

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара
Міністерство освіти і науки України

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Резніченко Юлія Олегівна


УДК 821.161.2 – 31.09«201»(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
НАРАТИВНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВІСТІ 2010-Х РОКІВ

03 Гуманітарні науки
035 Філологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 Резніченко Ю. О.

Науковий керівник
Олійник Наталія Петрівна
кандидат філологічних наук, доцент

АНОТАЦІЯ

Резніченко Ю. О. Наративні моделі української повісті 2010-х років. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 035 Філологія. – Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Дніпро, 2022.

Актуальність дослідження наративних моделей сучасної української повісті обґрунтована потребою ширшого, ніж зафіксовано сьогодні, літературознавчого осмислення викладової (наративної) специфіки художнього твору як одного з його принципових поетикальних (формально-змістових) елементів на матеріалі жанру повісті, а також побіжним науковим прочитанням наративної організації повісті 2010-х років (водночас повість як жанр показова в аспекті збереження своїх непроминальних прикмет і помірно сприймає віяння жанрової плинності).

Іманентно властива повісті в різні періоди її розвитку відчутність голосу розповідача підтверджує доцільність наратологічного аналізу як домінантної методологічної стратегії. У роботі задля системності дослідження залучені напрацювання науковців із герменевтики й рецептивної естетики (для внаочнення реалізації тріади «автор – текст – реципієнт», інтерпретаційних можливостей твору), використано зіставний, історико-типологічний методи (щоб висвітлити динаміку повісті в зіставленні з текстами попередніх періодів розвитку) та психоаналітичний, гендерний, деконструктивістський підходи (за їх допомогою удокладнено вплив постмодерного й метамодерного світоглядів на конструювання художнього тексту) тощо.

Із метою з'ясувати специфіку розгортання наративу в українській повісті 2010-х років та систематизувати художні тексти за реалізованими в них наративними моделями в роботі запропоновано дві групи наративних моделей, продуктивних для жанру повісті обраного періоду, висвітлено результати вивчення специфіки художньої репрезентації людини й світу в межах виявлених наративних моделей. У дисертації вперше в українському літературознавстві на

основі аналізу магістральних чинників продукування оповіді / розповіді систематизовано обрані тексти названого періоду за домінантними наративними моделями. Поняття наративної моделі в роботі витлумачено як відтворений зразок розгортання нарації в тексті, реалізований у взаємодії референтної й комунікативної подій, які слід розглядати і з погляду явних та прихованих компонентів наративної структури (тип нарації, фокалізація, авторська інтенція тощо), і з урахуванням тріади «автор – текст – реципієнт» (із усіма її варіаціями). Ця дефініція конкретизує запропоновані раніше варіанти трактування зазначеного терміна в студіях Л. Деркач, О. Капленко, В. Качмар, М. Рябченко, В. Сірук, О. Стогній, М. Ткачука та інших.

Задля вияскравлення поетикальної самобутності аналізованого жанру на матеріалі сучасних текстів у роботі увиразнено жанрову еволюцію повісті в аспекті організації наративу. Простежено динаміку жанрових параметрів повісті від «давнього» (києворуського) функціонування поняття «повість» (XI–XVII (XVIII) століття) до актуалізації жанру в новому розумінні (від XIX століття) та його трансформації в сучасному літературознавстві (з 1990-х років відносно стали прикмети замінують плинні). Києворуський термін, як відомо, не репрезентував цілісного жанру, а був зорієнтований на об'єктивне (В. Кожин) епічне відтворення реальних подій, які вже минули (І. Єрьомін, С. Кормілов, В. Синенко), нерідко мав риси агіографічної прози (П. Білоус, К. Марчук). Повість у новому розумінні розвиває авторську суб'єктивність, ліричність (О. Кузьмін), розмірено (І. Сивкова) фіксує закономірності буття, вона моногеройна (А. Гурбанська), збагачена різними тематичними варіантами й сюжетами (ситуація випробування, притчовість – В. Тюпа). Плинність жанрових ознак повісті в літературі кінця XX – початку XXI сторіч оприявлено в послідовному змішуванні з параметрами інших жанрів, наративній поліфонії, натомість значущість «події розповіді» органічно підтверджує збереження повістєвої стихії.

У роботі визначено й аргументовано, що в сучасній українській повісті (2010-ті роки) рушієм розгортання наративу постає спогад, варіативно

репрезентований у більшості проаналізованих текстів. Обрані для дослідження твори І. Байдака, В. Вознюка, А. Дністрового, М. Гримич, В. Даниленка, Л. Денисенко, О. Забужко, Т. Зарівної, С. Йовенко, Є. Кононенко, Г. Максимів, М. Матіос, Я. Мельника, О. Михеда, Г. Пагутяк, Л. Пономаренко, С. Процюка та ін. відображають типові тенденції в новітньому повістярстві, відбивають його магістральні й периферійні художні якості, суттєве й тимчасове в «житті» жанру. Окрім того, в дисертації принагідно з ілюстративною метою залучено низку повістей попередніх етапів літературного розвитку, зокрема для внаочнення цілісності проблемно-тематичного й наративного спектра жанру.

На підставі вивчення жанрової динаміки повісті й застосування основних понять наратології (наратив, наративність, нарація, наратор, наративна типологія, нарататор, фокалізація тощо – М. Бал, Ж. Женетт, М. Флудернік, В. Шмід; Т. Бовсунівська, Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, М. і О. Ткачуки); рецептивної естетики (В. Ізер, Г. Р. Яусс); постструктуралізму (Р. Барт, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ж.-Ф. Ліотар), психоаналізу (Ж. Лакан, З. Фройд, К. Г. Юнг; Х. Дойч, К. Хорні) тощо тексти української повісті 2010-х років систематизовано за двома групами наративних моделей: традиційною (лінійно-ретроспективна й лінійно-проспективна наративні моделі) і нетрадиційною (ризомна й дисперсна наративні моделі).

Традиційна (лінійна, послідовна) група наративних моделей об'єднує тексти, для яких базові повістеві координати засадничі. У творах цієї групи відтворено здебільшого узвичаєний плин життя героя, посилено реалізовано присутність «події розповіді», яка деталізує (нерідко) суб'єктивну позицію героя і / або наратора. Важливою для виділеної групи є співзвучність з «автентизмом» (В. Агеєва, Л. Пізнюк, Я. Поліщук, Г. Улюра) як новою ознакою сучасної прози, а своєрідність його реалізації в повісті полягає в помітному зменшенні автобіографічних акцентів. В основі названої групи – лінійно-ретроспективна й лінійно-проспективна наративні моделі.

Лінійно-ретроспективна (спогадова) наративна модель – це викладовий зразок, який артикулює принциповість «озвучення» споминів протагоністів (і /

або нараторів), тому зорієнтований на приватність, індивідуальність оприявленої історії. Залежно від зв'язку наратора з подіями (за типологією Ж. Женетта) у цій моделі домінують дві субмоделі: а) з інтимізованим фокусом (гомодієгетична нарація); б) з гетеродієгетичним наративом. Субмодель з інтимізованим фокусом розгорнена в повісті як процес відтінення життєвих подій (різних за обсягом) «Я»-наратора («Альбіна» Є. Кононенко, «Нехворощ» Л. Пономаренко, «Нова стара баба» Л. Денисенко, «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк, «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка). Повісті цієї субмоделі насичені ностальгійністю оповіді, сповідальністю (ознаки ліризму), посиленою увагою до засвідчення в слові життєвої історії близької людини. Про відповідність творів питомим рисам повісті свідчить наявність одного головного героя, неквапливість викладу, увага до повсякдення тощо. Лише в деяких текстах синтезовано параметри кількох жанрів (повісті В. Даниленка, Г. Пагутяк).

Текстам другої субмоделі (з гетеродієгетичним наративом) властиве звучання голосу дистанційованого наратора, який найчастіше декларує свою позицію й «усезнайство» («Армагедон уже відбувся» М. Матіос, «Київ, вставай!» С. Йовенко, «Піранья, або Вона забирає своє» В. Вознюка). «Усевідність» розповідача помітна для наратора в хронотопічних зсувах, поглибленій внутрішній фокалізації, інтертекстуальності (твори М. Матіос, С. Йовенко), що забезпечує потужність моральної й загальнонаціональної проблематики повістей. На основі згаданих особливостей констатовано, що спогадова наративна модель (у різних її виявах) – домінанта повістєвого жанрового моделювання сьогодення.

У творах лінійно-проспективної наративної моделі артикульовано послідовну узгодженість подій, яка корелює з типовими повістєвими рисами («Вуле ву чайок, мсьє?» М. Гримич, «Записи на подолку» Т. Зарівної, «Сніданок на снігу» А. Дністрового, «Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка). Оповідь / розповідь тут здебільшого некваплива (повісті А. Дністрового, Т. Зарівної), відтворює певний життєвий етап героя, сфокусована на його переживаннях (завдяки внутрішній фокалізації). Наявність прикмет інших жанрів (формульних) візуалізує певні нюанси «осучаснення» повісті (здебільшого

в напрямі зниження серйозності позиції героя, окрім твору Т. Зарівної) у розв'язанні традиційних проблем (вибору, кохання, батьків і дітей тощо).

Другій групі наративних моделей – нетрадиційній (нелінійній) – на противагу першій притаманна насамперед роз'єднаність відтвореної світобудови, фрагментарність наративу, ще виразніша дезорієнтованість героя, для якого іманентна невпинність пошуку власного «Я». Спостерігаємо тут синтез параметрів постмодерної (хоча майже не актуальні ігрові ознаки китчовості, стебу та ін.) і постпостмодерної (гіпертекстовість, віртуалізація) технік письма.

Ризомна наративна модель і дисперсна наративна модель – провідні для названої групи. У першій з означених моделей текстові «порожнини» й «розлами» (М. Фуко, Ж. Дерріда) концептуальні, а наратор відкрито «грає» з ідентичністю, змістом, реальністю, хронотопом і нарататором («Д-р Металевий Кулак проти Вітязя» О. Михеда, «Книга амазонок» Г. Максимів, «Телефонуй мені, говори зі мною» Я. Мельника, «Чоловік з моїм іменем» І. Байдака). Герой (зрідка автобіографічний) апробує різні варіанти самоусвідомлення.

Дисперсна наративна модель подібна до психотерапевтичного сеансу з його першорядністю несвідомого (Воно – З. Фройд) над свідомим. Така оповідь / розповідь сфокусована на (пере)осмисленні тих чи тих життєвих (найчастіше травматичних) досвідів, тому не передбачає лінійної подієвості («Бийся головою до стіни» С. Процюка, «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко, «Тіні в маєтку Тарновських» В. Даниленка, «Сміттепровід» Я. Мельника).

Оприявнюючи своєрідні ракурси в експонуванні проблеми людського самоусвідомлення, ці дві наративні моделі (ризомна і дисперсна) засвідчують змішування ознак різних жанрів, у якому часом утрачена цілісність повістєвих параметрів. У всіх окреслених вище наративних моделях простежуємо акцентування неперехідних життєвих цінностей у вимірах присутньої для повісті комунікативної події, що демонструє тяглість розвитку жанру (з його модифікаціями). Отже, схарактеризовані наративні моделі реконструюють

найприкметніші викладові «сценарії» в повісті 2010-х років, а їхній перелік може бути суттєво розширений.

Ключові слова: жанр, наратив, наративна модель, наратор, нарататор, нарація, оповідь / розповідь, українська повість, українська проза.

SUMMARY

Reznichenko Yu. O. Narrative Models of the 2010s Ukrainian Story. – Qualifying scientific paper on the rights of the manuscript.

PhD Thesis for the scientific degree of Philosophy Doctor in the specialty 035 Philology. Oles Honchar Dnipro National University, Dnipro, 2022.

The presented paper is topical, because there are few studies that have thoroughly investigated narrative specificity of the works of art as one of its fundamental poetic (formal-semantic) components on the story genre material; very little attention has been paid to the Ukrainian story of the 2010s narrative organization (whereas story as a genre is indicative in the aspect of preserving its inalienable features and moderately perceives the trends of genre fluidity).

The inherent perceptibility of the narrator's voice in various periods of story's development reaffirms the expediency of the chosen methodological strategy. In addition to narrative analysis, in order to gain a detailed comprehension of the story's trajectory we use hermeneutic methodology and reader-response criticism in this study (to illustrate the implementation of the 'author – text – recipient' triad, interpretive work possibilities); comparative, historical and typological methods (to highlight the dynamics of the story in comparison with the texts of previous literature period); psychoanalytic, gender, deconstructive approaches (to clarify the influence of postmodern and metamodern worldviews on the text construction) etc.

The main purpose of this thesis is to explore the artistic representation of the human and world existence specificity in the Ukrainian story of the 2010s narrative models. This is the first study in the Ukrainian literary criticism which provides an important opportunity to expand the awareness of contemporary Ukrainian story's

dominant features. This study consists of three parts. The first chapter examines relevant academic literature sources on the story genre model and narrative studies, identifies knowledge gap in the field of modern prose studies. The second and the third chapters analyze major aspects, which affect the process of narrative construction, classify selected texts of the above-mentioned period in dominant narrative models. In this study, the concept of the narrative model is interpreted as a reproduced example of narrative unfolding in the text, which is realized in interaction between reference and communicative events and should be considered in terms of explicit and implicit components of narrative structure (narrative type, focalization, author's intention, etc.), and the 'author – text – recipient' triad (with all its variations). This definition clarifies the previously proposed variety of this term interpretation suggested by L. Derkach, O. Kaplenko, V. Kachmar, M. Ryabchenko, V. Siruk, O. Stogniy, T. Sushkevych, M. Tkachuk and others.

This investigation emphasizes story genre dynamics in the aspect of narrative organization, in order to specify poetic identity of the analyzed genre: from the 'ancient' (Kyivan Rus') functioning of the concept 'story' (XI–XVII (XVIII) centuries) to the actualization of its new sense (from the XIX century), meanwhile, since the 1990s, relatively constant traits are replaced by variable ones. Kyivan Rus' term, as it is common known, did not represent an integral genre, but was focused on an objective (V. Kozhinov) epic reproduction of real events that have already happened (I. Yeremin, S. Kormilov, V. Synenko), often demonstrated resemblance to hagiographic prose (P. Bilous, K. Marchuk). The story in its new sense develops the author's subjectivity, lyricism (O. Kuzmin), leisurely (I. Syvkova) highlights patterns of existence, is 'monoheroic' (A. Gurbanska), enriched with various thematic and plot models (challenging situation, parable – V. Tiupa). Consistent mixing with other genres' parameters and narrative polyphony visualize the fluidity of the story genre features, while the 'story event' significance organically reiterates the preservation of the storytelling element.

The proposed research ascertains and proves that in contemporary Ukrainian story (2010s) memory (variably expressed in most of the analyzed texts) is the leading

narrative force. The literature texts selected for the examination (object of the research) indicate pervasive tendencies in modern story; accommodate its main and peripheral artistic features, significant and temporary in the genre 'life'. Large number of stories (from the 2010s and previous periods) are involved in the thesis illustratively, in order to concretize the problem-thematic and narrative spectrum of the analyzed genre.

This research divides 2010s Ukrainian stories into two groups of narrative models: traditional (linear-retrospective and linear-prospective narrative models) and non-traditional (rhizome and in-depth psychoanalytic narrative models). This distinction is based on studying the story's genre dynamics and on the application of basic narratology concepts (narrative, metanarrative, narrativity, narration, narrator, narrative typology, narratator, focalization, etc. – M. Bal, G. Genette, M. Fludernik, W. Schmid, T. Bovsunivska, L. Matsevko-Bekerska, I. Papusha, M. and O. Tkachuk); reader-response criticism (W. Iser, H. R. Jauss); post-structuralism (R. Barthes, F. Guattari, G. Deleuze, J. Derrida, J.-F. Lyotard), psychoanalysis (J. Lacan, Z. Freud, C. G. Jung; H. Deutsch, K. Horney) etc.

Traditional (linear, sequential) group of narrative models includes literary texts with fundamental coordinates of story genre. The works of this group mostly reproduce the usual 'course' of the protagonist's life, intensify a 'story event', which clarifies the subjective (general) position of the character and / or the narrator. 'Authentism' (V. Ageieva, L. Pizniyuk, J. Polishchuk, G. Uliyura) – as a new feature of modern prose – is a significant characteristic of the traditional group, although a marked decrease of autobiographical accents indicates the peculiarity of its implementation in the story. Linear-retrospective and linear-prospective narrative models form the basis of this group.

The linear-retrospective narrative model is a model that articulates the relevance of 'sounding' the protagonist's (and / or narrator's) memories, so it focuses on privacy and individuality of the revealed story. Two submodels dominate in it: a) with an intimate focus (homodiegetic narration); b) with a heterodiegetic narrative (depending on the narrator's connection with events of the plot (according to G. Genette's typology)). The submodel with an intimate focus unfolds in the story as a process of

highlighting life events (different in length) of 'I'-narrator ('Albina' by Ye. Kononenko, 'Confession of the Samoilovich's Esquire' by V. Danylenko, 'Nekhvoroshch (Artemisia)' by L. Ponomarenko, 'New Old Woman' by L. Denysenko, 'New Year in Istanbul' by G. Pagutiak). Stories of this submodel underline nostalgia of the narration, confession (signs of lyricism) and increase attention to the testimony of the someone's close life experience. Furthermore, traditional problematics (life choice, relationship between parents and children, search for home, etc.) displays that the works of this submodel correspond to the quintessential story features. Only in some of the texts the parameters of several genres are synthesized (stories by V. Danylenko, G. Pagutiak).

The voice of a distant narrator, who predominantly declares their position and 'omniscience' ('Armageddon Has Already Happened' by M. Matios, 'Kyiv, Get Up!' by S. Yovenko, 'Piranha, or She Takes What Belongs to Her' by V. Vozniuk), distinctively sounds in the texts of the second submodel. The narrator's 'omniscience' is realized through chronotope shifts, enhanced internal focalization, intertext (texts by M. Matios, S. Yovenko), which provides the expressiveness of the moral and national problematics of the analyzed stories. Based on the mentioned features, it is stated that the linear-retrospective narrative model (in its various manifestations) is a tangible dominant of the narrative genre modeling of today.

In the works of the linear-prospective narrative model, the linear coherence of events is articulated, which correlates with primary story narrative features ('Breakfast on the Snow' by A. Dnistrovyi, 'My Sunny, Black and Hairy' by V. Danylenko, 'Notes on the Edge' by T. Zarivna, 'Voulez-vous some tea, monsieur?' by M. Hrymych). The narrative here is mostly unhurried (stories by A. Dnistrovyi, T. Zarivna), reproduces a certain stage of the character's life, focusing on his / her experiences (owing to internal focalization). An explicit characteristic of other genres (usually formula fiction genres) visualizes nuances of "modernization" of the story (generally in the direction of reduction of the seriousness of the character's position, except for T. Zarivna's work) in solving traditional literary problems (life choice, love, parents and children, etc.).

The second group of narrative models (non-traditional) in contrast to the first group is characterized primarily by the disunity of the reproduced universe, fragmentary

narrative, character's disorientation, for whom the search for his personal 'I' is incessant. The proposed research indicates a synthesis of postmodern (although signs of kitsch, banter, etc. are almost irrelevant) and post-postmodern (hypertext, virtualization) writing techniques.

Rhizome narrative model and disperdes narrative model are principal for this group. In the first of these models, the textual 'lacunas' and 'shifts' are conceptual (M. Foucault, J. Derrida), the narrator openly 'plays' with identity, content, reality, chronotope and reader ('Book of Amazons' by G. Maxymiv, 'Call Me, Talk to Me' by Ya. Melnyk, 'Dr. Iron Fist Against the Knight' by O. Mykhed, 'The Man with My Name' by I. Baidak). The character (sporadically autobiographical) experiences different alternatives to self-awareness.

