

УДК 821.161.2. – 32.09

**Т.О. Ніверська****АРХІТЕКТОНІКА „ВСТУПНОЇ НОВЕЛИ” М. ХВИЛЬОВОГО**

*Досліджується архітектоніка „Вступної новели” М. Хвильового в контексті конкретно-історичної парадигми. Детально розглядається сутність архітектоніки прозового твору, розкривається функціональне застосування її елементів. Визначається місце „Вступної новели” у „Творах” Хвильового, розглядаються засоби, що забезпечують когезію і когерентність твору. В дослідженні подається інтерпретація „Вступної новели”, аналізується зв'язок архітектоніки тексту з його алюзійним змістом.*

**Ключові слова:** архітектоніка, алюзія, зміст, когезія, дісгезис.

Початок ХХ століття ознаменувався для України глобальними революційними зрушеннями, які внесли різкі зміни в розвиток духовного й соціального життя нації.

Ідеологічні табу, що накладалися на літературу, змушували багатьох письменників „закодовувати” власні твори, аби вони побачили світ. Серед таких митців опинився М. Хвильовий (1893-1933), який у своїй „Вступній новелі” (1927), „керуючись „принципом детектива”, поклав на „самісінькій поверхні листочок посеред таких самих листочків”, вклав „у сам шифр... ключі дешифрування... своєї творчості” [4, с. 205]. Ця новела репрезентувала перший том творів Хвильового та була покликана виконувати функцію своєрідного „вступного слова”.

Однак, як справедливо зазначають дослідники творчості письменника, зміст новели не зовсім відповідає її назві. Так, дослідниця М. Руденко вважає, що „зрозумілим для пересічного читача...” у „Вступній новелі” Хвильового „... може бути хіба що заголовок. А далі, у процесі читання з'ясовується, що це зовсім не той текст, який можна назвати вступним словом автора. Він руйнує читацькі очікування, засновані на зразках класичної української літератури” [6, с. 57]. Справедливим видається твердження О. Муслієнко про те, що „Вступна новела” Хвильового є „варіантом тексту-коду” [4, с. 205], „внутрішній план” якого „виражений мовою символів та цитат, просторових кодів та витонченої метафорики” [4, с. 209]. Ці думки підтримує дослідник Ю. Безхутрий, який вважає, що „Вступна новела” не зводиться до своєрідного „переднього слова”, покликаного служити інформаційним додатком до основної частини. Її завдання і зміст значно присутніші, а семантика багатогранніша, ніж могло би здатися” [1, с. 251]. Дійсно, „Вступна новела”, що відкриває перший том „Творів” Хвильового, відіграє певну пропедевтичну роль щодо подальших текстів. Однак її зміст автор тісно пов'язав з літературною ситуацією 1920-х років, із конкретними іменами та особистими переживаннями, що своєрідно

віддзеркалюють атмосферу літературного життя Харкова. Тому розуміння твору поза історичним контекстом втрачає повноту й цілісність. Така амбівалентність сприйняття „Вступної новели” викликає необхідність дослідження особливостей її архітектонічної організації.

