічного і доленосного моменту, коли ідея української державності могла втілитись, але не втілилась (згадаймо книгу про шведські кургани). Кук, сіроока журналістка – породження свого часу, коли проповідувалася ідея скороминущості людського життя, і тому потрібно ловити кожен момент утіхи – бо *„Париж уже ніколи не повернеться й не може повернутись”*.

Попри те, що виникає враження одночасної нарації, майже одразу стає зрозуміло: розповідь ведеться вже після того, як ця історія закінчилась. Переказ подій, які ніби щойно відбулися, часто переривається заувагами, що руйнують таке їх сприйняття – *„пам’ятаю, я схопила її в обійми”, „пам’ятаю, я всю дорогу безумствувала”*. Оповідачка послуговується таким нарративним прийомом, як пролепис, тобто часто забігає наперед: *„Вона безперечно була садисткою, і я за кілька місяців остаточно у цьому переконалася”*. Сімнадцятилітня Б’янка є персонажем своєї ж розповіді. Однак оцінює її Б’янка, уже на рік старша. Для оповідача історія закінчилась, вона розглядає усі події з віддаленої у часі точки.

Про те, яким було життя героїні перед початком історії, ми отримуємо скупи відомості із її спогадів: *„Пам’ятаю дитинство, його передчуття і неясну тривогу...”, брат – мрійник, що загинув на барикадах, який розповідав дівчині „про світові пожари, про невідомий фантастичний край”*. Отже, вимальовується мотив шукання – шукання нового світу, нових людей і свого місця серед них. Однак героїні вистачає здорового глузду тверезо оцінити зміни, що відбулися: *„... прийшла якась нова дичавина, і над нашою провінцією зашуміла модернізована тайга азіатчини, і тільки зрідка проривалися молоді вітереці. Тоді почала вірити, що десь живуть інші люди, і мене неможливо потягло до них”*.

Б’янка не вступила до комсомолу, бо бачила фальшивість діяльності місцевого комосередку. Дочекавшись сімнадцятиліття, вона вирушила до міста, де сподівалася знайти чоловіка, котрий допоможе їй знайти „хімерну даль”. Варто зазначити, що наратор не порушує обраної собі ролі. Розповідаючи власну історію, героїня пояснює те, що могло б бути для слухача незрозумілим (*„я маю на увазі того діловода, що взяв мене на посаду”, „я говорю про товаришку Уляну”*). Інформацію, яку вона б не могла знати сама, дізнається від інших – *„мені було відомо, що він пристаркуватий і аморальний холостяк”, „він, здається, тайний розпусник”*. Так, про художника Чаргара (що мав стати тим чоловіком, якого вона шукала) Б’янка дізнається від п’яного Кука.

У „Сентиментальній історії” діє ціла система перехресних оцінок. Це самооцінка Б’янки – *„себе я завжди вважала за добру наволоч”, її оцінка Кука – „він мало чим відрізнявся від гоголівських героїв”, Чаргара – „я бачила в них таку безмежну даль, що можна було збожеволіти”, Уляни – „маленьке людське страждання”*. Розповідаючи про різних персонажів, Б’янка іронізує з їхніх мовленнєвих недоречностей (*„він так і сказав „романси”, „він так і казав – „свята”*). Для інших персонажів духовна сутність Б’янки затулена її фізичною вродою. Лізбет, Кук, товаришка Уляна, сіроока журналістка, оцінюючи героїню, відштовхуються саме від стереотипу поведінки вродливої жінки. Через те, що нарація ведеться від першої особи, думки і почуття Чаргара відомі лише як здогади Б’янки або з наведених нею їхніх діалогів. Спорідненість їхніх душ насправді виявилась ілюзією Чаргара, адже

читачеві внутрішні роздуми Б'янки відомі. Отже, наративна компетенція читача виявляється більшою за наративну компетенцію персонажів. У тексті перетинається кілька ідеологічних площин. Попри декларації Б'янки, зрозуміло, що не вона є виразником авторської позиції в тексті. Навпаки, якщо в плані фразеології (як це показав Б. Успенський) автор з наратором дуже близькі, то в плані ідеології автор відмежовується від останнього, котрий, в свою чергу, „виступає не як носій авторської точки зору, але, навпаки, як об'єкт авторської оцінки” [13, с. 175]. Між наратором та автором існує відчутна дистанція, така сама, як і між наратором та Чаргаром і всіма іншими персонажами. Переплетення цих ідеологій часто навіть в одному реченні створює напругу смислів довкола одних і тих самих явищ дійсності. Б'янка шукає „даль”, бо про це їй розповідав брат-романтик, товаришка Уляна вже бачила „прекрасну країну”, під сонцем якої „внутрішній світ кожного з нас перетворювався й робив нас ідеальними”, а Чаргар відкриває правду свого століття – „всі ці ячейки, комісари, комуністи — все це така дешева демагогія”.

На нашу думку, авторська позиція втілена в образі Чаргара. У внутрішньотекстовому просторі він набуває символічного значення. Як справжній митець (як це стереотипно заклалося в культурній пам'яті), художник веде злиденне життя у підвалі – „із стін завжди несло льохом, а із стелі ніколи не сходила вогка руда пляма”. Над підвалом був клуб радслужбовців, тому постійно заважав шум. Присутній і улюблений топос Хвильового — шведські могили: „... він уже кілька років мучиться ідеєю дати широке полотно, що по ньому будуть мчати Карл XII і Мазена після поразки”.