Disperdes narrative model resembles a psychotherapeutic session with its primacy of the unconscious (Id – S. Freud) over the conscious. This type of narrative is focused on the (re)comprehension of certain life experiences (often traumatic), so the linear sequence is not leading for the texts of this model ('After the Third Call the Entrance to the Hall is Prohibited' by O. Zabuzhko, 'Bang Your Head Against the Wall' by S. Protsiuk, 'Garbage Chute' by Ya. Melnyk, 'Shadows in the Tarnovsky Estate' by V. Danylenko). These two narrative models (in unusual perspectives) in exposing the problem of human self-awareness demonstrate mixture of different genres' features, in which the integrity of narrative parameters is sometimes lost. The results of this investigation indicate that all above-mentioned models emphasize on the eternal life values in the communicative event, which is principal parameter of the story genre. This characteristic illuminates the longevity of the story genre (with its modifications). Whereas the proposed study elucidates storytelling examples that are more common for the Ukrainian story of 2010s, further research might explore a wider range of narrative models in order to obtain accurate results.

Keywords: genre, narrative, narrative model, narrator, narratator, narration, Ukrainian story, Ukrainian prose.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ З ТЕМИ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Резніченко Ю. О. Відтворення успішної адаптації до емігрантського життя в нарації сучасної української повісті (М. Матіос «Армагедон уже відбувся», Л. Таран «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні»). *Наукові праці*. Серія: Філологія. Миколаїв: Чорноморський національний університет імені Петра Могили, 2019. Т. 325. Вип. 313. С. 87–90.
2. Резніченко Ю. О. Чоловічо-жіноча ситуація в параметрах наративної організації тексту (на матеріалі повістей В. Вознюка «Піранья, або Вона забирає своє», В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських», П. Загребельного «Гола душа»). *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпро: Ліра, 2019. Вип. 24. С. 109–118.
3. Резніченко Ю. О. Мова тіла в українській жіночій повісті 2010-х років: наративний вимір. *Сучасні літературознавчі студії*. Київ: Київський національний лінгвістичний університет, 2019. Вип. 16. С. 147–151.
4. Резніченко Ю. О. Роль паратекстуальних елементів у визначенні нарації в сучасній українській повісті. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпро: Ліра, 2018. Вип. 23. С. 93–101.

Статті в інших періодичних наукових виданнях

5. Резніченко Ю. О. Особливості розкриття внутрішнього світу героя за допомогою внутрішньої фокалізації в наративних моделях української повісті 2010-х років. *Український смисл*. Дніпро: Ліра, 2021. Вип. 1. С. 116–124.
6. Резніченко Ю. О. Художня своєрідність наративної моделі повісті «Ваза» В. Лиса. *Colloquim-journal*. 2021. № 22 (109). С. 39–42.
7. Резніченко Ю. О. Психотерапевтичний наратив повісті Ярослава Мельника «Смітєпровід». *Kultury wschodniosłowiańskie – oblicza i dialog*. 2020. Т. X. S. 87–96.

8. Резніченко Ю. О. Поняття нарративна модель у сучасному українському літературознавстві. *Дивослово*. 2020. № 1 (754). С. 34–39.

9. Резніченко Ю. О. Специфіка змішаної нарації в повісті І. Байдака «Чоловік з моїм іменем». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпро: Ліра, 2020. Вип. 25. С. 81–88.

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дисертації

10. Резніченко Ю. О. (Не)канонічність нарративної моделі української повісті 2010-х років. «(Не)можливість канону: світова література / література українська». Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (Харків, 12–13 листопада 2021). Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2021. С. 71–75.

11. Резніченко Ю. О. Типологічна спорідненість художнього нарративу про відчуженість людського «Я» в оповіданні В. Підмогильного «Сонце сходить» і повісті М. Гримич «Вуле ву чайок, мсьє?». «Повість про людей»: антропологічний вимір прози Валер'яна Підмогильного в контексті літератури Розстріляного відродження. Матеріали IV Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 120-й річниці від дня народження Валер'яна Підмогильного (Дніпро, 26 березня 2021). Дніпро: Нова ідеологія, 2021. Вип. 1. С. 165–169.

12. Резніченко Ю. О. «Сентиментальність» репрезентації рустикального топосу в нарративних моделях української повісті 2010-х років. *Філологічні науки: історія, сучасний стан та перспективи досліджень*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Львів, 11–12 грудня 2020). Львів: ЛОГОС, 2020. С. 103–107.

13. Резніченко Ю. О. Художній образ наратора-письменника в нарративних моделях сучасної української повісті. *Східнослов'янська філологія: Від Нестора до сьогодні*: матеріали VII Міжнародної наукової конференції (Бахмут, 26 березня 2020). Бахмут: Вид-во Б. І. Маторіна, 2020. С. 183–186.

14. Резніченко Ю. О. Розкриття внутрішнього світу персонажа через «цитований монолог» у нарації повісті Т. Зарівної «Записи на подолку».

Література в контексті культури. Всеукраїнська наукова конференція: Матеріали (Дніпро, 16–17 травня 2019). Дніпро: Арбуз, 2019. С. 33–34.

15. Резніченко Ю. О. Часткова ризомність нарації в повісті Г. Максимів «Книга амазонок». *Тези доповідей V Всеукраїнського форуму студентів, аспірантів і молодих учених* (Дніпро, 25–26 квітня 2019). Дніпро: Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 2019. С. 31–33.

16. Резніченко Ю. О. Роль внутрішньої фокалізації у відтворенні сприйняття героями іншої культури в сучасній українській повісті. *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Міжкультурний діалог»): тези доповідей V Міжнародної наукової конференції* (Харків, 12–13 квітня 2019). Харків: Бровін О.В., 2019. С. 72–73.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЙНЕ ПІДґРУНТЯ ВИВЧЕННЯ НАРАТИВНОЇ СПЕЦИФІКИ ПОВІСТІ.....	26
1.1 Жанротвірні параметри повісті.....	26
1.1.1 <i>Поняття «жанр» у сучасній науці про літературу.....</i>	26
1.1.2 <i>Динаміка жанру повісті: генологічний і наративний аспекти</i>	30
1.2 Наратологія в генологічній перспективі	50
1.2.1 <i>Концептуальні поняття наратології. Наративна типологія</i>	55
1.2.2 <i>Наративна модель: проблема дефініції, ознаки, компоненти</i>	67
Висновки до розділу 1	74
РОЗДІЛ 2. ЛІНІЙНО-РЕТРОСПЕКТИВНА (СПОГАДОВА) І ЛІНІЙНО- ПРОСПЕКТИВНА НАРАТИВНІ МОДЕЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВІСТІ	77
2.1 Класифікація наративних моделей української повісті 2010-х років.....	79
2.2 Своєрідність організації лінійно-ретроспективної (спогадової) наративної моделі.....	81
2.3 Осмислення дійсності в текстах лінійно-проспективної наративної моделі.....	127
Висновки до розділу 2.....	149
РОЗДІЛ 3. РИЗОМНА Й ДИСПЕРСНА НАРАТИВНІ МОДЕЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОВІСТІ 2010-Х РОКІВ	152
3.1 Художні параметри ризомної наративної моделі	154
3.2 Механізми оприявлення свідомого й несвідомого в текстах дисперсної наративної моделі	180

Висновки до розділу 3	208
ВИСНОВКИ	211
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	220
ДОДАТОК А.....	252
ДОДАТОК Б	253
ДОДАТОК В.....	254
ДОДАТОК Г	257

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У призмі розмаїтого літературного процесу сьогодення відчутно переломлені глобалізаційні економічні, політичні, суспільні й культурні явища, пов'язані насамперед із технологічними інноваціями, зростанням швидкості обміну інформацією, новими комунікаційними можливостями тощо. Під впливом названих тенденцій і внутрішніх законів розвитку літератури помітнішою стає модифікація проблемно-тематичної, жанрової й стильової палітри творів, специфіки репрезентації й «буття» художнього тексту в реальному й віртуальному просторах. Водночас незмінність (а можливо, і наріжність) зберігає питання про художню вартісність мистецького слова, його роль у відображенні людини в сучасності. У період «краху літературоцентризму» й «переорієнтації літератури» (Я. Поліщук) [186, с. 3, 10] дослідники послідовно активізують увагу до тих механізмів, завдяки яким організовано художній твір і збережено його «справжність» (яка, за М. Наєнком, «синонімічна <...> з “художністю”») [155, с. 94]).

Одним із питомих українських жанрів, якому властиве одночасне оновлення й культивування своїх визначальних параметрів, є повість – органічна складова вітчизняної прози. Вивчення динаміки властивостей повісті (на матеріалі текстів 2010-х років) – це спроба внаочнити сучасне «обличчя» цього жанру, «вписати» його в літературознавчий контекст, який останнім часом нерідко залишає повістярство поза сферою своїх зацікавлень. Про зриму лакунарність у розгляді вказаного питання свідчить те, що в низці академічних праць, присвячених тим чи тим аспектам новочасного літературного процесу (О. Башкирова [16], Т. Гутнікова [49], Н. Розінкевич [215], М. Рябченко [219], Н. Сахарчук [224], К. Хижняк [279] та ін.), повість актуалізована зазвичай принагідно (як виняток згадаймо, наприклад, дослідження С. Підопригори [178], О. Юрчук [293] та ін.).

Продуктивність наукового осмислення повістєвого матеріалу в ХХІ столітті доводять ґрунтовні студії над вибраними текстами певного періоду (попереднього століття) або творами конкретного письменника. Такий доробок репрезентовано

виваженими дисертаціями й монографіями О. Бороня [23] (повісті Т. Шевченка), О. Будугай [25] (пригодницько-шкільна повість 60–80-х років ХХ століття), К. Ганюкової [34] (історична повість ХІХ – початку ХХ століття), А. Гурбанської [44] (жанрова специфіка повісті 60–80-х років ХХ століття), Д. Єсипенка [72] (повісті Б. Грінченка), В. Жукової [74] (жанрові модифікації повісті 50–60-х років ХХ століття), С. Журби [76] (імпресіоністична повість 20-х років ХХ століття), Т. Карої [93] (історична повість першої половини ХХ століття), В. Качмар [96] (повісті Б. Лепкого), Г. Маслюченко [139] (художні мемуари й автобіографічна повість 90-х років ХХ століття), В. Разживіна [192] (жанрові особливості історичної повісті 20–30-х років ХХ століття), Т. Тищук [247] (повість як жанр) та ін.; розвідками І. Гладкої [37], А. Гурбанської [44–48], Н. Олійник [161; 163], М. Ткачука [249], І. Сивкової [225], Н. Сидоренко [226], В. Удалова [259] та ін. (здебільшого кристалізують жанрову, сюжетно-композиційну своєрідність повісті ХХ століття). Спорадичні критичні огляди, рецензії, наукові статті про повість нового тисячоліття (Г. Авксентьева [2], М. Лаврусенко [110], С. Негодяєва [156], Т. Николюк [157], С. Підпригора [177], В. Руссова [218], О. Соловей [235], О. Юрчук [292] та ін.) оприявнюють лише деякі її поетикальні грані, утім цілісне розуміння тих окреслених концептуальних жанрових, ідейних, проблемно-тематичних, наративних тощо трансформацій, якими сьогодні «живе» повість, поки що не запропоновано.

Генетично зафіксована в повісті принциповість «озвучення» історії героя, усна традиція її виникнення (В. Кожинов [104], О. Кузьмін [108]; П. Білоус [19]) спонукають до заглиблення у відповідну царину її художнього світу. Широкі дослідницькі горизонти в означеному напрямі демонструє наратологія, сфокусована на образі оповідача / розповідача; техніці, структурах, стратегіях, моделях розгортання текстового «полотна» тощо. Наратологічне прочитання художнього твору дозволяє простежити осібність повістувальної організації тексту, взаємодії в тріаді «автор – текст – читач», реалізації авторської інтенції тощо. З-поміж низки термінів, які активно залучені для інтерпретації «плину» тексту, змістовним вважаємо поняття наративної моделі, уживане у студіях

В. Балдинюк [7], Л. Деркач [59; 60], О. Капленко [91], В. Качмар [96], М. Лучицької [129], М. Рябченко [219], О. Савенко [221], В. Сірук [229; 230], О. Стогній [237], Т. Сушкевич [240], М. Ткачука [250] та інших. Не применшуючи цінності розвідок названих учених і враховуючи, що наратологія закономірно перебуває на стадії конструювання свого категоріального апарату, відзначимо потребу подальшої конкретизації поняття наративної моделі і його застосування для експонування художньої своєрідності новітньої української повістєвої прози.

Актуальність дисертації на тему «Наративні моделі української повісті 2010-х років» зумовлена помітним зростанням уваги гуманітарних студій до сутності процесу наратування (що цілком умотивовано для новочасного інтерактивного, медійного, «онлайнного» дискурсу) й водночас браком глибокої наукової рефлексії корпусу повістєвих текстів названого періоду. Обраний ракурс дослідження – безперечно, не єдина, але вповні ефективна наукова платформа, яка дозволить візуалізувати теперішню траєкторію жанру повісті (в наративному аспекті), її художньо-естетичну модель вигранювання буття людини.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано на кафедрі української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара. Тема дисертації пов'язана з науково-дослідною темою кафедри «Поетика художнього тексту: від модернізму до постмодернізму» (номер державної реєстрації 0119U100045). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (протокол від 22 листопада 2018 р. № 6), скоординовано на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка (протокол від 18 грудня 2018 р. № 2), уточнено на засіданні вченої ради факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (протокол від 10 листопада 2020 р. № 3).

Мета дослідження – з'ясувати специфіку розгортання наративу в українській повісті 2010-х років та систематизувати художні тексти за реалізованими в них наративними моделями.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- узагальнити наявні теоретичні відомості про розвиток жанру повісті (в аспекті його наративної специфіки), уточнити поняття наративної моделі;
- типологізувати виявлені в сучасній українській літературі наративні моделі повісті 2010-х років, виділивши їхні сталі й плинні ознаки;
- увиразнити в аналізованих текстах специфіку наративного моделювання референтної й комунікативної подій та її кореляцію з художньою концепцією людини в повісті попередніх десятиліть ХХ століття;
- простежити вплив на типологічні особливості жанрових моделей української повісті ключових тенденцій сучасного літературного процесу.

Предмет дослідження – наративні моделі, що репрезентують жанрові модифікації української повісті 2010-х років.

Об'єкт дослідження – тексти повістєвого жанру (періоду 2010-х років), які втілюють найприкметніші викладові моделі в межах свого десятиліття: «Акордеон» (2018) М. Жулинського; «Альбіна» (2015) Є. Кононенко; «Армагедон уже відбувся» (2011) М. Матіос; «Бийся головою до стіни» (2018) С. Процюка; «Ваза» (2013) В. Лиса; «Вуле ву чайок, мсьє?» (2013) М. Примич; «Д-р Металевий кулак проти Вітязя» (2016) О. Михеда; «Іду на ви» (2015) Ю. Мушкетика; «Київ, вставай!» (2017) С. Йовенко; «Книга амазонок» (2017) Г. Максимів; «Нехворощ» (2012) Л. Пономаренко; «Нова стара баба» (2013) Л. Денисенко; «Новий рік у Стамбулі» (2015) Г. Пагутяк; «Піранья, або Вона забирає своє» (2012) В. Вознюка, «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» (2017) О. Забужко; «Рояльна кімната» (2016), «Телефонуй мені, говори зі мною» (2016), «Сміттепровід» (2015) Я. Мельника; «Сніданок на снігу» (2014) А. Дністрового; «Сонечко моє, чорне й волохате» (2012), «Сповідь джури Самойловича» (2014), «Тіні в маєтку Тарновських» (2012) В. Даниленка; «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні» (2013)

Л. Таран; «Чоловік з моїм іменем» (2019) І. Байдака; «Як тиха ніч пов'є долину...» (2013) Р. Іваничука.

Відбір художніх текстів здійснено з урахуванням їхньої ілюстративності в аспекті моделювання наративу (залучення технік традиційного й новаторського (пост- і метамодерністського) письма), історико-літературної репрезентативності (належності до доробку як уже визнаних прозаїків, так і письменників молодшого покоління), здатності відобразити строкате повістеве «полотно» 2010-х років у його зв'язках із прозою попередніх літературних десятиліть. Вузькі хронологічні межі дослідження вмотивовано спробою виважено й обґрунтовано розкрити художньо-естетичну своєрідність повісті названого періоду.

Окрім згаданих вище текстів, які становлять безпосередній об'єкт аналізу, в роботі задля системності дослідження частково відтінено поетикальні параметри інших творів різних жанрів, написаних здебільшого в попередні роки (авторства Ю. Андруховича, О. Гончара, Ю. Гудзя, Ю. Іздрика, П. Загребельного, Т. Прохаська, Б. Харчука, І. Чендея, Вал. Шевчука та ін.).

Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження формують *теоретико-літературознавчі студії* (М. Бахтін [13], Н. Тамарченко [244; 245], І. Сухих [239]; В. Марко [137], М. Моклиця [151] та ін.); *генеалогічні дослідження* (М. Бахтін [14; 15], В. Головка [39], Н. Лейдерман [117], В. Турбін [256]; Н. Бернадська [17], Т. Бовсунівська [21], А. Гурбанська [44], І. Денисюк [58], О. Калинюшко [90], Н. Колошук [100], Н. Копистянська [102], М. Ткачук [248], Т. Черкашина [282] та ін.); *праці з історії української літератури* (П. Білоус [18–20], М. Возняк [30], М. Жулинський (редактор) [87; 88], С. Павличко [165], І. Франко [270] та ін.); *історико-літературні дослідження, присвячені розвитку повісті* (І. Єрьомін [70], О. Кузьмін [108], Д. Лихачов [124]; К. Ганюкова [34], А. Гурбанська [44; 45], В. Жукова [74], С. Журба [76], Т. Кара [93], В. Качмар [96], К. Марчук [138], Г. Маслюченко [139], Н. Олійник [161; 163], В. Разживін [192], І. Сивкова [225], Т. Тищук [247], С. Тузков [255], В. Удалов [248] та ін.); *студії з наратології* (М. Бал [297], Й. Брокмеєр і Р. Харре [24], Ж. Женетт [73], Д. Кон [298], П. Лаббок [305], Я. К. Мейзер [306], Дж. Пір [307], Дж. Прінс [308; 309], В. Тюпа

[257], Х. Уайт [312], М. Флудернік [300; 301], Л. Герман і Б. Вєрвек [303], В. Шмід [286] та ін.; В. Балдинюк [7], О. Вещикова [27; 28], Т. Гребенюк [40], Р. Гром'як [42], А. Гурбанська [46], Л. Деркач [59; 60], О. Капленко [91; 92], М. Лучицька [129], О. Лященко [130], О. Майдан [131], Л. Мацевко-Бекєрська [141–143], А. Палійчук [170], І. Папуша [171–175], Н. Римар [212; 213], М. Руденко [216], М. Рябченко [219], Р. Савчук [222], В. Сірук [229; 230], О. Стогній [237], М. Ткачук [249; 250], О. Ткачук [251] та ін.); *праці теоретиків структуралізму, постструктуралізму, пост- і метамодернізму* (П. Баррі [9]; Р. Барт [10–12], Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі [299], Ж. Дерріда [61], Ю. Крістева [105], О. Мітрошенков [146], Ж.-Ф. Ліотар [120], К. Леві-Стросс [114], О. Павлов [167], М. Фуко [275], І. Хассан [278]; Н. Маньковська [135]); *концептуальні положення студій рецептивної естетики й герменевтики* (В. Ізер [85], Р. Інгарден [86], П. Рікер [210; 211], Г. Р. Яусс [296]); *психоаналітичні дослідження* (Р. Джонсон [62], Х. Дойч [66], Ж. Лакан [111–113], Н. Катєр [95], Е. Нойманн [159], М. Уайт [258], С. Фанті [265], З. Фройд [271–273], Е. Фромм [274], К. Хорні [281], К. Г. Юнг [290]; О. Вертипорох [26], Н. Зборовська [80–83], М. Лаврусенко [110], Є. Хоменко [280] та ін.); *праці, які висвітлюють специфіку українського постмодернізму* (В. Агєєва [3], Я. Голобородько [38], Т. Гундорова [43], Т. Гутнікова [49], Т. Денисова [57], І. Кропивко [106], Л. Пізнюк [179], О. Поліщук [183], Я. Поліщук [184–186], Н. Сахарчук [224], С. Філоненко [268], Р. Харчук [277], К. Хижняк [279], Ф. Штейнбук [288], О. Юрчук [293]); *огляди, статті, рецензії, у яких проаналізовано певні аспекти сучасної повісті тощо.*

Методи дослідження. Особливості предмета дослідження, сформульовані мета й завдання дисертації зумовлюють застосування загальнонаукових (опис, аналіз, синтез, аналогія, індукція, дедукція) та власне літературознавчих методів і підходів (принципів). Метод *наратологічного аналізу*, який дозволяє виокремити й охарактеризувати домінантні викладові моделі української повісті 2010-х років, їхній вплив на репрезентацію повістєвого художнього світу, – основоположний для аналізу обраних художніх творів. *Системний* методологічний підхід передбачає розгляд літературного твору як художньої цілісності й формально-

змістовної єдності. Залучення основних положень *герменевтики* й *рецептивної естетики* вможливує розуміння комунікативної спрямованості оповіді / розповіді («автор – текст – читач»), висвітлення інтерпретаційного плюралізму ідейної палітри, закованої в художньому тексті. *Зіставний, історико-типологічний методи* покладено в основу трактування аналізованих творів як органічної складової літературного поступу (з позиції збереження традицій і засвоєння нових тенденцій). Використання названих методів сприяє розкриттю провідних образних, проблемно-тематичних, сюжетних, композиційних тощо координат новітнього повістярства, конкретизації жанрового розвитку повісті, її здобутків і прорахунків. Художня природа деяких аналізованих текстів актуалізує звернення до *методу психоаналізу* (розкриває свідомі й несвідомі (архетипні) механізми, репрезентовані в мистецькому слові), *деконструктивістських принципів* (унаочнюють «ризомну» модель текстової організації). Частково застосовано засади *біографічного методу* (для з'ясування експлікації авторського світогляду в текстову «тканину»), *інтертекстуального аналізу* (з метою уточнення літературних зв'язків із іншими текстами), *гендерних студій* (зادля осмислення зумовленості різних моделей письма) тощо.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що *вперше* в українському літературознавстві на широкому літературному матеріалі вивчено українську повістеву прозу 2010-х років із погляду особливостей розгортання наративу й систематизовано аналізовані тексти за наративними моделями (на основі провідних параметрів продукування оповіді / розповіді в них); удокладнено жанрову динаміку повісті в наратологічному ракурсі (від «давнього» до новочасного трактування жанру); з'ясовано специфіку проблемно-тематичного й образного поля повістярства названого десятиліття, продемонстровано тісний зв'язок сучасної повісті зі своїми визначальними поетикальними параметрами (тип нарації, моногеройність (А. Гурбанська); суб'єктивність; увага до закономірностей життя) й помірне сприйняття новочасних літературних (і загальнокультурних) тенденцій; деякі тексти (переважно письменників молодого покоління) здобули перше чи одне з перших наукових прочитань.

Конкретизовано поняття наративної моделі (уточнено роль взаємодії референтної й комунікативної подій для її організації), апробовано запропонований підхід на матеріалі повісті попереднього десятиліття. *Набуло подальшого розвитку* питання про специфіку художнього осмислення буття людини й дійсності в прозі XXI ст. (у контексті поліфонії літературних напрямів). Із огляду на глибину порушених у роботі проблем і з метою забезпечення вичерпності дослідження перспективними вважаємо подальшу розробку визначеного наукового питання.

Теоретичне значення дисертації полягає в поглибленні наукового трактування поняття наративної моделі, розробці типології наративних моделей української повісті 2010-х років.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості їх залучення для теоретико-літературних (генологічних і наратологічних) студій та вивчення історії української літератури; підготовки спецкурсів і спецсемініарів із проблем новітньої української літератури. Результати дослідження можуть бути використані під час написання курсових, кваліфікаційних робіт, при укладанні підручників, посібників, довідників. Дисертація може бути підґрунтям для подальших студій, сфокусованих на динаміці жанру повісті, поетикальній своєрідності сучасної української прози, її жанровій і наративній організації.

Особистий внесок здобувачки. Дисертація є самостійною працею. Без участі співавторів одержано всі результати дослідження, написано всі наукові статті.

Апробація результатів дисертації. Дисертацію обговорено й схвалено на міжкафедральному фаховому семінарі зі спеціальності 035 Філологія Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (протокол від 27.05.2022 р. № 1). Основні положення дисертації оприлюднено в доповідях на наукових конференціях: Міжнародна наукова конференція «Тіло як текст та текст тіла: тіло / тілесність у художньому та літературознавчому дискурсах» (Київ, 2019); V Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво (“Міжкультурний діалог”))» (Харків, 2019); V Всеукраїнський форум студентів, аспірантів і молодих учених (Дніпро,

2019); Всеукраїнська наукова конференція «Література в контексті культури» (Дніпро, 2019); Міжнародна міждисциплінарна науково-практична конференція «Літератор-інтелектуал у міграційних процесах: виклики для пам'яті та ідентичності» (Миколаїв, 2019); Міжнародний науковий симпозіум «Епоха Голодомору у мовній та концептуальній картинах світу» (Київ, 2019); XV Міжнародна конференція молодих учених «Літературознавство XXI століття: сучасні виклики та перспективи» (Київ, 2019); IV Всеукраїнська наукова конференція «“Неложними устами” про світ і людину у світі», присвячена 95-річчю від дня народження Павла Загребельного (Дніпро, 2019); Всеукраїнський науково-теоретичний семінар для молодих учених пам'яті Ніли Зборовської (Київ, 2019); X Konferencja Młodych Naukowców «Kultury wschodniosłowiańskie – oblicza i dialog» (Польща, Познань, 2019); VII Міжнародна наукова конференція «Східнослов'янська філологія: від Нестора до сьогодні» (Бахмут, 2020); Міжнародна науково-практична конференція «Філологічні науки: історія, сучасний стан та перспективи досліджень» (Львів, 2020); IV Всеукраїнська наукова конференція «“Повість про людей”: антропологічний вимір прози Валер'яна Підмогильного в контексті літератури Розстріляного відродження» (Дніпро, 2021), Міжнародна наукова конференція «Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях» (Бердянськ, 2021), Всеукраїнська науково-практична конференція «(Не)можливість канону: світова література / література українська» (Харків, 2021).

Публікації. Результати дослідження викладено в 16 наукових публікаціях, із яких 4 – у наукових фахових виданнях України, 5 – в інших періодичних наукових виданнях, 7 тез доповідей.

Структура й обсяг дисертації визначені її метою й завданнями. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів (кожен містить кілька підрозділів (перший розділ поділяється на підрозділи й пункти), висновки), висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг дисертації – 258 сторінок, із них – 219 сторінок основного тексту, список використаних джерел – 312 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЙНЕ ПІДРУНТЯ ВИВЧЕННЯ НАРАТИВНОЇ СПЕЦИФІКИ ПОВІСТІ

1.1 Жанротвірні параметри повісті

1.1.1 Поняття «жанр» у сучасній науці про літературу

Вивчення художніх особливостей окремих літературних жанрів, зокрема й повісті, пов'язане з численними трактуваннями поняття «жанр», насамперед в історичній, теоретичній, літературно-критичній, індивідуально-авторській, читацькій та ін. перспективах. Притаманна цьому терміну різновекторність відображає багатогранну (а не однопланову) природу літератури як мистецтва слова. Розкриваючи питання про присутні властивості жанру як моделі літературного твору, вчені відзначають співіснування в ньому (і в жанрі, й у творі) сталих і динамічних параметрів [48, с. 141]. Наукові розвідки кінця ХХ – початку ХХІ ст. (студії Н. Бернадської [17], Т. Бовсунівської [21], А. Гурбанської [44], І. Денисюка [58], Н. Копистянської [102] та ін.) засвідчують аргументованість такого підходу. Н. Бернадська, наприклад, визначає жанр як «художнє ціле, у якому взаємодіють домінантні (більш-менш постійний набір ознак, які охоплюють різні рівні твору – від тематичного до сюжетно-композиційного та мовного) й змінні ознаки (система гнучких і рухливих варіативних елементів структури)» [17, с. 4].

Обґрунтованою вважаємо позицію Н. Копистянської, яка виділяє в тлумаченні жанру чотири сфери, покликані «не тільки вирішити спірні питання сталого, змінного, індивідуальних і загальних “норм”, але й показати взаємозв'язок всіх понять, перехід одного в інше» [102, с. 33]. Перша сфера становить «жанр як поняття найбільш абстрактне, загальнотеоретичне» [102, с. 32], друга – його динаміку на певному етапі розвитку, третя враховує

національні особливості, а в четвертій жанр кристалізується відповідно до індивідуальної своєрідності авторського стилю [102, с. 32–33]. Чотирирівнева характеристика жанру – від його загальнотеоретичного до індивідуального розуміння письменником [48, с. 141] – запропонована й у студії А. Гурбанської.

Оскільки мета й завдання нашого дослідження передбачають не так ретельне вивчення підвалин генології, як ознайомлення з сучасними напрацюваннями в цій царині для конкретизації жанрової самобутності повісті 2010-х років, зосередимо увагу на науковому трактуванні жанру в добу сьогодення. Згідно з міркуваннями О. Галича, класифікація сучасних літературних жанрів позбавлена однозначності й залежить від періоду утворення й специфіки розвитку певного жанру [33, с. 257]. Як слушно узагальнює А. Гурбанська, праці І. Денисюка, В. Фащенко, О. Галича, В. Поліщука та ін. об'єднує думка, що «на різних етапах літературного розвитку виникають нові взаємозв'язки між жанрами, формуються їхні нові модифікації» [48, с. 142].

У контексті розмислів про нинішню природу жанру доцільним вважаємо зіставлення кількох (але не єдиних) відмінних і за часом походження, і за спрямуванням тенденцій у динаміці жанрової системи. Маємо на увазі два полярні часові відліки – найвіддаленіший від сьогодення (формування жанрів) і власне сучасність (змішування жанрових меж у модернізмі й постмодернізмі). Відповідно до уявлень О. Фрейденберг і М. Бахтіна, які поділяє С. Бройтман, первісний жанровий синкретизм було розщеплено поступово. Результат першого етапу розрізнення – виокремлення з «“комплексного” проторитуалу й протоміфу»¹ [245, с. 102] низки ритуальних жанрів (обрядів), невіддільними від яких були словесні жанри [245, с. 102]. Наступні етапи диференціації супроводжувала спрямованість на «функціональні, тематичні й стилістичні градації між двома типами жанрів» [245, с. 106] – високими й низькими, закріпленням за ними «сакральної та естетичної функції» [245, с. 106], що сформувало осібність жанрів. Якщо в добу класицизму пріоритетною була

¹ Тут і далі переклад наш – Ю. Р.

«чистота» жанру [126, с. 364], то в подальші періоди розвитку літератури ця ідея ставала все менш продуктивною. Н. Тамарченко акцентує, що час романтизму (починаючи з XVIII ст.) ознаменував відмову від канонічних жанрів, унаслідок чого припиняє існування жанр «як стійка, постійно відтворювана система ознак твору» [123, с. 264]. Саме «відмінність від структурної основи твору-зразка» [233, с. 364] репрезентує неканонічні жанри межі XVIII–XIX ст. – «роман, романтична поема» [233, с. 364]. Укладач вітчизняної «Літературознавчої енциклопедії» Ю. Ковалів пов'язує перегляд жанрового канону з пізнішим періодом – модернізмом [126, с. 364], а М. Моклиця припускає, що «надто бурхлива взаємодія жанрів у XIX–XX ст., здається, стерла всі межі між ними» [151, с. 117].

Проголошене постмодернізмом зречення авторитетів і канонів остаточно увиразнило кризу жанрової системи. Абсолютна письменницька свобода в поєднанні параметрів різних жанрів в межах одного твору дозволяє, на наш погляд, трактувати низку створених у цей період текстів як обігрування в новоствореному жанровому синтетизмі первісного жанрового синкретизму. «Пізня теорія постмодернізму, – за Т. Бовсунівською, – приділяє чималу увагу класичним теоріям осмислення буття, у тому числі й “повторенню” як естетичній та природній закономірності мислення» [21, с. 367]. У своєму ґрунтовному дослідженні «Жанрові модифікації сучасного роману» авторка доводить, що «[п]ровідною властивістю сучасного жанрового розвитку стали трансформації та модифікації» [21, с. 358] (модифікації – це сума «жанрових трансформацій» [21, с. 360] на основі ідеологічної анаморфози – «викривлення перспективи» [21, с. 363]). Змінюваність як перманентний стан жанру засвідчує фундаментальну ідею М. Бахтіна про «пам'ять жанру», адже в останньому «завжди збережено безсмертні елементи архаїки <...> завдяки постійному її оновленню» [14, с. 120]. Відповідно, на думку Т. Бовсунівської, «[ж]анровою модифікацією у сучасному літературному процесі стає новоутворення на засадах плинних ознак твору, засноване на повторенні певної жанрової форми та з використанням конкретного жанрового патерну, що визначається характером ідеологічної анаморфози і сумою жанрових трансформацій та (іноді!) закономірностей, які постають на потребу

тексту за авторським задумом» [21, с. 368]. Укотре наголосимо, що плинність, навіяна «пам'яттю про традицію» [21, с. 357], – визначальна характеристика як жанрової модифікації, так і жанру сьогодення.

Завершуючи стислий огляд тенденцій розвитку жанру, оприєвнимо ще один аспект, спричинений поступовим завершенням постмодернізму і формуванням нової культурної доби. У переліку відмінностей між модернізмом і постмодернізмом І. Хассан протиставляє жанр / межі як прикмету першого зі згаданих мистецьких напрямів текстові / інтертексту як ознаці другого [278, с. 105], унаочнюючи одну з площин зміни жанротвірних орієнтирів. Н. Малютіна у статті «Актуальні підходи до проблеми історичної динаміки жанрів (жанрової системи)» зауважує, що наукове осягнення цього питання поєднане з розвідками з історичної поезики, структуралізму, деконструктивізму, герменевтики, рецептивної естетики тощо [134]. Окреслюючи структуралістський підхід до аналізу жанрів у ракурсі інтертекстуальності, Н. Малютіна враховує здобутки студій М. Бахтіна, Ж. Женетта, Р. Нича, С. Бальбуса [134, с. 103–105]. Уточнимо, що в праці «Палімпсести. Література другого ступеня» Ж. Женетт переглядає запроваджене Ю. Крістєвою поняття інтертекстуальності й пропонує називати гіпертекстуальними будь-які типи зв'язків між текстами [302, с. 1–5]. Як уважає Н. Маньковська, на зміну інтертекстуальній літературі постмодернізму приходить гіперлітература [136, с. 317], стирання меж між текстом і реальністю [136, с. 318]. Хоча дослідниця не екстраполює свої висновки на жанрові параметри текстів нового літературного напрямку, однак припускаємо, що артикульована в її студії ідея заміщення хаосу «ідеальною впорядкованістю» [136, с. 312] контрастує з плинністю жанру (Т. Бовсунівська) як новою нормою останнього. Серед прогнозованих властивостей «щойно народжуваного напрямку ХХІ ст.» [184, с. 14] – автентизму – Я. Поліщук фіксує тяжіння до «формальної досконалості» [184, с. 14]. У процесі вивчення текстів української літератури 2010-х років у наступних розділах дисертації простежимо і вкраплення нових тенденцій, і активне залучення прийомів, уже відомих постмодернізму.

Отже, розвиток жанрів зумовлює низка літературних (зовнішніх і внутрішніх [137, с. 33]) і позалітературних чинників, а кожен жанр, незалежно від літературного напрямку, поєднує сталі й динамічні риси, причому в сучасних текстах домінують останні, сприяючи утворенню жанрових модифікацій. Література сьогодення, на яку впливають водночас постмодерністські й новітні художні ідеї, специфічно вналежнена й до певного жанру, що ускладнює трактування відповідних текстів. У розрізі епічних жанрів своєрідний статус має повість, історію генерування й функціонування якої слід розглянути детальніше, урахувавши викладені вище концептуальні ознаки динаміки жанру.

1.1.2 Динаміка жанру повісті: генологічний і наративний аспекти

Згідно з «Літературознавчою енциклопедією» (укладач – Ю. Ковалів), **повість** – це «прозовий твір, більший за обсягом від оповідання, менший від роману, що має однолінійний сюжет, головних і другорядних персонажів (нاراتивне тло). Повість відзначається поглибленим їх змалюванням, описами, загостреною проблематикою, авторськими відступами. Так називають і розповідь, казку, історію, довге оповідання, короткий роман» [127, с. 225]. Ця одна з багатьох дефініцій (які ми проаналізуємо далі) засвідчує широке вживання зазначеного терміна для позначення різних жанрів, що почасти «розмиває» його межі та вможливує відмінні інтерпретації. Із цього випливає, що наукове прочитання жанру повісті потребує подвійної уваги: і до характеристики її неоднорідної жанрової моделі, і до впливу на неї панівної сьогодні хисткості меж кожного жанру. Учені Н. Бернадська [17], К. Ганюкова [34], А. Гурбанська [44; 48], В. Жукова [74], Т. Кара [93], Г. Маслюченко [139], Н. Олійник [161], В. Разживін [192], І. Сивкова [225], Т. Тищук [247], В. Удалов [259]; В. Головка [39], В. Кожинов [104], Я. Лур'є [217], О. Кузьмін [108], Д. Лихачов [124] та ін. осмислюють координати повісті на різних часових відтинках, повсякчас акцентуючи неоднозначність її тлумачення.

Побутування поняття «повість», зважаючи на міркування дослідників, можна умовно поділити на два періоди: XI–XVII (XVIII) ст. (давньоруський період) [33, с. 270; 122, с. 281] й період існування повісті як жанру в новому розумінні (від межі XVIII–XIX ст., тобто початку формування сучасного значення цього жанру [104, с. 814; 118, с. 418; 122, с. 281; 127, с. 225; 188, с. 170; 255, с. 7], до розквіту жанрових модифікацій у наші дні). Прикметно, що автори двотомної «Теорії літератури» (С. Бройтман, Н. Тмарченко, В. Тюпа) убачають формування нового жанрового канону повісті в іншій часовій перспективі – XIX–XX ст. [244, с. 387], увиразнюючи цим складність рамування названого жанру. Парадоксально, що повість стає «класичним жанром якраз в умовах панування реалістичного роману» [188, с. 170], тобто в період становлення неканонічних жанрів канон повісті формує себе наново. Систематизувавши розвідки російських науковців щодо поетики жанру повісті, С. Тузков влучно констатує: «одна із меж “внутрішньої міри” повісті нового часу для більшості дослідників очевидна – давньоруська повість; серед інших меж найчастіше називаються притча і новела» [255, с. 6] (поняття «внутрішньої міри» жанру, за Н. Тмарченком, «фіксує можливість зразка вибору (а не відтворення)» [244, с. 371]). Звернімо увагу спочатку на версію про генетичний зв'язок сучасного жанру повісті з її відповідником у давній літературі.