Термін „архітектоніка” є дискусійним у сучасному літературознавстві. Амплітуда вивчення цього поняття коливається від повного невизнання до розробки методологічних засад його використання. В поширеному тлумаченні цього терміна зазначено, що архітектоніка – „це побудова літературного твору як єдиного цілого, це взаємозв’язок основних його частин і елементів, що визначається ідеєю твору” [7, с. 334]. А. Волков розглядає архітектоніку як „...загально-естетичний план побудови художнього твору: взаєморозташування його частин, їх ритм, взаємозалежність, взаємозумовленість, взаємозв’язок, супірядність, що засадничо спричиняє єдність твору як цілого” [3, с. 47]. Досліджуючи архітектоніку платонівського „Котлована”, А. Харитонов виходив з того, що „архітектоніка ... не є лише механічною сумою чи навіть органічною сукупністю структурних прийомів, але зазвичай характеризується використанням спеціальних засобів побудови твору як цілого” [8, с. 70]. Відштовхуючись від поширених у сучасній філологічній науці положень щодо сутності поняття „архітектоніка”, до таких особливих засобів зовнішньої побудови твору можна віднести: поділ тексту на архітектонічні складники (том, книга, глава, розділ, пролог, епілог, дія (акт), і тощо); поєднання кількох творів у певну сукупність (дилогія, трилогія, цикл, диптих, триптих тощо); зіставлення суто архітектонічним шляхом сюжетних ліній, що викладені в різних частинах твору; чергування різноманітного, різножанрового, різностильового тексту; включення архітектонічно відокремлених позахудожніх матеріалів (авторське підкреслення, коментарі, авторська передмова, післямова) [див. 3, с. 47-48]. Н. Ніколіна зазначає, що „архітектоніка тексту „служує способом „порціювання” смислу; з допомогою композиційних одиниць автор вказує читачеві на об’єднання, або, навпаки, членування елементів тексту (а отже, його змісту)” [5, с. 46]. Архітектонічні елементи забезпечують актуалізацію найважливіших одиниць тексту й активізують увагу адресата. Це різні графічні виділення, повтори мовленнєвих одиниць різних рівнів, потенційно „сильні позиції” тексту, такі як заголовок, епіграф, початок і кінець твору. Особливостями архітектоніки тексту зумовлена така його важлива характеристика, як зв’язність. Існують два види зв’язності: когезія, або локальна зв’язність лінійного типу, яка виражається за допомогою мовних засобів (займенникова субституція, співвіднесеність граматичних форм, лексичні повтори, наявність сполучників тощо), та когерентність, або глобальна зв’язність нелінійного типу, що об’єднує елементи різних рівнів тексту (наприклад, заголовок, епіграф і основний текст и т.д.) [див. 5, с. 45-55]. Взаємодія цих архітектонічних засобів відкриває сутність смислових зв’язків, які полегшують інтерпретацію змісту художнього твору.

Місце розташування „Вступної новели” у тритомнику Хвильового надає їй ознак архітектонічного обрамлення. За формальною логікою цей

твір покликаний виконувати функцію своєрідного „переднього слова”, однак аналіз когерентності „Вступної новели” вказує на неоднозначність такого трактування. З одного боку, відсутність конотації, стильова нейтральність назви створює ефект „наукоподібності”, адже відомо, що вступ – це певна інтродукція в тему. Традиційно, у вступі необхідно сформулювати загальні засади, описати предмет обговорення, визначити мету тощо. З іншого боку, Хвильовий відсилає читача до загально-прийнятого розуміння цієї архітектонічної частини, хоча насправді робить акцент саме на естетичному значенні твору, оскільки основний текст характеризується образно-емоційним викладом і високим рівнем художності. „Вступна новела” перетворюється на своєрідний „пролог”, адже в ній анонсовані основні конфлікти, визначена тональність наступних творів книги, що виражається в архітектоніці тексту.

Графічно „Вступна новела” є цілісним твором, що не ділиться на глави. Однак, якщо брати до уваги такий архітектонічний прийом, як чергування різнородного, різножанрового чи різностильового тексту, стає очевидним, що новела складається з двох частин. Перша з них має всі ознаки дієгезису. В цій частині дійові особи (оповідач, який виступає в творі як „я” або Nicolas, його друзі й колеги по Вапліте Юліан Шпол, Олесь Досвітній, Аркадій Любченко, „меценат” письменника Раїса Азарх, супротивники з літературної дискусії футурист Михайль Семенко і лідер Плуга Сергій Пилипенко, а також ворожий до Хвильового критик Анатолій Машкін, який фігурує в новелі під ім’ям професора Канашкіна) ведуть бесіди під час літньої зливи у Харкові.

Друга частина новели розпочинається з прохання Раїси Азарх: *„Вона мені пропонує перевидати мої твори під назвою – „Твори”. Я, звичайно відмовляюсь. Словом, я „проти”. Вона „за”. Я „проти”! Вона „за”! Виявляється також, що „за” і мої приятелі, як-от Аркадій Любченко. Тоді я погоджуюсь, і ми складаємо умову”* [9, с. 122]. Ця частина становить іронічно-ліричну характеристику власної творчості. Саме вона найбільше відповідає поняттю „вступ”, адже в ній Хвильовий аналізує основні риси й особливості свого стилю, закладає мотивні лінії подальших творів. Обидві частини тісно пов’язані між собою і складають єдине художнє ціле.