Чаргар прагне уникнути суспільного життя. Так у творі ще раз порушено питання про митця і соціум, відтак мистецтво для широких мас чи мистецтво для мистецтва. Показовою є навіть тема його картини — не революційні події останніх десятиліть, а минуле — суперечливе й глибше.

Гомодієгетичний оповідач у екстрадієгетичній ситуації позначений високим рівнем експлікованості у тексті. В оповіданнях та новелах, які ми розглядаємо, він може творити ситуацію розповіді („Я (Романтика)”, „На озера”, „Дорога й ластівка”, „Сентиментальна історія”) або ситуацію письма („Вступна новела”, „Арабески”, „Кіт у чоботях”).

У цих творах (крім новели „Я (Романтика)” та оповідання „Сентиментальна історія”) оповідач — експліцитний автор постає у вигаданій масці, однак творить ілюзію зображення моментів життя та літературної біографії реального Миколи Хвильового. Цей наратор творить тексти, не надаючи їм ніякої позаавторської автономії. Він повсякчас втручається у розповідне полотно, коментує та пояснює, сумнівається у правильності вибору і переконує сам себе. Окрім того, він веде активну естетичну полеміку зі своїми опонентами. Розвиток дії відбувається не за законами жанру новели, а через постійне втручання експліцитного автора. Така позиція не дозволяє випустити з поля зору авторської ідеології загалом.

Коли застосовується така форма нарації, особливої ваги набуває авторська ідеологія та способи її вияву в тексті. Якщо у зазначених творах наратори були її носіями, то в новелі „Я (Романтика)” та в оповіданні „Сентиментальна історія” ідеологічна позиція оповідача явно дистанційована від позиції автора. Кожен наратор Хвильового має місію – зафіксувати перипетії постреволюційного суспільства через пильну увагу до долі окремо взятої особистості. Відмовившись від позиції наратора як всезнаючого автора, спустившись з висоти погляду деміургічного творця, ставши

персонажем на одному рівні з героями, наратор здобув можливість побачити й дати оцінку персонажам та подіям зісередини, у внутрішній фокалізації.

Завдяки цьому прийомові в текстах Хвильового поєднуються різноманітні часові плани і з'являється можливість побудувати ускладнені розповідні конструкції. Втручання експліцитного автора в дієгетичну площину виявляється в двох варіантах: рефлексіях та коментарях. У Хвильового вони набувають найбільш вираженого оформлення і навіть можуть збігатися з межами розділу. Введення рефлексій і коментарів покликане привернути увагу до побудови твору, а також активізувати інстанцію читача. Таким втручанням позначені так чи інакше всі чотири типи наративних ситуацій, однак кожна з них різною мірою.

1. *Агеева В. П.* Українська імпресіоністична проза. – Київ, 1994. – 160 с.
2. *Агеева В. П.* Проза М. Хвильового і літературний експресіонізм початку ХХ ст. // Українська література в системі літератур Європи і Америки (ХІХ – ХХ ст.). – Київ: Заповіт, 1997. – 264 с.
3. *Білецький О.* В шуканнях нової повістярської форми // Шляхи мистецтва. – 1923. – №5. – С. 59 – 63.
4. *Білецький О.* Проза взагалі й наша проза 1925 року // Білецький О. Літературно-критичні статті. – Київ, 1990. – С. 51 – 90.
5. *Гундорова Т.* ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
6. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры / В 2-х т. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.2. – С. 60 – 280.
7. *Лавріненко Ю. А.* Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія. – проза – драма – есей. – Київ: Вид. центр „Просвіта”, 2001. – 794 с.
8. *Лавріненко Ю.* Зруб і парости. – Мюнхен: Сучасність, 1971. – 334 с.
9. *Маланюк Є.* 13 травня 1933 року // Хвильовий М. Твори в 5-х томах. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто. – 1986. – Т.5. – С. 464 – 471.
10. *Меженко Ю.* Творчість Миколи Хвильового // Шляхи мистецтва. – 1923. – № 5. – С. 55 – 59.
11. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / Упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майданченка; Передм. М. Г. Жулинського. – 650 с.
12. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи / Упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майданченка. – 925 с.
13. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
14. *Шерех Ю.* Літ Ікара (Памфлети М. Хвильового) // Шерех Ю. Третя сторожа. – Київ: Дніпро, 1993. – С. 266 – 331.

CHARACTER'S TYPE OF NARRATIVE IN THE KHVYLIOVYI'S SHORT STORY

Marta Rudenko

*V. Hnatiuk State Pedagogical University of Ternopil
M. Kryvonis st., 2, 46027, Ternopil*

In this paper M. Khvyliovyi's prose is analyzed in narrative aspect. In the modernistic literature the omniscient narrator of XIX centuries is substituted by a narrator of the new type. He performs simultaneously the functions of the narrator and of the character.

The shift of writer's attention from society to the person shows, that there is no total knowledge about nature of the man in modern literature. A theoretical basis of the present research is G. Genette's treatise "Narrative discourse".

Key words: homodiegetic narrator, point of view, character, Khvyliovyi's prose.

Стаття надійшла до редколегії 29.03.2003

Прийнята до друку 15.05.2003