Жанр повісті, як наголошують автори українських і російських лексикографічних видань кінця XX – початку XXI ст., властивий здебільшого східнослов'янським літературам, натомість у літературній практиці інших країн він або відсутній, або має питомий аналог. Наприклад, *tale*, *history*, *novel* – в англійській художній творчості, *conte* – у французькій [126, с. 752], *Erzählung*, *Geschichte* – у німецькій [118, с. 418]. Як зауважує А. Ранчін, учені вкладають у поняття «давньоруська повість» такі загальні параметри, як «сюжетність, зв'язний опис певних подій» [123, с. 753]. У давній період розвитку літератури жанрова система надавала поняттю «повість» широкі номінативні потенції.

Науковці зазначають, що для давньої літератури повість не була цілісним жанром (І. Єрьомін – [70, с. 162], С. Кормілов – [123, с. 752], В. Синенко – [228,

с. 9] та ін.): це поняття, менш канонічний синонім якого – історія [104, с. 814], уживали для називання окремого типу розповіді про реальні події, які вже відбулися [228, с. 9]. Маркованими як повість були тексти і світського, і релігійного змісту, а саме: «і сказання, і житіє, і повчання, і літописний ізвод (наприклад, «Повість временних літ»), <...> повісті історичні, авантюрно-героїчні, лицарські («Повість про Єруслана Лазаревича»), військові («Повість про азовське сидіння») [118, с. 418]. Джерелами походження повісті, на думку Я. Лур'є, могли бути «усна розповідна традиція та письмові твори аналогічного жанру, які існували в сусідніх народів <...>» [217, с. 24]. Значна кількість перекладних творів, які передували появі оригінальної киеворуської літератури, могла бути за своєю жанровою сутністю подібною до повісті, на підставі чого О. Кузьмін висновує твердження про витоки названого жанру з «Історії Іудейської війни» Йосипа Флавія, повісті «Про Варлаама і Йосаафа» тощо [108, с. 9]. Легендарну псевдоісторична повість «Олександрія», повчальну східна повість про Акіра Премудрого (VII ст. до н.е.), героїчну повість «Девгенієве діяння» (X ст.) теж згадано в контексті жанрової подібності [104, с. 817]. Як узагальнює дослідниця О. Державіна, «більшість оригінальних повістей XI–XII ст. увійшли до складу літописів» [104, с. 817].

Таку широту вживання зазначеного терміна мотивовано динамікою розпаду жанрового синкретизму, про що ми згадували вище. «Адаптація запозичених книжних жанрів в умовах руського культурного буття відбувалася на тлі зіткнення двох типів культур» [19, с. 327] (П. Білоус), що призвело до багатьох жанрових новоутворень. За спостереженнями Д. Лихачова, відмінність між жанрами в давньоруській літературі зумовлено «їхнім уживанням, обрядовою, юридичною чи іншими функціями» [124, с. 16], а тому «жанри різко відмежовані одне від одного, а твори <...> – слабко» [124, с. 16]. Справедливою вважаємо концепцію дослідника Я. Лур'є: урахувувати як історичний контекст художніх текстів давнини, так і закономірності розвитку мистецтва [217, с. 24].

Із огляду на ці два аспекти аналізу жанрів, Я. Лур'є протиставляє ліричну манеру розповіді з властивою їй емоційною установкою (як у «Слові про похід

Ігорів») і мету сюжетної побудови повісті – показати подію в русі [217, с. 24] (розрядка Я. Лур'є). На протигагу суб'єктивній ліричній стихії, термін повість указував на «епічний характер твору, на те, що він покликаний про щось об'єктивно розповісти» [104, с. 814] (розрядка В. Кожінова). У значенні повісті було закладено «розповідь, розгорнуте епічне “повістування”, позбавлене яскраво вираженої експресивності» [108, с. 9]. Етимологія слова «повість» співзвучна старослов'янській лексемі *вѣдѣти* («знати»), яка семантично походить від праіндоєвропейського кореня з синкретичним значенням «бачити», «знати» [71, с. 390–391]. Префікс *по* і корінь *вість* разом означають «вість про минуле, розповідь про те, що колись відбулося» [33, с. 270], а можливо, апелюють до «втаємничених, священних знань» (П. Білоус) [20, с. 141]. Стосовно першорядної жанрової властивості повістевих творів сучасний учений І. Сухих підсумовує: «давньоруська повість була, скоріше, ближча до поняття епосу» [239].

Науково доведена думка про очевидну епічність киеворуської повісті й притаманну їй розповідь у статусі «постфактум» доповнює погляд на виникнення з «коротких записів про смерть якихось відомих осіб, найчастіше князів» [138, с. 144] літописної повісті. На переконання М. Возняка, «від апокрифічного життя святого йшов дальший розвиток до <...> повісті» [30, с. 128]. Цю ідею обстоює також К. Марчук, ураховуючи у вивченні жанрової й наративної специфіки текстів, які складають «Повість врем'яних літ», судження філологів П. Білоуса, І. Єрьоміна, О. Шайкіна та ін. (пам'ятаймо про позажанровий статус слова «повість» у цій пам'ятці «літописного метажанру» [127, с. 226], який увиразнено початковим множинним «Се повісті...» [181]). Зосібна, дослідниця продовжує міркування І. Єрьоміна про агіографічність «повістей» Київського літопису, у яких панує «умовний, абстрактний, антиреалістичний за своєю природою метод» [70, с. 114] відображення дійсності. Проілюструвавши таку тезу відповідним текстовим матеріалом із «Повісті врем'яних літ», К. Марчук резюмує: «[ж]анр “повісті” остаточно сформувався тоді, коли до традиційного некрологу приєдналася широка агіографічна оповідь про передумови смерті князя. Ця розповідь, зазвичай, була патетичною і скоро зайняла в повісті центральне місце»

[138, с. 147]. У давньоруській повісті співіснували динамічний сюжет і «непереконливість загальної психологічної характеристики героїв» [217, с. 26], яку Я. Лур'є пов'язує з тогочасними канонами однозначності портретування, орієнтацією на фольклорну гіперболу [217, с. 27]. В. Кожинов, зауваживши, що «типову, “чисту” форму повісті становлять твори біографічного характеру, художні хроніки» [104, с. 815], простежує відгомін цієї властивості в російських повістях другої половини XIX – початку XX ст.

Багатоманітність значення терміна «повість» у давній літературі засвідчує його застосування для номінації «військових повістей» (ознаки яких можна простежити в синтетичних за жанровою сутністю текстах – «Слово про похід Ігорів» (кінець XII ст.), «Повість про битву на Калці» (XIII ст.), «Повість про Азовське сидіння донських козаків» (XVII ст.) та ін.) і біографічних творів, інколи з рисами життя чи легенди («Житіє Олександра Невського» (кінець XIII ст.) тощо) [104, с. 817]. Позаяк ми вже вдруге згадуємо в цій роботі пам'ятку «Слово про похід Ігорів» (уперше – у контексті протиставлення двох зображальних манер: суб'єктивність «слова» – об'єктивність «повісті»), доречно ще раз наголосити на художній об'ємності давнього розуміння низки понять.

У XV ст., як відомо, були поширені перекладені латинські духовні та світські повісті («переважно [в] польському та чеському варіантах <...>: нова редакція “Александрії”, компілятивна “Мука Христова”, сербо-хорватські переклади з італійського оригіналу “Про Трістана”, “Бова Королевич”» тощо [122, с. 225]. Неабиякого поширення в XVI ст. набувають «Повість про Аполлонія Тирського» («роман чисто світського характеру» [30, с. 140] – М. Возняк), індійська «Історія сімох мудреців» [30, с. 141] і єзуїтський збірник «Велике дзеркало» з виразним дидактично-проповідницьким елементом «схоластично-наукового характеру» [30, с. 138]. Подальше засвоєння «у період бароко насамперед західноєвропейських духовних, рідше – авантюричних і демонологічних повістей» [128, с. 539] – завершальна стадія реконструйованого в літературознавстві «давньоруського» періоду у функціонуванні значення поняття «повість». Отже, за Д. Буланіним, давньоруська повість «еволюціонує від

середньовічного історичного “повістування” до белетристичної повісті Нового часу» [122, с. 282]. Як стверджує О. Галич, «жанрові, власне літературно-художні, риси повість отримує з розвитком поняття вимислу в літературі, коли документальності її змісту була протиставлена вигадана фабула» [33, с. 270].

Повістевий доробок Г. Квітки-Основ'яненка в 30–40-х роках ХІХ ст. засвідчив появу «нової народної реалістичної творчості» [87, с. 43], а його повість «Маруся» (1833) традиційно називають першим репрезентантом цього жанру в новій українській літературі. Цей твір, на думку Л. Ушкалова, «домежно виразно оприявнює найзаповітнішу думку елегійних Квітчиних повістей: цілковиту покору людини Божій волі» [263, с. 89]. І. Франко в «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.» зазначає, що Г. Квітка-Основ'яненко «визначився як повістяр у сентиментальнім і сатиричним тоні» [270, с. 270] (хоча, за Н. Бернадською, чітку межу жанрів роману, повісті, оповідання І. Франко не проводив [17, с. 10]).

Випрозорення специфіки повісті як жанру у вимірах ХІХ – початку ХХІ ст., згідно з міркуваннями багатьох дослідників, можливе на основі зіставлення її зі своїм «жанром»-попередником, а також з іншими жанрами за певними критеріями. Відповідно до погляду В. Кожінова, наявні два розуміння повісті: як «середня (за обсягом і охопленням життя) форма епічної прози, яка менша, ніж роман, але більша за новелу» [231, с. 271], і як особлива жанрова форма, що часто нагадує усну розповідь (яка теж перебуває в системі координат «повість – роман») і в цьому сенсі близька до свого попереднього давньоруського змісту [231, с. 272]. Актуальною вважаємо озвучену в дослідженні С. Тузкова думку про те, що «практика виявлення структурних особливостей жанру повісті шляхом її співвіднесення з романом, новелою та оповіданням якщо і не є первісно хибною, то давно себе зжила: жанрова природа повісті виявляється в синтетичних формах, структурні особливості яких поєднують ознаки багатьох жанрів <...>» [255, с. 7]. Другий підхід, який означив В. Кожінов, як бачимо, охоплює більш розгалужене коло критеріїв (не виключаючи при цьому перший), тому видається нам переконливішим для розкриття специфіки повісті в новому розумінні, яку

спробуємо потрактувати, запропонувавши її робочу характеристику **як жанру з набором відносно сталих ознак** (XIX – кінець XX ст.). Плідність застосування такого підходу посилює основоположний для здійснюваної студії нарративний аспект, зосереджений на розгортанні розповіді в повісті. Ця характеристика, безперечно, становить важливий жанротвірний чинник повісті. Принагідно згадаємо, що поділ жанрів киеворуського письменства, як доводить П. Білоус, міг бути базований на способі висловлювання («вислів усний і вислів писемний» [19, с. 332]): повість, зрозуміло, належала до першої групи.

Уже самоназва кількох жанрів (повість, розповідь) сягає корінням в усну традицію, тоді як роман і новела – «принципово писемні» (В. Кожинів), а час їхнього виникнення – нова література (В. Кожинів, О. Кузьмін) [104, с. 814; 108, с. 7]. Якщо для давнього словесного мистецтва маркер *повість* «виконує нарративну (розповідно-описову) функцію» [18, с. 69], то зміна літературних напрямів конкретизує межі терміна. В. Головка, сучасний російський дослідник жанру повісті, наголошує, що одні науковці зараховують повість до «розповідних жанрів» (В. Кожинів, О. Кузьмін), інші – до «писемних» (В. Жирмунський, В. Захаров) або ж переконані, що таке розрізнення не визначає генезу жанру (М. Утехін), а деякі вчені віднаходять у повісті співіснування першого й другого типів (Є. Новікова) [39, с. 14]. Остання з названих позицій, на наш погляд, найумотивованіша. Жанр «нової» (не-давньої) повісті, на думку Т. Давидової, І. Сивкової та ін., поєднує «традиції усного та писемного повістування» [51, с. 203], «злободенність та історизм із польотом фантазії, соціальність і здатність до поетичного бачення світу із вільною формою усної бесіди» [225, с. 13].

Осягнення ключових прикмет розповідної «стихії» в повісті враховує такі параметри: змалювання людини й дійсності, подієвий ряд, сюжетна напруга, голос автора і розповідача / оповідача тощо. Розгляньмо кожен із них детальніше. Оскільки повість осмислює певну віху людського життя, їй властива *увага до повсякдення*, а тому вона «характеризується повільним розвитком дії, *рівним ритмом розповіді*, відносно простотою композиції» [127, с. 225] (курсив наш – Ю. Р.), «тяжіє до хроніки, <...> на відміну від роману, часто більш спокійна,

епічна, некваплива» [231, с. 272], статична [128, с. 539]. Взаємозв'язок людини й дійсності постає в повісті «як процес, тобто у становленні й розвитку» [117, с. 73], а зображена подія – «окремих випадок і навіть приклад, один з можливих і повторюваних проявів незмінних умов людського буття» [244, с. 393]. Цю ознаку – *зосередженість на звичайному* – науковці відтінюють і завдяки протиставленню повісті й поеми (сфера повісті – «закономірності життя, що реалізовані в низці пильно підглянутих злободенних подробиць») [256, с. 218], і за допомогою порівняння її з новелою й романом (в основі яких, на відміну від повісті, – казус, щось незвичне [244, с. 392]). Між повістю й поемою окремі теоретики літератури нерідко віднаходять спільні риси, тож коротко оглянемо висновки деяких студій.

В. Домбровський в «Українській поетиці» (1924) розмірковує про тип поета-повістяра й зауважує, що «зовнішня форма <...> відмінності не творить» [67, с. 314] (уживаючи, утім, слово *поезія* в значенні *література*, дослідник остаточно так і не постулює причину схожості поеми й повісті). Метафорично аналізуючи зрощення в 30-х роках ХХ ст. цих двох жанрів, які належать до різних літературних родів, учений В. Турбін називає один із розділів своєї жанрологічної розвідки «Глаза повести и очи поэмы» (1978) [256, с. 218–233]. Акцентування наявності як епічних, так і поетичних розповідей, повістей і романів у статті В. Удалова «Жанрові принципи розмежування повісті й роману» приводить автора до думки враховувати не обсяг текстів, а сюжетний стрижень жанру на основі «квадріади “образність-конфліктність-сюжет-жанр”» [259, с. 405] (курсив В. Удалова). Не протиставляючи, як більшість учених, повість і роман, а віднайшовши їхню єдність у наявності «великого сюжету» [259, с. 406], тобто двох або більше сюжетних ліній, В. Удалов указує на те, що повість відрізняє наявність не всіх сюжетних елементів [259, с. 406]. Зроблений відступ, який ілюструє концепції зіставлення повісті з іншими жанрами в ракурсі подієвого обсягу, наштовхує нас на потребу прояснення специфіки її сюжетної організації.

Розмисли науковців щодо сюжету повісті теж неоднорідні: з одного боку, констатовано його однолінійність [127, с. 225], а з іншого – оприямлено можливість кількох відгалужень (зокрема, про це пишуть згаданий вище

В. Удалов [259], С. Тузков [255, с. 7], А. Юриняк [291, с. 5] та ін.). Пошукова стаття Н. Олійник «До питання жанрової характеристики повісті», на наше переконання, коректно збалансовує розгалуження сюжету повісті у двох варіантах: «локалізована» й «романічна» повісті («обидві в основному однолінійні» [161, с. 129]). Перший тип повістєвого сюжету – розкриття «локальних життєвих суперечностей, обмежених відповідно в просторі й часі» [161, с. 129], другий – розширення першого до «зображення загальних тенденцій розвитку життя шляхом художнього заглиблення у світ соціально-моральних вчинків героїв, їх співвіднесення із суспільно-етичним нормами <...>» [161, с. 129]. Як бачимо, масштабність сюжету повісті може бути неоднаковою, хоча й охоплює він здебільшого певний життєвий етап людини.

Судження про відсутність у творах цього жанру «складного, напруженого й завершеного сюжетного вузла» [231, с. 272] (В. Кожинов) спонукає українську дослідницю І. Сивкову до увиразнення образу людини в повісті: автор «зосереджується на пильному придивлянні до людини у **вимірі її долі**, відтвореної через ланцюг важливих з цього погляду епізодів, подає **хроніку доленосних моментів**» [225, с. 20] (виділення І. Сивкової). Позиція вчених щодо *єдиного центрального героя* повісті суголосна. Як правомірно наголошує А. Гурбанська, «[у] процесі розвитку повість утрачає деякі апріорно властиві їй жанротвірні ознаки (достовірність, сюжетна динаміка, тип нарації) і набуває рис інших епічних жанрів (роман, оповідання, нарис тощо), водночас зберігаючи – у згоді з теорією “пам’яті жанру” – моногеройність» [48, с. 143–144]. З-поміж визначальних структурних ознак повісті С. Тузков також називає фокусування «на одному герої та його відносинах з невеликим колом осіб» [255, с. 7].

Повість, попри те, що зображує здебільшого звичні (а не екстраординарні) події, усе ж таки «зупиняє свою увагу на найбільш визначальних людських долях, змушуючи читача співпереживати героям, тонко відчувати самого автора», за спостереженням В. Абрамова [1, с. 8] (курсив наш – Ю. Р.). Протириччя, викликане цією ознакою, доповнює *ситуація випробування*, у якій, на думку С. Бройтмана, Н. Тамарченка й В. Тюпи, перебуває повістєвий герой [244, с. 393].

Цю ж ознаку повісті виокремлюють дослідники К. Ганюкова [34, с. 5], С. Тузков [255, с. 7] та інші. Випробування героя зумовлює «необхідність вибору і, відповідно, викликає етичну оцінку його вчинка автором і читачем» [244, с. 393], яку реалізовано завдяки або паралельному варіанту сюжету (інколи архаїчному – притчовому), або фінальній події, яка «дозволяє відобразити й переосмислити хід подій загалом» [244, с. 393].

Судження про причетність повісті до притчі актуалізує наше звернення до наратологічної концепції В. Тюпи. Це дозволяє органічно виопуклити значущість нарації для структури жанру. В. Тюпа, урахувавши жанрологічні праці М. Бахтіна і трактуючи жанр з погляду наратології, акцентує в притчі (яка разом зі сказанням і анекдотом виникла з усної форми) імперативність картини світу, у якій постають «типові вчинки в типових ситуаціях» [257, с. 13]. «Мовленнєвий акт притчового типу, – як уважає В. Тюпа, – це монолог у чистому вигляді, спрямований від однієї свідомості до іншої» [257, с. 15]. Риси притчовості в повісті активізують реципієнта, створюючи «складність її інтерпретації» [255, с. 7].