Із перших рядків дієгетичної частини „Вступної новели” читач потрапляє до драматургічного дійства: *„Вчора в „Седі” безумствувала Ужвій і „Березіль” давав ілюзію екзотичної зливи”* [9, с. 120]. Згадки про спектакль „Седі”, назву українського модерного театру „Березіль” та про його актрису Наталію Ужвій виконують важливу роль у новелі. Адже „Седі” – це інсценізація „Березолем” оповідання Сомерсета Моєма „Дощ”, в якому розвивається психологічне протистояння між фанатично релігійним пастором Девідсоном і вульгарною проституткою Седі Томсон (її роль зіграла Н. Ужвій). Всі події твору відбуваються на тлі безперервного дощу, що акцентовано в іншій назві п’єси – „Злива”. Звідси стає зрозумілим, ілюзію якої зливи мав на увазі Хвильовий. Наступні рядки переносять читача в реальність українського міста, а згадка про „тропічний дощ” забезпечує локальну зв’язність (когезію) твору: *„ А*

сьогодні над Харковом зупинилися табуни південних хмар, йде справжній **тропічний дощ** – густий, запашний і надзвичайно теплий. Горожани зовсім **збожеволіли** з такої несподіванки й висипали на вулиці” [9, с. 120]. Вживання дієслів-синонімів „**безумствувала**” (Ужвій) і „**збожеволіли**” (горожани) забезпечує когезію твору на архітектонічному рівні, а на змістовому – вводить реципієнта в дещо неординарний світ „Вступної новели”, де алюзійний смисл приховано за безглуздими, на перший погляд, розмовами й вчинками персонажів. „Злива” у тексті виступає засобом створення архітектонічної зв’язності й набуває значення очищаючого „омовіння”, яке символізує бурхливу літературну дискусію 1925-1928 років, що впливає на поведінку оповідача та його друзів: „Натовпи суєтяться, ловлять язиками солодкі краплі **тихої тропічної зливи...**” [9, с. 120]; „– Чудесно, – говорю я й **булькаю в теплі калюжі**” [9, с. 120]; „Нас зустрічає та сама **тропічна злива**” [9, с. 121]; „– **Драстуй!** – говоримо ми й ловимо язиками краплі **теплої тропічної зливи**” [9, с. 121]; „Нарешті підійшли до Держвидаву. Там ми **обтрусилась від дощу...**” [9, с. 121]. Хвильовий акцентує увагу на тому, що з капелюха Юліана Шпола „...тече чомусь **синя вода**” [9, с. 120], а трохи згодом у другій іронічно-ліричній частині твору Хвильовий згадує „...українські степи, де промчалась **синя** буря громадянської війни...” [9, с. 123] та „...пучок **синьооких фіалок...**” [9, с. 124], який він віднесе „...на могилу комунара, автора „Ударів молота і серця” [9, с. 124]. Епітет „**синій**”, найулюбленіший у Хвильового (згадаємо назву першої збірки письменника „Сині етюди”), виступає не тільки маркером когезії в тексті, а й своєрідною антитезою „пануючому” в країні Рад червоному кольору, що використовувався більшістю письменників як гарантія правильної ідеологічної позиції в очах влади. Хвильовий не бажав йти цим шляхом, тому вперто використовував синій колір, як противагу „червоному графоманству”.

Умовність ситуації, на тлі якої відбуваються події, інтертекстуальні перегуки з твором Моема, згадка про тропік Козерога, що завітав на мілководну харківську річку Лопань, вносять елемент „карнавалізації” у „Вступну новелу”. Хвильовий „...вдається до моделювання інверсійного, карнавального світу, в якому головний закон – комічне, ігрове і гротескне перекидання всіх ієрархій та стосунків, перестановка дозволеного і забороненого, високого і низького, важливого і незначного; звідси у ньому – вільний фамільярний контакт, безцеремонність, відміна усіх етикетів, святкова атмосфера, спільні імпульси, емоційне злиття натовпу на площі” [4, с. 213]. Невипадково всі дійові особи у тексті знають наперед свої партії, що особливо помітно в діалозі між Хвильовим та Юліаном Шполем: „– Сьогодні моє улюблене число – 13. Отже, сьогоднішній день мусить принести нам якусь приємну несподіванку. Як ти гадаєш, що це має бути? – Очевидно, зустрінемо професора Канашикіна, – серйозно відповідає мій приятель” [9, с. 120]. Першого президента творчої організації ВАПЛІТЕ Михайла Ялового, який писав під псевдонімом Юліан Шпол, рекомендовано як автора „комедії „Катина любов, або Будівельна пропаганда” [9, с. 120], що підкреслює саме драматургічний аспект творчості письменника, хоча він

більше відомий як поет і романіст. Загалом, діалоги у новелі нагадують радше завчені сценічні партії, які виконуються персонажами-акторами, що зближує твір із драматургічним дійством.