В організації кожного художнього тексту, згідно з теорією М. Бахтіна, взаємопов'язані дві події: «подія, про яку розказано у творі, і подія самої розповіді» [13, с. 403]. Ця «подвійна подієвість наративу» (В. Тюпа) [257, с. 6] часто реалізована у відсутності спеціального зображення ситуації розповіді, при цьому вона вможлиблює «авторитетну резюмуючу позицію» [244, с. 391–392]. Науковці наголошують на відчутності голосу автора в повісті. Як переконаний О. Кузьмін, повість як жанр пов'язана з лірикою, «з роздумами, іноді цілком відкритими, прямими, авторськими. Ці роздуми автор об'єктивує – він виражає їх від імені своєї епохи» [108, с. 3]. Ю. Попов теж стверджує, що «[в]ажливу роль у повісті відіграє мовна стихія, голос автора або оповідача, незалежно від того, наскільки він безпосередньо виражається» [118, с. 419]. Повість, розвинута від давнього об'єктивного «епічного» (ця прикмета, за І. Сивковою, родова, а не власне жанрова [225, с. 23]) наратування, у новому етапі свого існування оприявнює звучання авторської позиції як ознаки ліричного світобачення. У кожному різновиді повісті, на думку Н. Лейдермана, «між суб'єктивно-ліричним і

об'єктивно-епічним планами встановлено відносно стійку рівновагу, яка <...> загрожує “розломом” жанру» [117, с. 74]. Беручи до уваги ці полярні прикмети репрезентації дійсності в повісті, В. Абрамов пропонує виокремлювати два типи повісті: перший – із домінуванням подієвої і хронікальної основи, а другий (найпоширеніший) – повість із потужним авторським голосом і «сильним аналітичним нахилом до зображення подій» [1, с. 8]. Відповідно, певні різновиди повісті стають першочерговими в різні літературні періоди.

Отже, від початку ХІХ ст. поняття «повість» існує не в історико-літературному [247, с. 6], а в термінологічному уявленні, тобто як жанр з набором відносно сталих ознак. Підтверджуючи роздуми В. Жукової про те, що згаданий жанр «ще не здобувся на вичерпне теоретичне визначення» [74, с. 17], підтримуємо ідею С. Тузкова щодо синтетичної жанрової природи повісті [255, с. 7]. Жанрова й наративна специфіка повісті, *яка витікає з давньоруського поняття, осмислює дійсність завдяки увазі до повсякдення з акцентом на ситуації випробування й проблемі вибору, рівному ритму розповіді / оповіді з виразною авторською позицією*. «Пам'ять жанру» реалізовано в моногеройності (А. Гурбанська), розлогості й неквапливості нарації, зосередженої на узвичаєності життя, але деякі параметри повісті не стали такими однозначними. Повість «мусить» одночасно врівноважувати полюси кількох пар протилежностей, серед яких: локальний і романічний обсяг сюжету, об'єктивність і ліризм, буденність дійсності й напруженість випробування тощо, вплив літературних напрямів і творчості того чи того автора.

Теоретичну інтерпретацію повісті як жанру, запропоновану вище, доповнимо тепер ілюстраціями її динаміки в контексті розгортання літературного процесу від ХІХ ст. і до сьогодення, що наблизить нас до розуміння своєрідності української повісті 2010-х років.

Оцінюючи за тематичним принципом українську повість початку ХІХ – середини ХХ ст., А. Юриняк розрізняє такі її типи: «а) повість побутова; б) повість суспільна; в) індивідуально-психологічна; г) пригодницька; г) фантастична; д) історична (з різновидом біографічної) [291, с. 6]. Перший із

названих різновидів репрезентує доробок Г. Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького. Побутова повість Г. Квітки-Основ'яненка, на думку дослідника, «набула виразно сентиментально-дидактичного характеру» [291, с. 6], Марко Вовчок «здебільшого не розповідає від себе безпосередньо <...>, а через головного героя, його устами» [291, с. 8], наприклад, у повісті «Інститутка» (1860), а тексти І. Нечуя-Левицького – «Микола Джеря» (1876), «Кайдашева сім'я» (1879) – «позбавлені сльозливої чутливості» [291, с. 8] і якнайкраще відображають реалістичне спрямування тогочасної літератури. Художні здобутки Марка Вовчка в увиразненні повістєвої оповіді відзначає М. Ткачук: «Використання в фікційному світі текстів точки зору *актора-персонажа*, його сприйняття зумовлює модальну природу картини світу, особливу емоційну атмосферу» [250, с. 87] (курсив М. Ткачука). Повість «Кармелюк» (1865) Марка Вовчка Т. Кара називає першою україномовною історичною повістю [93, с. 26]. Окрім реалістичної повісті, у прозі середини ХІХ ст. побутовали також романтичні варіанти цього жанру, зокрема «Мість верховинця» (1849) М. Устияновича в центрі уваги мала «непересічні яскраві характери» [249, с. 54].

Суспільній повісті А. Юриняк відводить важливу роль, характеризує її як «великий розповідний твір з розгалуженим, кількарядним сюжетом і багатьма персонажами» [291, с. 10]. Становлення об'єктивного типу розповіді у прозі Панаса Мирного, як зауважує О. Майдан, унаочнювало тему «маленької людини» і «знаменувало розвиток жанру повісті (“П'яниця”, “Лихі люди”, “Лихо давнє й сьогочаснє”, “Чіпка”))» [131, с. 418]. Д. Єсипенко, аналізуючи історію публікації повістєвої діалогії «Серед темної ночі» (1900) й «Під тихими вербами» (1901) Б. Грінченка, фіксує пильну увагу письменника «до вмотивованої поведінки персонажів повісті, найменших стилістичних, хронологічних та географічних деталей оповіді» [72, с. 40], тобто до художньо переконливого змалювання дійсності. Твір «На розпутті» (1891) Б. Грінченка, за А. Погрібним, – це перша спроба «показати різноманіття шляхів, якими йшла (чи сподівалася йти) тогочасна українська інтелігенція» [182, с. 18]. Тематично-проблемні горизонти української літератури рубежу ХІХ–ХХ ст. розширювали повісті І. Франка на

робітничу тему – «Воа constrictor» (1878), «Борислав сміється» (1879); про життя інтелігенції – «Перехресні стежки» (1900) тощо. А. Гурбанська зауважує, що М. Ткачук [248] трактує останній із названих творів як «філософсько-психологічний роман» утім серед ознак повісті в «Перехресних стежках» дослідниця вбачає «широку панораму громадського та духовного життя інтелігенції» [47, с. 767].

Українська повість 1920-х років кількісно небагата, але прикметна переконливим відображенням світовідчуття людини в координатах часу. Як наголошує С. Журба, новелістичний фінал, «ліричність, психологізм, сповідь, фрескова композиція <...>» [76, с. 20] увиразнювали жанрову природу імпресіоністичної повісті: «у повістях “Можу”, “Червоний роман”, “Пасинки степу”, “Зелені серцем” А. Головка, “Голубі ешелони”, “Без козира” П. Панча, “Землі дзвонять”, “Напоєні дні” М. Івченка, “Поза межами болю” О. Турянського, “Гармонії” Г. Косинки подія переноситься із зовнішнього життя у внутрішній світ героя, у план сприймання, спогадів, візій, самоспостережень наратора» [76, с. 9]. З-поміж повістей Б. Лепкого науковці виокремлюють автобіографічний текст 1936 р., епічний наратив якого «проймається внутрішнім суб’єктивним рухом, що було властиве ліричній повісті („Казка мого життя”)» [96, с. 15]. В. Терещенко відзначає в повістях цього періоду низку метафізичних інтенцій, зокрема стверджує: «Повість без назви» (1933–1934) В. Підмогильного ілюструє, що «метафізичні шукання людини – центр канону цього жанру» [73, с. 11]. Дослідник також наголошує: «Повість про санаторійну зону» (1924) М. Хвильового, згідно із законами жанру повісті, влучно відображає авторську позицію, адже «“комунікативна стратегія” тексту постає як спосіб втягнення реципієнта у сферу санаторійної зони <...>» [246, с. 5]. Як наголошує С. Павличко, «[б]езумство в цій повісті стало головною метафорою людського буття» [165, с. 274].

В. Жукова, досліджуючи жанрово-стильові модифікації повісті 1950–1960-х років, за проблемно-тематичним критерієм виокремлює повісті про війну, про відбудову народного господарства, мирну працю радянських трудівників, про перетворення на землях Західної України, історичну та історико-біографічну,

дитячу повісті [74, с. 8]. На противагу тогочасним (1930–1950-ті роки) директивам, які визначали «бравурний пафос, казенно-патріотичні ілюстрації до партійних настанов» тощо [74, с. 8], новий різновид повісті – лірична повість-документ з елементами автобіографізму – передбачав «[з]осередженість на психології персонажа, переважання внутрішніх, “приватних” конфліктів у сюжеті та ін.» [74, с. 14]. Ліричну повість, започатковану «Зачарованою Десною» (1956) О. Довженка, розвивали П. Загребельний («Дума про невмирущого»), В. Близнець, Є. Гуцало, В. Дрозд, Ю. Щербак, Гр. Тютюнник [74, с. 14]. У кіноповісті О. Довженка «розповідач стає персонажем і провадить свій виклад зсередини історії» [174, с. 26], ліричну суб’єктивність тексту забезпечено тим, що «голос автора безпосередньо дає про себе знати у вигляді своєрідних авторських ремарок, які передають враження й емоції “дорослого”» [241, с. 3].

Узявши до уваги визначені В. Дончиком стильові тенденції української прози 1960–1980-х років, А. Гурбанська виділяє конкретно-аналітичну, лірико-романтичну та «химерну» повісті цих років: «[п]ерший тип презентується повістями Гр. Тютюнника („Облога”, „Климко”, „Вогник далеко в степу”), Б. Харчука („Панкрац і Юдка”, „Палагна”, „Соломонія”), Є. Гуцала („Мертва зона”, „Голодомор”, „Безголов’я”, „Прокляття”); другий – М. Вінграновського („Кінь на вечірній зорі”), О. Гончара („Далекі вогнища”); третій – В. Дрозда („Ірій”), В. Близнеця („Звук павутинки”, „Женя і Синько”)» [48, с. 145]. Науковці відзначають активний потяг прозаїків до метафоричної й міфопоетичної репрезентації буття в зазначений період [44; 45; 163]. Раннім повістям В. Шевчука («Набережна, 12», 1965; «Крик півня на світанку», 1979), Н. Бічуї («Квітень у човні», 1981) властива «увага до “міфологічного складника” загальної картини світу» [45, с. 213], який увиразнював індивідуально-авторське осмислення буття людини у світі. У текстах химерної прози Т. Денисова [57, с. 26], Д. Куриленко [109, с. 13] та ін. простежують передпостмодерні риси. За справедливим уточненням Н. Олійник, умовно-метафорична специфіка текстів «Ірій» (1971) В. Дрозда, «Старий у задумі» (1974) Ю. Мушкетика та ін. «виявляється насамперед у морально-духовній і філософській проблематиці їх творів,

двоплановій сюжетній організації (реальна й умовна площини), моделюванні умовних ситуацій, активізації параболічної думки» [163, с. 49].

На переконання А. Гурбанської, «психологічний та ліричний аспекти зображення в поєднанні зі складною ідейною та сюжетно-композиційною парадигмою відтворюють психодуховний світ персонажів на філософсько-екзистенційному рівні <...>» [44, с. 20] у повістях, модифікаціях (повість-історія, повість-роздум, повість-портрет, повість-притча тощо [44, с. 29]) і повістевих циклах [44, с. 32] цього періоду, такого уважного до людської індивідуальності. Наприклад, у творі «Щедрий вечір» (1967) М. Стельмаха першоособова оповідь поєднує «ліризм з достовірністю й навіть документальним змалюванням подій, зображення життя “у формах самого життя” з романтичним його піднесенням <...>» [250, с. 426]. «Автобіографізм, заснований на психоаналітичному принципі ретроспекції – концентр наративних тенденцій у творах І. Чендея [«Луна блакитного овиду», 1966; «Казка білого інею», 1973; «Кринична вода (Сестри), 1975» та ін.]» [46, с. 59], що переконливо доводить «зростання у прозі 1960–1980-х років питомої ваги першоособового викладу» [46, с. 59].

Наведені вище стислі концептуальні висновки науковців щодо магістральних тенденцій динаміки української повісті впродовж 1830–1980-х років у жанровому й наратологічному аспектах дозволяють простежити модифікацію повістевих характеристик у напрямі до *ліризації оповіді й відчутності авторського голосу, що дедалі частіше реалізовано в автобіографічній основі низки художніх текстів.*

Обравши рубіж 1980–1990-х років завершальним для побутування повісті як жанру з набором відносно сталих ознак, ураховуємо кілька критеріїв: по-перше, позицію вчених, які розглядають цей період як початок постмодернізму в українській літературі (Т. Гундорова [43], Н. Зборовська [80; 81], Т. Денисова [57], Р. Харчук [277]); по-друге, окреслені в першому підрозділі цього розділу концепції жанрових модифікацій (Т. Бовсунівська, Н. Копистянська); по-третє, простежене вище поступове формування нових повістевих прикмет у відповідних текстових зразках кінця ХХ – початку ХХІ століття. Оскільки розглядаємо

порівняно невелику часову дистанцію, пропонувати однозначні висновки щодо кардинальної переорієнтації повісті не вважаємо доцільним. Більш умотивоване, на нашу думку, плавне окреслення новітніх ознак повісті й перехід її від жанру зі сталими параметрами до **жанру з плинними ознаками**.

Повість кінця ХХ ст., перебуваючи в координатах постмодернізму поряд із «традиційно неоромантичною [течією] (Р. Іванчук, Ю. Мушкетик, А. Дімаров та ін.) та модерністською [течією] з тяжінням до традиційництва та неоавангардизму (Е. Андієвська, В. Дрозд, В. Голобородько, В. Рубан та ін.)» [49, с. 23], усе далі відходить від об'єктивного «усезнайства». Таке відмежування відбувається і завдяки появі нових автобіографічних повістей [139], і завдяки постмодерному стильовому еклектизму: «переосмислення попередньої системи художніх цінностей веде як до посилення суб'єктивного, абсолютизації власної світоглядної позиції автора, так і навпаки – до нівеляції, девальвації авторського особистісного начала» (О. Поліщук) [183, с. 6].

Креативний потенціал української художньої творчості зазначеного періоду – одна з ознак національного варіанта постмодернізму, за спостереженнями Н. Зборовської («метафізика Держави може визначити новітні дискурси, породити нову літературну епоху» [80, с. 62]), Т. Гутнікової (новітня література постає «такою, що створює, а не руйнує» [49, с. 24]), Н. Сахарчук [224, с. 7] та інших. Водночас постмодерністи апелюють до попередніх «надбань як джерела художності власних текстів, що конструюються на відмінних [від модернізму] засадах» [106, с. 47–48], тож «[п]остмодерністський текст втілює принцип не так творення, як конструкції <...>» [49, с. 19], зосібна й жанрової. Зміщення акцентів із жанру на текст (І. Хассан [12]), про що ми вже зауважували, для повісті не становить єдиного мірила її розвитку. Завдяки статусу «єдиного жанру, який перебуває у процесі становлення серед давно готових і частково вже мертвих жанрів» [15, с. 195], саме роман володіє «якнайбільшою гнучкістю, пластичністю, “неканонічністю”, здатністю до трансформацій» [49, с. 4], тому його (а не повість) так активно використовували письменники-постмодерністи. Про це свідчить і

коло наукових студій з літератури постмодернізму, у яких повість або становить один із предметів зацікавлень автора, або ж її не згадано взагалі.

Згідно з концепцією скрупульозного дослідження Г. Маслюченко, деякі синкретичні в жанровому аспекті повісті 1990-х років за специфікою відтворення біографічного матеріалу можна класифікувати на дві групи: «“історія доби” (повісті П. Наніїва, М. Невидайла, Р. Іваничука, А. Дімарова) або “історія формування творчої особистості” (повість В.Лопати)» [139, с. 16–17], оповідач у якій не автобіографічний, а «лише голос за кадром, інтелектуальна субстанція, що робить образ головного героя завершеним» [7136, с. 17]. Контекст доби, яка відійшла в минуле (СРСР), оприявлено в повістях кінця ХХ – початку ХХІ ст., безперечно, не лише винятково з позиції автобіографізму, а й у художньо репрезентованих сюжетах. До прикладу, у повісті «Гола душа» П. Загребельного (1992) автор залучає прийом оповіді від імені героїні-кар’єристки – змаскулізований тип «жінки в абсурдному здеморалізованому світі» [103, с. 87].

Продуктивною продовжує бути містична проза в доробку Г. Пагутяк і В. Шевчука. Як зауважує О. Вещикова, письменники нерідко врізноманітнюють наративне обрамлення своїх текстів: у творі «Початок жаху» (1993) В. Шевчука «[к]онцепт “жаху”, реалізований <...> через використання ненадійного наратора, полягає в екзистенційних муках <...>» [27, с. 119], а повість-антиутопія «Записки Білого Пташка» (1995) Г. Пагутяк – це «потік свідомості, що ведеться почергово від Білого Пташка та його господині» [27, с. 125]. К. Шахова визначає названий твір Г. Пагутяк як жанрову модифікацію записок, що «полягає в поєднанні реального й фантастичного, свідомого й позасвідомого, новому рівні заглиблення в суб’єктивний внутрішній світ оповідачів» [284, с. 10].

Серед повістей, які виразно декларують постмодерністські прийоми конструювання тексту, М. Рябченко називає тексти С. Андрухович, Т. Малярчук, М. Соколян та ін.: якщо для повісті «Старі люди» (2005) С. Андрухович провідна зміна нараторів, «фрагментарна мовна гра» [219, с. 14], то конкретним творам Т. Малярчук властивий один тип нарації (часто – потік свідомості) [219, с. 10]. Згадана дослідниця, урахувачи відсутність жанрового маркера низки текстів

Т. Малярчук, деякі з них кваліфікує як мініповість («Комплекс Шахразади», 2006; «Як я стала святою», 2006) [219, с. 10], засвідчуючи модифікаційну природу обсягу жанру. Згідно зі спостереженнями С. Яковенка, повістям молодих авторок початку ХХІ ст. властиве співіснування ідилічності, утопічності, потягу до деконструкції, іронії («[і]ронія есеїстичного стилю й пародії Світлани Пиркало [“Зелена Маргарита”, 2001], іронія часового розриву між наратором і героєм-дитиною в Галини Логінової [“Піщана ріка”, 2002], прихована самоіронічність Софії Андрухович [“Літо Мілени”, 2002]» [295, с. 242]).

Література постмодернізму відкриває ширші, ніж раніше, можливості для відтворення жіночої свідомості, зокрема в повістярстві. Справедливим вважаємо узагальнення Г.-П. Рижкової щодо прози жінок-письменниць, яка має на меті «заповнити пустоти в таких не досить потужно репрезентованих сферах буття, як тілесність, суб’єктивність, емоційність, психологічні тонкощі зображення» [199, с. 9]. Повість «Я, Мілена» (1998) О. Забужко, за Н. Зборовською, оприявнює «драматичну розколотість людського буття на статі і переживання жінкою неймовірної самотності і безталання через невтолену жадою утраченої єдності» [83, с. 163]. Цей текст сконструйований «як телевізійна програма, крок за кроком впливають уривки тексту як відеоряди, кадри» [148, с. 40]. Залучаючи імпресіоністичні прийоми, ця повість оголює постмодерністську роз’єднаність світу. М. Матіос у текстах «Москалиця» (2008), «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» (2008) зберігає ознаки повісті як жанру в традиційному розумінні, розширюючи їхній художній світ поєднанням «минулого та сучасного в одну сюжетну лінію, а кульмінація припадає на сьогодні» [279, с. 21].

Отже, постмодерна повість зберігає суб’єктивність і часту (але не обов’язкову) автобіографічність оповіді, набуту впродовж свого розвитку в ХХ ст., звертає увагу на відтворення стереотипного (із постколоніальним переосмисленням застарілих ідеологічних кліше та побутових стереотипів щодо жорстокості, упередженості, слабкості), а плинність своїх ознак демонструє в комбінації типів наратування, жанрових сплавах і модифікаціях.

Українська повість 2010-х років, хоч і презентує постмодерні ігри з текстом і читачем, стає сьогодні все більш сконцентрованою на особі одного наратора. Припускаємо, що таку тенденцію може мотивувати як літературний поступ (згасання активної фази постмодернізму), так і закономірності розвитку жанру. Якщо зіставити багатоаспектність і «поліфонічність» роману (утвердження ознак якого належить М. Бахтіну [14, с. 29]) і природу повісті, то остання, «пам'ятаючи» про свій оригінальний жанр, не прагне, умовно кажучи, замінити роман через активне комбінування різних типів нарації, наративне багатоголосся. Завдяки неабиякій увазі сучасної повісті до постаті певного наратора (рідше – нараторів), у цьому жанрі актуалізовано менш важливу для нього раніше «подію самої розповіді» (М. Бахтін, В. Тюпа), здебільшого ретроспективної. Ця властивість особливо помітна в текстах «Альбіна» (2015) Є. Кононенко, «Нехворощ» (2012) Л. Пономаренко, «Сонечко моє, чорне й волохате» (2012) В. Даниленка, «Чоловік з моїм іменем» (2019) І. Байдака, «Як тиха ніч пов'є долину...» (2012) Р. Іваничука тощо. У контексті сьогоденної жанрової плинності численні **модифікації повісті**, що ввібрали ознаки інших жанрів (часткова романна поліфонічність; зменшення текстового обсягу за умови збагачення інтерпретаційних й інтертекстуальних відгалужень) і зберігають свої типові прикмети (здебільшого певний життєвий етап людини у відповідних суспільних вимірах), адекватно відображають «осучаснену» сутність повісті. Деякі тексти, утім, містять не завжди коректний (авторський або редакторський) жанровий маркер, що підтверджує позицію науковців про складність розуміння згаданої категорії (проілюструємо це надалі). Жанрові й наративні параметри української повісті 2010-х років, контурно означені вище, розглянемо в наступних розділах, систематизувавши обрані для аналізу тексти за наративними моделями.

Підсумовуючи огляд основних тенденцій розвитку повісті, зазначимо, що в літературознавстві існує кілька підходів до витлумачення її жанрової сутності, однак науковий пошук у генетичній перспективі вважаємо найумотивованішим. З'ясування історії повісті – від поняття для позначення певного типу творів до осібного жанру з його модифікаціями; у контексті принагідного зіставлення з

іншими жанрами; з погляду зміни літературних напрямів і в доробку кожного з прозаїків тощо – переконливо доводить актуальність повісті в українському письменстві. Репрезентація дійсності як реалій щоденного буття героя, переважно одного центрального (А. Гурбанська), із можливими ретроспективними вставками відповідають повістевій «пам'яті жанру» (М. Бахтін), натомість наративна й сюжетна гнучкість засвідчують її відхід від початкових канонів. Унаочнення проаналізованих особливостей повісті подаємо в таблиці (зауважмо, що прагнучи до максимальної стислості й точності, у таблиці 1.1 наводимо лише найбільш значущі ознаки названого поняття).

Таблиця 1.1

Жанрова динаміка повісті в наратологічному ракурсі

давньоруський (києворуський) термін «повість», XI–XVII (XVIII) ст.:	нове розуміння жанру (від XIX ст.)	
	повість як жанр із набором відносно сталих ознак (1830–1990-ті роки):	повість як жанр із плинними ознаками (від 1990-х років):
<ul style="list-style-type: none"> • реальні події, що минули; • агіографічність; • об'єктивність розповідача. 	<ul style="list-style-type: none"> • увага до повсякдення, закономірностей; • моногеройність; • два типи сюжету; • відчутна авторська позиція, посилення суб'єктивності (особливо в ліричній повісті). 	<ul style="list-style-type: none"> • переосмислення стереотипів побутової свідомості та ідеологем; • змішування із жанрами малої прози; • комбінування різних типів оповіді (нетривале й поступово згасає); • посилення ролі «події розповіді».

1.2 Наратологія в генологічній перспективі

Тривалий розвиток літературознавчої науки виробив низку методів аналізу поетологічної багатогранності твору літератури: біографічний, культурно-історичний, порівняльно-історичний, психологічний, герменевтичний, структурний тощо, – кожен із яких відповідає конкретним дослідницьким інтенціям. Наратологічна перспектива, яка пропонує наукове прочитання художнього тексту з погляду конструювання в ньому оповіді / розповіді, – продуктивна методологічна платформа сьогодення. Згідно з першим (і поки що єдиним) в українській лексикографії «Наратологічним словником» (укладач – О. Ткачук), **наратологія** – теорія, що «досліджує природу, форму і функціонування наративу (незалежно від середовища представлення) і намагається характеризувати наративну компетенцію» [251, с. 83]. Як влучно констатує Дж. Прінс, наратологія «вивчає, що спільне між наративами і що дозволяє їм бути наративно неоднаковими» [308, с. 4–5].

Трактування наратології як «теорії повісткування» закріплене в багатьох студіях (М. Бал [297, с. 3], І. Ільїн [233, с. 68], В. Шмід [286, с. 9] та ін.). І. Папуша, інтерпретуючи розмисли Я. К. Мейзера, зауважує, що науковці неоднаково визначають «цю ділянку знання: “підхід”, “практика”, “проект”, “школа”, “суб-дисципліна”, “дисципліна”, “наука”» [172, с. 32]. Статус дисципліни визначає наявність метода дослідження, тож учений резюмує: «оскільки наратологія є науковою дисципліною, то вона вже за своїм визначенням може бути лише наратологією і нічим іншим» [175, с. 32], адже в основі її відгалужень здебільшого лежать спільні принципи [175, с. 32]. Наголошуючи на відсутності ідеологічних імпульсів у наратології (проти психоаналітичної, феміністичної, постколоніальної літературної критики) й ураховуючи позиції А. Нюннінга і Я. К. Мейзера, М. Флудернік пропонує визначати наратологію як дисципліну з міжнародним статусом, що «залучає представників англійських студій, німецьких студій, істориків, антропологів, теоретиків кіно, лінгвістів, дослідників комунікації та ін.» [301, с. 225–226]). За М. Флудернік, завдання

наратології – це визначення постійних, змінних і комбінованих типових наративів і висвітлення зв'язку між цими характеристиками наративних текстів і структурами теоретичних моделей (типологій) [300, с. 8].

Перед тим, як визначити актуальні для нашого подальшого дослідження напрями сучасної наратології, вважаємо за доцільне лаконічно означити віхи розвитку цієї дисципліни. Поняття наратологія вживають у двох значеннях: «вузькому – як розвиток оповідної теорії, та в широкому – як сукупність усіх теорій розповідного процесу» [212, с. 12]. Наратив «становить універсальну характеристику культури, яка акумулює й передає власні системи смислів за посередництвом оповіді як процесу розповідання <...>» [222, с. 262], тож у «цьому найширшому сенсі предмет сучасної наратології має трансісторичний, транскультурний характер, сягаючи в міфологічну свідомість, у все розмаїття усної словесної традиції в національних культурах» [42, с. 10].

Уже античні мислителі висловлювали судження про взаємозв'язок жанрової специфіки й особливостей розгортання мистецького твору. Арістотель тлумачив його як наслідування: «Суть епічної і трагічної поезії, комедії та поезії дифірамбічної, <...> власне кажучи, полягає в наслідуванні» [4, с. 39]. Платон зауважував, що «один вид поезії і міфотворчості повністю полягає в наслідуванні, <...> це – трагедія і комедія; а другий вид становить мовлення самого поета – ти знайдеш це передовсім у дифірамбах» [180, с. 81]. За Ж. Женеттом, таке розрізнення дієгезису (повістування) й мімезису (наслідування), попри відмінності, мало спільну основу – протиставлення драматичного й повістувального [73, с. 166–167]. Як уточнює К. Марчук, питання про організацію розповіді «обмірковували укладачі давньоукраїнських риторик та поетик XVII–XVIII ст. – Ф. Прокопович та М. Довгалецький» [138, с. 11].

Античні поетика й риторика були окремими галузями знання, а ХХ ст., як акцентує В. Тюпа, властиве «воскресіння на семіотичному фундаменті риторики – уже в ролі гуманітарної науки нового типу» [257, с. 7]. Ідеї, близькі до власне наратологічних, озвучували впродовж 1930–1960-х років Ш. Баллі, П. Лаббок, В. Пропп, К. Фрідемманн, Р. Якобсон та ін. [227, с. 12–14]. Відповідно до «The

Routledge Dictionary of Literary Terms», засади формальної школи і структуралізму вплинули на розвиток цієї дисципліни: «Дві найважливіші постаті в галузі наратології – В. Пропп і Ж. Женетт» [311, с. 151]. «Морфологія чарівної казки» (1928) В. Проппа «відкрила можливості наративної граматики, яка дозволяє виокремити в будь-якому наративі певний набір компонентів» [189, с. 10–11]. Д. Урусіков наголошує, що «[в]пливовим положенням наратології стало термінологічне розмежування у формалізмі фабули й сюжету, або, за Ц. Тодоровим, який спирався на Е. Бенвеніста, опозиції історії й дискурсу, що надалі була деталізована в теорії С. Четмена» [262, с. 56].

Загальновідомо, що термін наратологія запропонував Ц. Тодоров у праці «Грамматика Декамерону» (1969) [232; 306]. За І. Льїним, наратологія «посідає проміжну позицію між *структуралізмом*, з одного боку, й *рецептивною естетикою* та “критикою читацької реакції” – з іншого. Якщо для першого загалом властиве розуміння художнього твору як значною мірою автономного об’єкта <...>, то для других типовою є тенденція до “розчинення” твору у свідомості <...> читача» [233, с. 68] (курсив І. Льїна). Якщо вести мову про «класичний» етап розвитку цієї дисципліни, то її формуванню «сприяли французькі семіологи (К. Бремен, А.-Ж. Греймас) наприкінці 60-х років ХХ століття. Вони критично переглянули структуралістську модель світосприйняття та розуміння мистецтва з погляду комунікативних уявлень про природу художньої дійсності, а також основних концепцій теорії оповіді початку ХХ ст., зокрема формальної школи (В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, В. Пропп), принципу діалогічності М. Бахтіна, теорії «нової критики», неоарістотелівської теорії (Чиказька школа: Р. Грейн, У. Бут), теорії психоаналізу (З. Фройд, К. Берк, Ж. Лакан), герменевтики та феноменології (П. Рікер, Р. Інгарден, Ж. Пуле), структури міфу К. Леві-Стросса, англо-американської типології техніки розповіді (П. Лаббок, Н. Фрідман та ін.), німецької комбінаторної теорії ([Е.] Лайбфрід, В. Фюгер, Ф. Штанцель, В. Кайзер), теорії читацького сприйняття (В. [П]зер, [Г. Р.] Яусс), досліджень структуралістів Л. Долежала (Чехія), К. Бартошинського (Польща), Ю. Лотмана та Б. Успенського (Росія)» [127, с. 94].

І. Папуша, аналізуючи доповідь В. Шміда «Наративність і подієвість», висновує: відомий сучасний учений дотримується думки, що початково наратологія «здобула своє завершене вираження в теорії Франца Штанцеля, який визначає наявність посередника-наратора в якості головної характеристики розповідного тексту» [175, с. 30]. Опрацювавши розмисли А. Нюнінга щодо галузей структурної наратології, Р. Савчук зауважує: «у межах класичної наратології розмежовуються два основні напрями пошуку, а саме – *перспективологія* та *сюжетологія*. У контексті першої має місце з'ясування комунікативної структури наративу загалом і художнього твору зокрема <...>. Сюжетологія ж фокусується здебільшого на наративних трансформаціях у розгортанні подій та / чи дій у творі» [222, с. 264].

Позиція вчених щодо наступного етапу розвитку наратології сьогодні неоднозначна, хоча більшість солідарна в понятті «посткласична наратологія». Водночас Дж. Пір доводить, що французька наратологія не поділена на класичну та посткласичну [307], Дж. Прінс уважає модифікації предмета дослідження «розширеннями так званої класичної наратології» [309, с. 38]. На думку Я. К. Мейзера, розширення наратологічних студій на інші сфери наукового знання сприяло появі постструктуралістського періоду (1980–1990-ті роки), а згодом і посткласичного періоду, який триває донині [306]. Спостерігаємо, за А. Борисенковою, «парадоксальне явище: наратив, який спочатку був об'єктом аналітичного дослідження, набуває влади й перетворюється в концептуальну схему» [22]. Словосполучення «нاراتивний поворот» для позначення цієї тенденції ужив М. Крейсморт у 1992 році, акцентуючи, що наратив – «сфера крос-дисциплінарних взаємодій і медіацій, і збирає до купи все, що пов'язано з наративом у найрізноманітніших науках (філології, історіографії, психоаналізі, економіці тощо)» (цит. за: В. Лецхиєр [119, с. 5]).

Як констатує Р. Савчук, осмисливши студії А. Нюнінга, «[с]уттєва відмінність між структуралістською наратологією та посткласичними наративними дослідженнями полягає в невпинному інтересі останніх до процесу творення оповіді, а не до самого наративного тексту» [222, с. 265]. На

переконання А. Нюннінга, систематизувати сучасні напрями розвитку посткласичної наратології, можна так: «1) *контекстуалістські, тематичні й ідеологічні* підходи (нاراتології в літературознавстві): контекстуалістська наратологія, наратологія і тематика, порівняльна наратологія, прикладна, марксистська, феміністська, тілесна, етнічна, постколоніальна, соціонаратологія; 2) *трансжанрові і трансмедіальні*: наратологія і жанрова теорія, наратологія і драма, наратологія і поезія, наратологія і кіно, наратологія і музика, наратологія і візуальні мистецтва; 3) *прагматичні і риторичні* <...>; 4) *когнітивні і рецептивні*: психоаналітична, когнітивна, побутова наратології; 5) *постмодерні і посткласичні деконструкції класичної наратології* <...>; 6) *лінгвістичні* <...>; 7) *філософські наративні теорії* <...>; 8) *інші інтердисциплінарні наративні теорії* <...>» [цит. за: 168, с. 35].

Актуальними для нашого подальшого дослідження наративних моделей сучасного українського повістярства будуть як праці визнаних дослідників у галузі класичної й посткласичної наратології (М. Бал [297], Л. Герман і Б. Вервек [303], Ж. Женетт [73], Я. К. Мейзер [306], Дж. Прінс [308; 309], В. Тюпа [257], М. Флудернік [300; 301], В. Шмід [286] та ін.), так і окремі студії посткласичної наратології (гендерна, феміністська, тілесна, психоаналітична тощо, специфіку яких окреслюватимемо принагідно).

Українські науковці почали активно залучати наратологічну методологію з 1990-х років, проте в розвідках літературознавців-попередників (від межі ХІХ–ХХ ст. і впродовж ХХ ст.) наявні деякі зауваги щодо способів повістування. Як узагальнює Р. Гром'як щодо руху думки І. Франка в зазначеному напрямі, «[р]озмежування “давнішої” (з середини ХІХ ст.) і “новішої” (з кінця ХІХ ст.) прози зафіксоване Франком з допомогою традиційних літературознавчих термінів, психологічних понять у звичайному для нього рецептивному ракурсі, який він увиразнив 1898 року (стаття “Леся Українка” [269, с. 254–274], трактат “Із секретів поетичної творчості” [269, с. 45–119])» [42, с. 12]. Дослідження І. Денисюка [58], М. Легкого [116], О. Майдан [131] та ін. продемонстрували потужність наратологічної призми. Урахування їхніх напрацювань, а також

концепцій Т. Гребнюк [40], Л. Деркач [59; 60], О. Капленко [91; 92], Л. Мацевко-Бекерської [141; 142], І. Папуші [171–175], М. Ткачука [248–250], О. Ткачука [251] та ін. дозволить визначити присутні ознаки сучасного прозописьма.

1.2.1 Концептуальні поняття наратології. Наративна типологія

Корпус наратологічних понять доволі широкий і постійно поповнюваний, а тлумачення деяких термінів досі дискусійне. Про це свідчать і студії окремих учених, і спеціальні словники, до прикладу, «Handbook of Narrative Analysis» (Л. Герман, Б. Вєрвек) [303], електронний ресурс «The Living Handbook of Narratology» (П. Хюн) [304], «Наратологічний словник» (О. Ткачук) [251] тощо. З'ясуємо дефінітивні парадигми найуживаніших термінів, які стануть у нагоді в подальших генологічних студіях, а саме: **наратив, наративність, нарація, наратор, наративна типологія, нарататор, фокалізація** тощо.

Наратив у згаданому словнику за редакцією О. Ткачука трактовано доволі широко: «розповідання (як продукт і як процес, об'єкт і акт, структура і структурація) однієї чи більше дійсних або фіктивних подій, які повідомляються одним, двома чи кількома (більш чи менш явними) нараторами одному, двом або кільком наратованим» [251, с. 73]. «Етимологічним предком терміна *наратив* вважається технічний термін, яким користувалися софісти для виокремлення тієї частини промови, що перебувала в постпозиції до основного аргументу, – *diegesis*» [222, с. 262] (курсив – Р. Савчук). М. Флудернік, розмірковуючи про сутність поняття наратив, ставить риторичне питання: «Що ж, зрештою, те, що повістує наратор? Це твір? Чи це історія, презентована в цьому творі?» [300, с. 2].

Як переконаний Дж. Прінс, наратив – це «репрезентація як **мінімум двох** реальних або вигаданих подій чи ситуацій у часовій послідовності, жодна з яких не передбачає і не призводить до іншої» [308, с. 4] (виділення Дж. Прінса). Ж. Женетт з'ясовує «межі повістувальності» у трьох опозиціях: дієгезис і мімезис, повістування й опис, повістування й дискурс [73, с. 166–174]. На його думку, «література – це зображення, вона має одну модальність – повістування <...>»

[73, с. 168], а отже, «[м]імесис – це дієгезис» [73, с. 169]. Опис, за Ж. Женеттом, – один з аспектів повісткування [73, с. 171], а якщо продовжити розмежування постульованих у студії Е. Бенвеніста прикмет повісткування (історії) й дискурсу як об'єктивності й суб'єктивності, можна констатувати, що «в дискурсі майже завжди наявна певна частка повістувальності, у повістванні відома доза дискурсивності» [73, с. 173]. Як зауважує М. Флудернік, якщо поєднати під поняттям «нарративний дискурс» женеттівське розуміння нарації як процесу й історії, яку наратовано (акт і продукт), то «це призведе до створення бінарного розрізнення між ними та третім рівнем – історією <...> [,] тобто тим, про що нарративний дискурс повідомляє, що він репрезентує або позначає» [300, с. 2].

Наратив, як наголошує В. Тюпа, не є «власне повісткуванням (тобто композиційною формою тексту, відмінною від описів, роздумів чи діалогових реплік); він становить текстопороджувальну конфігурацію двох аспектів подієвості: референтного й комунікативного» [257, с. 8]. Аналіз наративу, згідно з Л. Германом і Б. Вервеком, ураховує три частини: час (тривалість, порядок, частота), характеротворення (пряме, непряме, аналогія), фокалізація (типи, властивості) [303, с. 59–60]. Отже, наратив умотивованіше трактувати як продукт нарації зі взаємопов'язаними компонентами: мінімум дві події; два аспекти подієвості; час, характеристикації, фокалізація.