Карнавальна гра продовжується в процесі „вченої” бесіди приятелів і псевдопрофесора Канашкіна, який „...розповідає щось про критичну оглоблю” [9, с. 120]... „ й читає свій науковий труд під назвою: „Що таке липа, як так трапляється, що професорська кафедра раптом стає липова, що таке, нарешті, липовий професор, його роль в марксистському суспільстві, а також про соціальне коріння богемських ухилів серед наших іспанських письменників” [9, с. 120]. Погоджуємось із твердженням Ю. Безхутрого, що „комедійна фігура професора Канашкіна посідає особливе місце в дії, що розгортається”, і якщо „...оповідач-Хвильовий, що також постає як персонаж-маска на карнавалі літературного життя, час від часу скидає її, то Канашкін існує як щось гомогенне, маска блазня-ідіота назавжди приросла до нього, стала його сутністю” [1, с. 262]. Невігластво „липового” професора Хвильовий виявляє і далі, висуваючи версію про те, що „Трьох мушкетерів” написав несамовитий Рінальдо Рінальдїні, на що Канашкін відповідає, що цей твір належить перу французького письменника „...Гофмана-молодшого, що писав під псевдонімом Дюма (батько)” [9, с. 121]. „Липовий” професор плутає Олеся Досвітнього з Олексом Слісаренком, занотовуючи, що останній написав твір „Собор Паризької Богоматері”. Обговорення проблеми, хто написав „Трьох мушкетерів” та „Собор Паризької Богоматері”, є алюзією на змішування істини й нісенітниць під час літературної дискусії, що було властивим багатьом опонентам письменника типу критика Машкіна.

Через відвідування письменниками Держвидаву, який становить особливий простір, де „майстри пера” перетворюються на творців „читанок („папа режєт, мама клеїт”)” [9, с. 121], Хвильовий вказує на якісний склад радянських авторів і на пріоритети видавничої політики в державі.

Іронічним є й ставлення письменника до головного опонента, керівника „Плугу” – Сергія Пилипенка, якого він характеризує як автора дебютної збірки „Байківниця” і неіснуючого роману „Малоросія”, чим натякає на слабкий творчий потенціал письменника і „малороську” позицію в літературній дискусії.

Кінцевий епізод першої частини „Вступної новели”, розповідає про вилучення прізвища Хвильового з видавничих планів і його реакцію на це: „...до нас підійшов Пилипенко...і каже до мене: – А в цьому році вашого прізвища в держвидавівському календарі не буде... – Та невже? – кажу я й сідаю до столу, щоб трохи поплакати... – За що? За що? – і виїнявши з кишені жменю підсмаженого насіння, вибираю гарбузові кабачки й зі смаком лузаю гарбузові кабачки (мовляв, „за що? за що?”)” [9, с. 122]. Образу на реально існуючі методи виховання „непокірних” письменників, як-от вилучення з планів видавництва, Хвильовий приховав за маскою байдужості та демонстративним лузанням гарбузового насіння.

Гра з читачем відбувається й у другій частині „Вступної новели”, яка розпочинається з обґрунтування письменником необхідності

перевидання його творів: „...І от умову складено. Я знову перечитую свої оповідання (до речі, страшенно нудно перечитувати) і сідаю писати „вступну новелу”. Але що писати? Знаю тільки, що написати обов’язково треба, бо ж і я все-таки несучу відповідальність за себе” [9, с. 122]. Продовжуючи гру, автор вказує на те, що саме підготовка до видання „Творів” і є причиною появи „Вступної новели”, хоча перша дієгетична частина твору вже написана.