Й. Брокмеєр і Р. Харре, зважаючи на широке розуміння поняття «нарратив», спричинене «нарративним поворотом», розглядають наратив як підвид дискурсу, а складності його інтерпретації пояснюють такими причинами: різноманітні варіанти; гібриди; проблема того, кого вважати носієм авторського голосу; «всюдисущість» повістувальних ліній тощо. [24]. На думку науковців, особливість наративу закорінена в його двох особливостях: «він становить по-особливому відкрити та гнучку структуру» [24]; як специфічна форма дискурсу, наратив – це модель репрезентації світу і модель власного «Я» [24]. Осмислюючи поняття наратив, звернімося до терміна «метанаратив», який опрацював Ж.-Ф. Ліотар у праці «Стан постмодернізму» (1979). Як зазначає Л. Мацевко-Бекерська, «[н]а думку дослідника, у процесі розвитку людства формувались

певні модуси пізнання дійсності, моделі вираження їх в історії та наративному дискурсі» [142, с. 278] – метанаративи. За Ж.-Ф. Ліотаром, «розповідач історії володіє компетенцією лише тому, що він колись був її слухачем» [120, с. 56–57]. Водночас постмодерн проголошує недовіру до метанаративів, адже «[н]аративна функція втрачає <...> великого героя, великі небезпеки, великі навколосвітні плавання й велику мету. Вона розпилюється у хмари мовних наративних, а також денотативних, прескриптивних, дескриптивних та інших часток» [120, с. 10].

Якщо наративом можна вважати продукт (результат) нарації, то нарація – це «утворення наративу» [251, с. 85], тобто в її визначенні домінує ознака процесуальності. **Нарация** – «оповідь, що почергово розкриває одну чи кілька подій, відмінна від опису та коментаря. <...> Нарация визначає специфіку образної системи, фабули, персонажів, тла зображення, наративної ситуації та ролі наратора, що має вигляд ауктора або актора, стосується також формування оповіді (розповіді) про низку ситуацій, може бути апостеріорною, тобто такою, що зумовлена ними, як у класичній прозі, може передувати їм, як у предикативному наративі, збігатися в часі за симультанної нарації, дистанціюватися в часі між двома подіями <...>» [127, с. 56–57]. Уже не вперше в цій роботі оприявнюємо поняття оповіді й розповіді. Цитуючи перед цим наукові розвідки інших учених, ми здебільшого використовували згадані терміни як синонімічні, аби не переривати логіку викладу думки. У «Літературознавчій енциклопедії» (укладач – Ю. Ковалів) актуалізовано кореляцію названих понять. **Оповіддю** називають «об'єктивізований опис подій та вчинків персонажів, що ведеться від першої особи» [127, с. 158]. **Розповідь**, яку, відповідно, здійснено від третьої особи, слід розглядати в ширшому розумінні. Це «визначальний момент наративу в епічних та ліро-епічних творах, де розгортається зображення подій і вчинків. <...> Порівняно з оповіддю, розповідь більш нейтральна <...>» [127, с. 339]. Додавши характеристику суб'єктивності в оповіді, пропонуємо вважати таке розведення названих понять достатньо вмотивованим.

О. Ткачук у словниковому тлумаченні розповіді актуалізує глибші грані нарації: «1. План змісту наративу в протиставленні плану вираження чи дискурсу;

“що” наративу антитезне його “як”; наратоване супротивне наратуванню <...>

2. Фабула (чи основний матеріал, організований у фабулу), на відміну від сюжету чи інтриги» [251, с. 119]. Цей погляд уналежнює розповідь до системи протиставлень «фабула – сюжет» (формалізм), або ж «історія – дискурс» (структуралізм), або ж «референтна – комунікативна подія» (ці терміни, запропоновані В. Тюпою, продовжують розмисли М. Бахтіна). Із наведеного вище можна зробити висновок, що поняття «розповідь» функціонує і для називання певного типу нарації, і як маркер фабули, яка ще мусить бути «розказана».

Для розуміння складної природи взаємодії історії-розповіді-повісткування-фабули й дискурсу (яку акцентує, наприклад, Ж. Женетт) цінними вважаємо судження П. Рікера про «донаративну структуру досвіду» [210, с. 91], висловлені в студії «Час і розповідь» (1984–1988). Окреслюючи різні типи мімезису (наслідування), філософ доводить, що досвід за своєю природою наративний [210, с. 91], тобто, за П. Рікером, пошук наративності вже в самій подієвості знімає різке протиставлення цих категорій. Згідно з герменевтичними розмислами цього науковця, «між повістувальною *пропозицією* і повістувальним *текстом* існує лакуна; її-то й намагається заповнити поняття історії, “яку можна простежувати” [followability, за У. Б. Геллі]» [210, с. 173] (курсив П. Рікера). Філософ актуалізує тут ще один аспект роздумів щодо природи тексту – роль інтерпретатора.

Розвиток поняття **нاراتивності**, як узагальнює В. Шмід, тривав від класичного розуміння (ознака наявності наратора як «посередника між автором і наратованим світом» [286, с. 13]) до структуралістського, однак обидва підходи до тлумачення функціонують і сьогодні. Наприклад, М. Флудернік констатує, що для когнітивного підходу «необхідна умова для продукування наративу – наявність героя. Акцент на “людині”-героєві критично важливий» [300, с. 6]. В. Шмід переконаний, що «[т]ермін “нاراتивний”, який протиставлено терміну “дескриптивний”, або “описовий”, указує не на наявність опосередкованої інстанції викладу, а на певну структуру викладеного матеріалу» [286, с. 14]. «Мінімальна умова наративності полягає в тому, що здійснено принаймні *одну* зміну *одного* стану. Наративність існує незалежно від того, чи зображено цю

зміну експліцитно» [286, с. 16] (курсив В. Шміда). Х. Уайт, проаналізувавши історіографічні тексти, доходить висновку що «історики трансформували наративність від манери говоріння в парадигму такого зразка, за яким реальність позиціонується в “реалістичну” свідомість» [312, с. 24].

В. Тюпа, урахуваючи різні погляди на сутність наративності, наголошує, що її конкретизація потребує вказівки на «помежівні з нею явища – інші модальності висловлення (текстоутворення). Із одного боку, від наративних дискурсів із подвійною подієвістю слід відрізняти такі висловлення, де референтна подієвість суттєво редукована. З іншого боку, поза предметом наратології перебувають тексти, референтний зміст яких в інтенційному акті дискурсії не наділено статусом події» [257, с. 8–9]. Отже, наративність постає як інтерпретована в різних проєкціях «[с]укупність властивостей, що характеризують наратив і відрізняють його від ненаративу» [251, с. 82].

Розгортання нарації забезпечено наявністю наративних інстанцій, а їхню специфіку науковці трактують неоднаково. Запропонована в праці В. Шміда модель комунікативних рівнів передбачає такі рівні: позатекстовий (із конкретним автором і конкретним читачем), літературний твір (абстрактний автор, абстрактний читач), зображуваний світ (фіктивний наратор, фіктивний читач), наратований світ (персонажі), у складі якого – цитований світ [286, с. 45]. Узагальнюючи студії М. Бахтіна, В. Виноградова, Ж. Женетта, А. Нюннінга, С. Четмена та ін., В. Шмід наголошує, що абстрактний автор «існує у творі не експліцитно, а лише імпліцитно, віртуально, на основі творчих слідів-симптомів, і потребує конкретизації з погляду читача» [286, с. 57], «не конкретний автор, про наміри якого ми мало знаємо, а створений ним світ чи абстрактний автор – джерело проєкції абстрактного читача» [286, с. 61]. Згідно з уточненням Л. Германа й Б. Вервека, «як конструкція імпліцитний автор залежить від читача та від того, як текстові елементи інтерпретує читач» [303, с. 17].

Названі вище науковці наголошують: «Уже стало звичним акцентувати, що не слід сплутувати автора твору й наратора. Однак тотальна сепарація цих двох агентів неправомірна» [303, с. 16]. Якнайвигідніше ілюструє цю думку теза про

«смерть автора», висловлена в однойменній роботі Р. Барта: на протигагу авторові у творах літератури попередніх епох, «скриптор [у постмодернізмі] народжений одночасно з текстом, він не має жодного буття до письма і поза ним» [12, с. 387], текст же «становить не лінійний ланцюг слів, <...> а багатовимірний простір, <...> зітканий із цитат, які відсилають до тисяч культурних джерел» [12, с. 388]. Розвиваючи цю концепцію з позицій постструктуралізму, М. Фуко прагне довести, що ім'я автора «не має легального статусу, не входить до задуму твору, а вміщується на зламі, утворюючи певний дискурсивний конструкт і спосіб його існування» [275, с. 447–448], тож його слід замінити на «функцію автора» [275, с. 448]. «Ім'я автора, – зазначає М. Фуко, – проголошує появу певного дискурсу і вказує статус цього дискурсу в культурі і суспільстві» [275, с. 447]. М. Бал, навпаки, у своїй студії має на меті, обґрунтувавши зумовленість трактування автора цензурою, «унезалежнити і автора, і читача від цитаделі оманливих інтерпретацій» [297, с. 17]. Постструктуралістський погляд на проблему авторства, отже, акцентує ідею деперсоналізації [233, с. 196].

Модифікація ролі автора («автор на папері» [10, с. 382]), зумовлена, за Р. Бартом, літературним і культурним розвитком, увиразнює потребу розгляду інстанції наратора і його ознак. Поняття *наратор* позначає «внутрішньотекстові (текстово заковані) мовленнєві позиції найвищого рівня, із яких створено поточний наративний дискурс як цілісність і від якого здійснено посилення на сутності, дії та події, актуалізовані в цьому дискурсі» [303]. **Наратор** – «той, хто розповідає в тексті. Існує щонайменше один наратор на наратив, розміщений на тому самому дієгетичному рівні, що і наратор, до якого він звертається» [251, с. 83]. Українське літературознавство шукає спільні для наратора й автора сфери, не заперечуючи авторський голос у творі. Дослідниця Н. Римар окреслює можливі перетини автора й наратора: «з одного боку[,] наратор може не мати нічого спільного з автором, бути просто ним вигаданий; з іншого – бути безпосереднім відображенням авторських позицій, його думок, ідей» [213, с. 209]. На думку Л. Мацевко-Бекерської, один з аспектів інтенцій наратора, які вкладає в нього автор, – духовність наратора – «має всі ознаки “вторинної моделюючої системи”:

створений за певними канонами та правилами, наратор починає функціонувати як самодостатній організм із властивими для нього важелями переконання реципієнта» [141, с. 10]. Тобто, наратор як персона, яку моделює автор / яку конструює автор-скриптор, присутньо впливає на художній світ наратованого ним тексту. Ураховуючи ці погляди, візьмемо на озброєння переконання В. Шміда стосовно того, що справа абстрактного автора – «вигадування наратованих подій і наратора, який їх викладає» [286, с. 78], а компетентність наратора – «підбір повістувальних елементів із подій, поєднання цих елементів одне з одним для створення конкретної історії, їхня оцінка та позначення» [286, с. 78].

Специфіку наратора слід визначати на основі фокалізації й наративної типології. Поняття фокалізації пов'язане з розумінням «зорової перспективи» (Ж. Пуйон), співвідношення обсягу знань наратора й персонажа (Ц. Тодоров) [233, с. 147–148]. Ж. Женетт, продовжуючи розробки К. Брукса і Р. Уоррена (наративний фокус), Ц. Тодорова та ін., розробляє концепцію **фокалізації**, для якої принципова відповідь на питання «хто бачить?» і «хто говорить?» [73, с. 390]. Згідно з задумом Ж. Женетта, існують такі типи цього явища: *нефокалізована нарація (нарація з нульовою фокалізацією)* – «наратор говорить більше, ніж знає персонаж» [73, с. 391]; *внутрішня фокалізація (фіксована, змінна, множинна)* – «наратор говорить тільки те, що знає персонаж» [73, с. 391]; *зовнішня фокалізація* – «наратор говорить менше, ніж знає персонаж» [73, с. 391–392].

Надаючи названому поняттю особливого значення, М. Бал акцентує, що «фокалізація – це зв'язок між баченням, агентом, який бачить, і тим, що можна побачити. Цей зв'язок – це компонент історії, змісту наративного тексту: А говорить, що Б бачить, що робить В» [297, с. 146]. Дослідниця залучає поняття фокалізатора й фокалізованого об'єкта [297, с. 144–154]. У студії І. Папуші натрапляємо на подальше осмислення поняття. Науковець на основі роздумів резюмує: якщо нарацію поєднано зі спостереженням, то це витворює особні «гібридні» структури, а «єдиний різновид фокалізації, який дійсно споріднений з нарацією, є те, що Женетт назвав нульовою фокалізацією» [175, с. 35]. Ця позиція,

однак, не стала загальноприйнятою в українському літературознавстві, тож ураховуватимемо погляди Ж. Женетта й М. Бал на фокалізацію.

Питання про **типологію наратора** – одне з найбільш розгалужених у наратології. І. Папуша акцентує, що хоча в зміст цього поняття вкладено зазвичай «типологічне представлення наративних форм» [171, с. 88], класифікації було розроблено переважно на матеріалі роману [171, с. 88]. Уважаємо за доцільне застосовувати запроваджені нараторологами типології для всіх епічних жанрів, а оскільки наша робота присвячена наративним моделям повісті, то зважатимемо й на специфіку жанру. Науковці [171, с. 90; 233, с. 58; 286, с. 78] стверджують, що одним із перших авторів наративної типології в ХХ ст. був П. Лаббок. Зокрема, цей дослідник зауважує, що «[і]нколи автор говорить своїм голосом, а інколи він говорить *крізь* голос людини у творі <...>» [305, с. 68] (курсив П. Лаббока). Як узагальнює І. Ільїн, на основі аналізу наративних категорій показ / розповідь, голос, «картинний» / «драматичний» модус [233, с. 58] П. Лаббок подає чотири наративні форми: «1) панорамний огляд (panoramic survey); 2) драматизований наратор (dramatized narrator); 3) драматизована свідомість (dramatized mind); 4) чиста драма (pure drama)» [233, с. 59].

Запропонувавши вісім, а потім сім наративних форм [233, с. 61], американський дослідник Норман Фрідман «продовжує концепцію *кута зору*, сформульовану П. Лаббоком <...>» [233, с. 61] (курсив І. Ільїна). Подальший розвиток класифікаційних схем пов'язаний з іменами німецьких учених Е. Лайбфріда, В. Фюгера, Ф. Штанцеля [310]. В. Шмід, розглядаючи попередні типології з погляду внеску в історію означеного питання, основною їхньою вадою вважає недостатньо чітке визначення критеріїв розмежування, у яких «змішують й підмінюють одне одного тип наратора й тип *кута зору*» [286, с. 79]. На думку І. Папуші, типологію наративних ситуацій Ф. Штанцеля (першоособова, авторська і персонажна ситуації [173, с. 81–83]) «можна розглядати поряд із інтермедіальними версіями нараторології» [173, с. 86].

Ж. Женетт уводить у науковий обіг такі типи нараторів за зв'язком з історією: **гетеродієгетичний** – «наратор, який відсутній у презентованій ним

історії» [73, с. 420]) й **гомодієгетичний** – «наратор, який постає як персонаж у презентованій ним історії [73, с. 420]). У другому типі виокремлено два різновиди: наратор «може бути або центральною фігурою, або глядачем» [73, с. 420], перший різновид – це автодієгетичний наратор [73, с. 420]. За наративним рівнем французький наратолог поділяє нараторів на **екстрадієгетичний** та **інтрадієгетичний** типи ([73, с. 420]). Запропонована в його дослідженні чотиричленна класифікація поєднує ці дві типології: «1) *екстрадієгетичний-гетеродієгетичний* [-] <...> наратор першого ступеня, який розказує історію, у якій він відсутній; 2) *екстрадієгетичний-гомодієгетичний* [-] <...> наратор першого ступеня, який розказує власну історію; 3) *інтрадієгетичний-гетеродієгетичний* [-] <...> наратор другого ступеня, який розказує історію, у якій, як правило, відсутній; 4) *інтрадієгетичний-гомодієгетичний* [-] <...> наратор другого ступеня, який розказує власну історію» [73, с. 421] (курсив Ж. Женетта). Для подальшого дослідження враховуватимемо актуальний для певного тексту критерій оцінки статусу наратора.

В. Шмід систематизує численні типології наратора за такими критеріями: за способом зображення – експліцитний, імпліцитний; за дієгетичністю – дієгетичний, недієгетичний; за ступенем обрамлення – первинний, вторинний, третинний; за ступенем вияву – сильно або слабо виявлений; за особистістю – особовий, безособовий; за антропоморфністю – антропоморфний, неантропоморфний; за гомогенністю – єдиний, розсіяний; за виявом оцінки – об’єктивний, суб’єктивний; за інформованістю – усезнаючий (усевідний), обмежений у знаннях; за простором – усюдисущий, обмежений у просторі; за інтроспекцією – перебуває всередині або зовні; за професійністю – професійний, непрофесійний; за надійністю – надійний, ненадійний [286, с. 80]. Уточнімо ті з критеріїв, у яких В. Шмід дискутує з Ж. Женеттом. У протиставленні дієгетичного й недієгетичного нараторів В. Шмід замінює женеттівську опозицію гомо- і гетеродієгетичного нараторів. Науковець зауважує, що ці терміни часом не до кінця зрозумілі, до того ж їх «легко сплутати з *екстра-*, *інтра-*, *мета-*, префіксами, які означають ступінь» [286, с. 84] (курсив В. Шміда). Відповідно,

поняття екстра- й інтрадієгетичного наратора замінені термінами «первинного наратора, тобто наратора в історії, яка обрамлює, вторинного наратора, [тобто] наратора вставної історії, третинного наратора тощо» (розробник цих термінів – Б. Ромберг) [286, с. 80] (курсив В. Шміда).

Зважаючи на те, що в українському літературознавстві традиційно використовують типології Ж. Женетта (В. Качмар [96], К. Марчук [138], М. Ткачук [250] та ін.) і В. Шміда (Л. Мацевко-Бекерська [141] та ін.), у нашій роботі вони теж будуть основними. Женеттову типологію застосовуватимемо повністю, натомість ґрунтовну систематизовану класифікацію нараторів В. Шміда за низкою інших параметрів (окрім участі в дієгезисі) вважаємо цінною для визначення додаткових граней інстанції наратора.

В. Шмід наголошує, що «[г]раматична форма не повинна бути покладена в основу типології наратора, оскільки будь-яку <...> [нарацію] здійснено, власне, від першої особи, навіть якщо граматична особа в тексті виражена не експліцитно» [286, с. 84]. Уточнимо, що в нашій роботі використовуватимемо й українські поняття оповідача й розповідача як термінологічну альтернативу міжнародним термінам. Подібно до того, як розмежують оповідь і розповідь; оповідач «від розповідача відрізняється представленням у тексті граматичною формою від першої особи» [127, с. 157]. Водночас, за слушним зауваженням Л. Мацевко-Бекерської [141, с. 9], Н. Римар [212, с. 24], українська термінологія щодо цього питання вповні не устаткована. У «Літературознавчій енциклопедії» дефініція оповідача, як ми помітили, актуалізує ознаку всезнайства [127, с. 157], що, на наш погляд, не зовсім виправдано. Такий тип наратора, як влучно зауважує М. Ткачук, оповідає «тільки про ті події, які йому відомі» [250, с. 427]. Залучення кількох параметрів розрізнення оповідача й розповідача – граматична форма, відсутність усезнайства / усезнайство, суб'єктивність / об'єктивність тощо – дозволить відрізнити названі поняття.

Почасти в тексті, особливо постмодерному, відчутна присутність кількох нараторів. Виокремлюємо два найпоширеніші поняття, які позначають це явище – **текстова інтерференція** і **змішана нарація**. В. Шмід називає текстовою

інтерференцією такий тип висловлювання, ознаки якого «вказують не на одного лише мовця, а співвідносні то з наратором, то з персонажем» [286, с. 201]. На термін «інтерференція дискурсу наратора і персонажа» натрапляємо в дослідженні Л. Деркач [60, с. 7]. Поняття «змішані типи нарації» залучає М. Рябченко [219], а Н. Римар пропонує терміни «змішано-змінна нарація», «роздвоєний наратор» тощо [212]. Обидва поняття (міжнародний термін текстова інтерференція і власне український – змішана (змішано-змінна) нарація) вживатимемо як синонімічні.