Архітектонічно друга частина твору поділена письменником на рубрики: зміст, форма, впливи, мова. В цій іронічній самохарактеристиці криються реальні основи власної творчості. Такою реальною основою є, наприклад, твердження в рубриці „зміст”: „В кімнаті, де я працював, було страшенно **тісно** (жило багато народу), так що я міг сідати за стіл лише вночі. Саме тому, мабуть, у моїх творах і **мжичка**. (Ні, мабуть не тому: я просто фіксував настрої тридцятих років)” [9, с. 122]. Останнє речення в наступних виданнях твору (після 1927 року) було вилучене, а саме в ньому криється думка про пануючу у тогочасній країні атмосферу.

У рубриці, де викладаються думки з приводу форми творів, Хвильовий окреслює риси свого стилю: „ Я, знаєте, належу до того художнього напрямку, який сьогодні не в моді. Я, пробачте за вольтер’янство, я... романтик!” [9, с. 122]. Хвильовий користувався прийомами з арсеналу різних естетичних систем (романтизм, імпресіонізм, експресіонізм), відчуваючи, що їхній синтез збагачує та увиразнює художню експресію текстів.

Щодо літературних впливів письменник іронічно зауважує: „Я погоджуюсь з тими вельмишанованими критиками, що не бачать у моїх творах нічого оригінального. Вони мають рацію: весь я в лабетах **пільняковщини та інших серапіонових братів**” [9, с. 123]. Хвильовий дійсно відчував професійну симпатію до творчих шукань Б. Пільняка і петроградської групи „Серапіонові брати”. Тогочасна критика називала творчість Хвильового „огидливою бурдою пільняківщини”, „пільняківським болотом Хвильового”, „безсюжетною бузою”, говорили про те, що „технічні засоби Хвильового „плазують” за Пільняком”... „Образливе ймення „український Пільнячок” кочувало довгі роки на сторінках монографій” [2, с. 3]. Мета критики полягала в тому, щоб принизити М. Хвильового, змалювати його епігоном „підозрілого” російського письменника, що був ворожим пролетарській ідеології.

У рубриці, присвяченій мові творів, письменник зазначає, що вона є „надзвичайно кострубатою”, що „...окремі вирази буквально безграмотні” [9, с. 123]. Цими рядками Хвильовий натякає на „верхоглядство” деяких критиків, які, зважаючи на свою неосвіченість, не могли зрозуміти високоінтелектуальні інтенції автора.

У цій частині новели письменник згадує й свою заповітну мрію про „загірну комуну”: „Я вірю в „загірну комуну” і вірю так **божевільно**, що можна вмерти” [9, с. 123]. Якісна обставина „**божевільно**” (вірю) перегукується з дієсловами „**безумствувала**” і „**збожеволіли**” з дієгетичної частини новели, і позначає загальний стан у країні, де розгорнулася антилюдська кампанія по знищенню нації. Тут

Хвильовий повідомляє читачеві, що його „сюжетний любовний роман „Вальдшнепи” буде в третьому томі” [9, с. 123], однак після нищівної критики Сталіна, який зазначив, що „в той час як західноукраїнські пролетарі та їх комуністичні партії повні симпатії до „Москви”, ... Хвильовий... закликає українських діячів тікати від „Москви” „якнайшвидше...” [9, с. 632], роман залишився незавершеним.

В україноцентристських рядках твору автор відкриває свої патріотичні почуття: „І ще люблю я до безумства наші українські степи, де промчалася синя буря громадянської баталії, люблю вишневі садки („садок вишневий коло хати”) і знаю, як пахнуть майбутні городи нашої миргородської країни” [9, с. 123]. Інтертекстуальні алюзії відсилають реципієнта до творчості Шевченка, а відтак – до минулого країни і, водночас, до майбутнього України, яке спрямовує читача до гоголівського Миргорода, який слугує символом провінційності й хуторянства. Тут виявляється амбівалентне ставлення Хвильового до України, яка героїчно виборювала свободу в минулому, віддалась на волю „центра” в сучасності і цим визначила свою подальшу долю Малоросії в майбутньому.

Перехід до фінальних рядків новели позначений театральним прийомом, що втілюється шляхом прямого звернення до читача: „А тепер – покищо до побачення! Зараз іду в робітничий квартал до радянських робітничих домиків і буду там слухати, як заливається гармошка бродячого музики” [9, с. 123]. Ця ігрова сцена розгортає метафору „світ-театр”, адже „...у творі українського митця опозиція... трансформується у гомологічний бароковим моделям ряд: театр (творчість, творче безумство, інтуїція, натхнення) – життя (упередженість, банальні знання)...” [4, с. 211]. Хвильовий використовує ілюзію залучення читача до акту творення, що характерно майже для всіх наступних новел у збірці.

У фіналі новели Хвильовий використовує алюзію на свою „загадкову смерть”, адже слова, що позначають це поняття, тут зустрічаються тричі: „Я вірю в „загірну комуна” і вірю так божевільно, що можна **вмерти**” [9, с. 123]; „Завтра піду на **могілу** комунара, автора „Ударів молота і серця”. Я понесу йому пучок синьооких фіалок і там згадаю про свою **загадкову смерть**” [9, с. 124]. Невипадково Хвильовий говорить про автора „Ударів молота і серця” Василя Еллана, який за кілька років до своєї фізичної смерті вбив у собі лірика. Митець натякає, що тиск із боку „диктатури пролетаріату” змушує письменника писати не за натхненням, а на „замовлення”. Архітектонічно сильні позиції твору, як-от початок і кінець, у новелі мають своє смислове навантаження. Фінал „Вступної новели” помітно зв’язаний із початком твору, адже згадка письменника „про свою загадкову смерть” перегукується з п’єсою Моема „Седі”, де розв’язкою є смерть головного героя. Крім того, на початку „Вступної новели” письменник згадує своє улюблене число 13, яке зіграє фатальну роль у долі митця, адже 13 травня 1933 року Хвильовий покінчив із життям.

Таким чином, „Вступна новела”, що розпочинає перший том „Творів” Хвильового, виконує важливу роль у загальній архітектоніці

книги, адже в ній зафіксовані основні мотиви і творчі уподобання письменника. Цей твір вмів у собі різноманітні площини: літературну, ігрову, абсурдну, карнавальну, за допомогою яких автор відкрив свої підходи до осмислення буття. Величезна кількість інтертекстуальних зв'язків та імпліцитних змістів у новелі збільшують набір асоціацій, породжують поліваріантність її інтерпретацій та ускладнення розуміння твору. Результати дослідження архітекtonіки як засобу створення алюзійного семантичного поля тексту доводить, що „Вступна новела” становить довершену цілісну художню одиницю, в якій Микола Хвильовий передав атмосферу бурхливої літературної дискусії та гостро відреагував на сучасну йому ситуацію в Україні. Подальше дослідження архітекtonіки текстів Хвильового відкриває можливість повного розуміння та цілісної інтерпретації творчого доробку письменника.

1. *Безхутрий Ю.М.* „Вступна новела” М. Хвильового: семантика художнього світу // Літературоведческий сборник. – Донецк, 2001. – Вып. 5-6. – С. 251-270.
2. *Вечірko О.Л.* „Мертва дорога”, яка не веде до храму // М. Хвильовий і Б. Пільняк: творчі перегуки. – Кіровоград, 2002. – 91с.
3. *Волков А.* Архітекtonіка // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 47-48.
4. *Муслієнко О.* Микола Хвильовий: „Вступна новела” як текст-код // Молода нація: Альманах. – К.: Смолоскип. – 1999. – Вип.13. – С. 205-216.
5. *Николина Н.А.* Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
6. *Руденко М.* Екстрадієгетичний дискурс „Вступної новели” М.Хвильового: інтертекстуальна стратегія // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 57-63.
7. *Тюнькин К.И.* Архитектоника // Краткая лит. энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1962. – Т.1. – С. 334.
8. *Харитонов А.А.* Архитектоника повести А.Платонова „Котлован”// Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография / РАН Институт русской литературы. – СПб., 1995. – С. 70-90.
9. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / Упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка.. – К.: Дніпро, 1990 – 650 с.

### Summary

The article is devoted to research of architectonics of „Introductory novel” by M. Khvylovyj. The concept of architectonics of (prosaic) text is exposed. The functional setting of its constituents is interpreted. We analyze the role of „Introductory novel” in „Works” by M. Khvylovyj. We investigate the division of text and facilities, which provide cohesy and coherentness of work. Own interpretation of work is given in the article. We explore the connection of hidden maintenance with the external construction of „Introductory novel”.

**Key words:** architectonics, allusion, maintenance, coheasy, diegesis.

Стаття надійшла до редколегії 16.11.2006