У розвідках сучасних українських наратологів актуалізовано поняття **ненадійного наратора**. О. Вещикова [28], Т. Гребенюк [40] та ін. залучають до літературознавчого процесу студії В. Бута, Т. Кіндта, А. Нюннінга, С. Четмена та інших. Т. Гребенюк постулює, що «[б]удь-яка нарація – гомодієгетична або гетеродієгетична, в інтра- або екстрадієгетичних умовах – може виступати недостовірною залежно від наміру створення художнього тексту. У випадку, коли твір стає площиною гри автора із читачем, авторською інтенцією може бути навмисне введення реципієнта в оману наративними засобами <...>» [40, с. 20]. Визначення стратегії введення ненадійного наратора, за О. Вещиковою, – «важлива умова адекватної рецепції художнього твору» [28, с. 37]. Актуалізація однієї з граней діяльності реципієнта в прочитанні художнього тексту спонукає до уважнішого розгляду кореляції понять наратор і реципієнт.

Нарататор – «[н]аратований, тобто той, кому наратують, як це приписано в тексті» [251, с. 72]. Як зазначає Дж. Прінс, «[я]кщо існує принаймні один наратор в наративі, так само мусить бути як мінімум один нарататор – визначений або не визначений у формі “ти”» [308, с. 16]. В. Шмід наголошує на потребі розрізняти читача абстрактного й фіктивного (власне нарататора): «[а]бстрактний читач – це орієнтовний адресат або ідеальний реципієнт *автора*, фіктивний читач – адресат або ідеальний реципієнт (читач або слухач) наратора» [286, с. 98], розрізняє експліцитне й імпліцитне зображення останнього [286, с. 99] (курсив В. Шміда).

Очевидно, що «хоча структуралісти розглядали текст ізольовано, вони все ж працювали з відомою тріадою *відправник – повідомлення – отримувач* [автор –

текст – реципієнт], у якій аудиторії явно належала центральна роль» [303, с. 161]. Представники феноменології також акцентували специфіку сприйняття тексту. Р. Інгарден визначає «дві різні фази пізнання літературного твору: а) фазу під час читання і б) фазу після прочитання твору» [86, с. 144]. Найбільшу увагу активності реципієнта починають приділяти з 1970-х років представники рецептивної естетики (школи читацької реакції). У США ці ідеї набули популярності в дослідженнях С. Фіша, у Західній Європі – у студіях В. Ізера, Г. Р. Яусса, Р. Варнінга, М. Ріффатерра та інших [233, с. 285]. Відповідно, **реципієнт** – «читач, слухач, глядач, будь-яка особа, якій адресовані художні твори чи періодичні видання, учасник запропонованого письменником діалогу, суб'єкт розуміння, інтерпретації, осмислювання, конструювання» [127, с. 320].

В. Ізер у розвідці «Процес читання: феноменологічне наближення» (1972) виокремлює два полюси літературного твору: «художній [полюс] стосується тексту, створеного автором, а естетичний – вказує на його реалізацію, яку здійснює читач» [85, с. 263]. Продовжуючи розмисли Р. Інгардена про текстові лакуни, які заповнює читач, В. Ізер наголошує, що «[ц]і лакуни мають різний вплив на процес антиципації та ретроспекції і відповідно на “гештальт” можливого виміру, оскільки їх можна заповнювати різними шляхами. Тому один текст потенційно здатний на кілька різних інтерпретацій і жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей» [85, с. 267]. Окрім антиципації та ретроспекції, для рецепції важливі «послідовність розгортання тексту як життєвої події і враження, викликані подібністю текстуального та життєвого досвіду» [85, с. 273]. Як переконує Г. Р. Яусс, апелюючи до концепцій М. Бахтіна (діалогічність тексту), М. Гайдеггера (герменевтична максима), «[г]оризонт власного досвіду [реципієнта] мусить радше вводитися у гру навіть змістовно і поєднуватися із чужим горизонтом для здобуття нового горизонту іншого тлумачення» [296, с. 286]. Погляди постструктуралістів (пізній Р. Барт, Ж. Дерріда, Ю. Крістева, М. Фуко та інші) на літературний текст увиразнюють роль читача в декодуванні текстового змісту. Як узагальнює І. Ільїн, згідно з поглядами Ж. Дерріда, деконструктивізм спрямований «на визначення внутрішніх

протиріч тексту, з'ясування [в] ньому прихованих і непомітних не лише неспокушеному “наївному читачеві”, а й схованих від самого автора “залишкових смислів” <...>» [233, с. 31–32]. Актуальність цих ідей у нашому дослідженні визначає потреба оприявлення відсилань до наратора й реципієнта.

Отже, серед основних понять наратології виділяємо такі: наратор, наративність, нарація, наративна типологія, наратор, фокалізація та ін. Сьогодні спостережено активний розвиток численних напрямів посткласичної наратології, дотичні до цієї дисципліни також ідеї рецептивної естетики, постструктуралізму та ін., які враховуватимемо під час генологічного вивчення сучасних літературних текстів. Завершуючи теоретико-методологічний огляд, актуалізуємо засадниче для нашого дослідження поняття наративної моделі.

1.2.2 Наративна модель: проблема дефініції, ознаки, компоненти

Сучасне літературознавство пропонує низку понять для позначення сукупності присутніх ознак наративної організації тексту. Наприклад, у «Наратологічному словнику» (укладач – О. Ткачук) фіксуємо такі: наративна стратегія, наративна схема, наративна траєкторія, наративний код, наративний світ тощо <...>» [251, с. 79–83]; в електронному виданні «The living handbook of narratology» наявна словникова стаття про наративну стратегію [304]; М. Флудернік активно використовує поняття «нاراتивна структура» [300]. У виданні «The Routledge Dictionary of Literary Terms» подано тлумачення наративної структури, у якому оприявлено її найпоширенішу модель – початковий стан рівноваги порушено зовнішньою силою [311, с. 150]. Тобто, модель тут цілком умотивовано визначено як зразок організації наративної структури. У працях українських наратологів часто вживані поняття наративної моделі (В. Балдинюк [7], Л. Деркач [59; 60], О. Капленко [91], В. Качмар [96], М. Лучицька [129], М. Рябченко [219], О. Стогній [237], Т. Сушкевич [240], М. Ткачук [250]), наративної стратегії (О. Вещикова [27], Л. Мацевко-Бекерська [141], Н. Римар [212], О. Чумаченко [283]), наративної структури (О. Капленко

[92], К. Марчук [138], М. Руденко [216], В. Сірук [230]) тощо. Особливості категорії наративної моделі термінологічно не закріплені, натомість це поняття активно побутує в наукових студіях, демонструючи свої потенції. Коротко з'ясуємо характеристики, які визначають сутність зазначених трьох понять.

Наративна стратегія – «сукупність наративних процедур, яких дотримуються, або засобів, що використовуються для досягнення певної мети у репрезентації наративу» [251, с. 79]. Здебільшого наративну стратегію розглядають у контексті втілення авторського задуму: «авторська інтенція» [27, с. 29; 283], настанова «щодо цілісного форматування естетично вартісного матеріалу» [141, с. 15] тощо. У дослідженні Л. Мацевко-Бекерської «Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століть)» індивідуальні стилі письменників систематизовані «за домінуючими викладовими моделями» [141, с. 33]. Виходячи з окресленого зв'язку двох названих понять і апелюючи до студії Л. Деркач, стверджуємо: «наративні стратегії (наративна техніка) як елементи планування, як компоненти конституювання тексту є складовими наративної моделі» [59, с. 245].

Наративна структура – «комбінації наративних процедур, застосованих до того чи [того] тексту, у результаті яких утворюється цілісний неповторний наратив» [138, с. 30], «усі елементи наратування, необхідні для створення функціонального наративу» [138, с. 30]. М. Флудернік до базових компонентів наративної структури залучає кореляцію наративу й сюжету, персону наратора, час, презентаційні модуси, фокалізацію [300, с. 21–39]. Із урахуванням закономірностей розвитку літератури (від лінійної до нелінійної прози) В. Сірук пропонує вивчення «і традиційних форм існування “малої” епіки, і нетрадиційних наративних структур із лінійною і нелінійною побудовою на основі статусу події, структурування об'єкта наративу (персонажа) та внутрішньотекстових розповідних інстанцій (наратора, нарататора, експліцитного та імпліцитного авторів)» [230, с. 2]. М. Руденко виокремлює три рівні наративної структури: «[рівень] наративного дискурсу, типології героя та інтертекстуальної взаємодії текстів» [216, с. 3]. Підходи до визначення складових наративної структури, отже,

зумовлено об'єктом дослідження, рівнем узагальнення тощо. Вичерпно демаркує наративну структуру й наративну модель Л. Деркач: «Поняття наративної моделі близьке до поняття наративної структури в аспекті визначення складових певного об'єкта і способу зв'язку між ними. Однак відмінність полягає в тому, що структура передбачає дослідження взаємозв'язку елементів, які складають внутрішню будову об'єкта, за умови абстрагування від якісних характеристик складових. Модель теж складається із взаємопов'язаних елементів, та важливим є акцентування того, що вона є зразком організації і функціонування якогось об'єкта за певними ознаками» [59, с. 245]. З'ясуємо визначальні параметри й підходи до визначення наративної моделі.

Модель – «речова, знакова або мислима система, [у] якій відображені структура й принципи функціонування об'єкта пізнання. Вона має вигляд ідеалізованого, абстрактного образу, який <...> відтворює певний оригінал з метою вивчення його ознак, складників, способів існування та функціонування» [127, с. 64]. Саме тому «[в]ідношення “бути моделлю” є відношенням рефлексивним, симетричним і транзитивним, тобто відношенням типу *еквівалентності* <...>» [152, с. 391] (курсив авторів «Філософського енциклопедичного словника»). Як зазначає О. Капленко, «[у]явлення про наратив як модель базується безпосередньо на лінгвістичній теорії, згідно з якою мова розглядається як структуроване явище» [91, с. 11]. Дослідниця на основі аналізу ідей В. фон Гумбольдта, Л. Єльмслева, Дж. Міллера, О. Потєбні, П. Рікера, Е. Сепіра, О. Трубіної та ін. пропонує розглядати наративну макромодель у таких аспектах: «*лінгвістичний* (вказує на генезис наративу), *культурологічний* (котрий, з одного боку, зберігає універсальні істини, а з другого – локалізує, забарвлює їх національним колоритом), та *онтологічний* (пов'язаний насамперед із антропологічним дискурсом наративу)» [91, с. 16].

Наукові розвідки Л. Деркач, О. Стогній, присвячені вивченню наративних моделей, актуалізують концепції наративу як моделі, запроповаджені у студіях Р. Барта, Й. Брокмеєра і Р. Харре, А.-Ж. Греймаса, Ж. Женетта, Ю. Крістєвої, К. Леві-Стросса, В. Проппа, Ц. Тодорова, В. Шміда та інших [59, с. 238–239; 237,

с. 13–14]. З'ясуємо відмінності підходів до розуміння природи конструювання оповіді, що постали на перетині лінгвістичних і літературознавчих координат.

В. Пропп визначає, що функції [189, с. 26] – це сталі й повторювані елементи в казках. Згідно з роздумами К. Леві-Стросса, «[с]проба розглядати мову як логічну модель, яка може <...> допомогти (оскільки вона більш досконала і краще нам відома) зрозуміти структуру інших форм комунікації, рівнозначна погляду на мовленнєву діяльність як джерело цих форм» [114, с. 90]. Досліджуючи численні варіанти міфу про Едипа, К. Леві-Стросс простежує спільну для них структуру і доводить: «мета міфу – надати логічну модель для розв'язання певного протиріччя» [114, с. 241]. «Якщо пропозиція Леві-Стросса <...> відкрила шлях синтаксично-парадигматичним моделям, які показують оповідь у подвійному вимірі – як ланцюг послідовних функцій-подій і як повторювану структуру, що проявляється в різних оповідях, то концепція Греймаса створила основу для різноманітних трансформативних моделей оповіді» [160, с. 223]. Б. Овчарек узагальнює: «Леві-Стросс і Греймас, а також їхні послідовники вважали оповідь передусім переказом подієвої історії <...> Натомість Крістева бачить в оповіді поле напружень між подієвою історією та висловлюванням наратора, які врівноважують одне одного» [160, с. 224]. Останню з озвучених ідей, яка виростає з концепції діалогізму М. Бахтіна, вважаємо найбільш прийнятною для здійснюваного дослідження. Актуальність такого погляду засвідчують праці В. Тюпи, який висуває думку про референтну й комунікативну події, або ж «подвійну подієвість наративу» [257, с. 6]. Уважатимемо зазначений погляд справедливим для оприявлення специфіки наративу як моделі, зокрема жанрової.

Доцільність породжувальної моделі наративу, для якої «важлива реконструкція не стільки власне рівнів, скільки операцій, які забезпечують перехід від одного рівня до іншого» [286, с. 138], доводить В. Шмід. Наратолог розрізняє чотири наративних рівні, сутність яких стисло позначає так: подія («аморфна сукупність ситуацій, персонажів і дій» [286, с. 153]); історія («результат смислороджувального відбору <...>, який перетворює безкінечність

подій в обмежену, значущу формацію» [286, с. 154]); нарація («наслідок композиції, яка організує елементи історії у *штучному* порядку» [286, с. 154]); презентація нарації («нарративний текст, який, на противагу трьом гено-рівням, проявляється як фено-рівень, тобто доступний для емпіричного спостереження» [286, с. 154]) (курсив В. Шміда). Уточнимо, що продуктивне осмислення ідеї про два рівні тексту належить Ю. Крістевій: генотекст – глибинний рівень, осердя інтенцій того, хто продукує цей текст, натомість у фенотексті вони «замасковані або обмежені» [105, с. 195]. Отже, моделі наративу – подвійна (В. Тюпа) і розширена чотирикомпонента (В. Шмід) – визначальні для нашого дослідження.

Як стверджує Р. Барт у праці «S / Z», текст множинний, тож «хоча немає нічого поза текстом, не існує й тексту як довершеного *цілого*» [11, с. 33], тому науковець пропонує розглядати в тексті конотації (символічні значення), репрезентовані одиницями читання – лексіями [11, с. 34–40] (курсив Р. Барта). Якщо «на перший погляд здається, що вона [нарративна тканина] зіткана з розрізнених висловлювань, <...> насправді вона пронизана множинністю псевдологічних зв'язків, відношень, подвійно орієнтованих елементів <...>» [11, с. 169]. Згадану постструктуралістську концепцію теж вважаємо прийнятною для вивчення специфіки нарративних моделей з погляду їхніх внутрішніх чинників. Доречно згадати, що В. Шмід розробляє ще одну модель – із позиції організації і функціонування наративу, яку називає моделлю комунікативних рівнів. Д. Урусіков наголошує, що концепція фокалізації М. Бал теж творить осібну нарративну модель із кількома факультативними рівнями [262, с. 58]. Позаяк фокалізація невід'ємна для комунікативної природи нарації (за Ж. Женеттом, М. Бал), ми також враховуватимемо її у своєму дослідженні.

У вивченні специфіки нарративних моделей українські науковці оперують певним набором її компонентів. Наприклад, В. Качмар фокусує увагу на взаємозв'язках автора, наратора й реципієнта, зауважуючи, що розповідна модель художнього твору «вимагає точного обґрунтування, хто веде нарацію, яка позиція автора, наратора, як вони представляють інформацію реципієнтові, як викладають історію: показують, розповідають, ховаються за ширмою маски, розмірковують як

вища наративна інстанція чи виконують роль “деміурга”» [96, с. 7]. О. Лященко розглядає комунікативну природу художнього тексту в інтра- та інтертекстових ракурсах і залучає до вивчення першого аспекту напрацювання Ж. Женетта, В. Шміда та ін.: «Художня комунікативна модель будується на зв'язках реального автора та абстрактного (імпліцитного), наратора, нарататора, персонажів, абстрактного і конкретного читача. Характер цих зв'язків залежить від дистантних позицій вказаних інстанцій, від типу викладу, кута зору або множинності ракурсів відтворення художньої дійсності, представлених у тексті» [130, с. 6]. М. Лучицька, узявши за основу наративну типологію Ж. Женетта, оприявнює наративні моделі великої прози Є. Гуцала «з урахуванням характеру суб'єктів нарації, фокалізації, типів наративів / нарації [в] межах дієгезису, наративних засобів та прийомів» [129, с. 5].

Відповідно до студії Л. Деркач, слід зважати на такі складові наративної моделі: «1) особливості організації подієвого ряду (мінімальні розповідні одиниці); 2) спосіб представлення історії (наративний темп), порядок представлення подій; 3) фокалізація (точка зору) як вузол умов, що впливають на сприйняття і відтворення подій; 4) тип представлення висловлювань і думок персонажів, наратора, авторських знаків у тексті» [59, с. 246]. Т. Сушкевич приділяє особливу увагу часопросторовому співвіднесенню власне нарації із зображуваними подіями [240, с. 88]. О. Стогній залучає до розгалуженого переліку складників наративної моделі, поряд із вищеназваними елементами, «спосіб зображення художнього світу, специфіку героя, характеристики хронотопу» [237, с. 24]. Слушною вважаємо позицію науковиці: «Суть наративного моделювання полягає не лише в типах наратора та наративної ситуації» [237, с. 67], а в урахуванні низки інших компонентів.

З'ясуймо особливості наявних підходів до класифікації наративних моделей текстів української літератури. Названі вище дослідники на основі одного або кількох найбільш значущих складників вибудовують мережу наративних моделей – у доробку певного автора, у творах кількох письменників або в текстах, написаних у відповідний період тощо. До прикладу, В. Балдинюк виокремлює

готичний та романтичний модули в наративних моделях прози П. Загребельного і Вал. Шевчука (на основі культурного контексту епіки названих авторів) [7]. Праця М. Ткачука «Наративні моделі українського письменства» [250], у якій розглянуто репрезентативні прозові тексти XIX – XX ст., ґрунтована на взаємозумовленості специфіки розгортання нарації й літературного напрямку. Л. Деркач у прозі В. Підмогильного визначає «модель з мінімальним дистанціюванням недієгетичного наратора щодо героя та модель із дистанційованим щодо зображуваного наратором» [60, с. 16] (за віддаленістю наратора від оповідуваного).

Наративну модель «Сказання про чудеса» Петра Могили О. Савенко трактує з погляду трансформативної моделі (підхід А.-Ж. Греймаса) [221]. Зважаючи на тип наратора, жанр, ідіостиль і літературний напрям, М. Рябченко визначає в українській прозі кінця XX – початку XXI ст. (С. Андрухович, Л. Дереш, Т. Малярчук, С. Пиркало, Н. Сняданко, М. Соколян) чотири наративні моделі: автобіографічна, монологічна, постмодерністична (з інтертекстуальною або ігровою структурою), фентезійна [219, с. 14–17]. Дослідниця, отже, поєднує кілька підходів для категоризації текстів. О. Стогній випрозорює три наративні моделі прозового доробку С. Яричевського: модифікована епіко-реалістична, лірико-імпресіоністична, драматизована (на основі жанрово-стильової відповідності) [237, с. 176–178]. У контексті родо-жанрових ознак В. Сірук виокремлює такі наративні моделі малої прози Лесі Українки: історія як сюжетна основа оповідань, безфабульна художня проза, діалогічні наративи, лірична проза, або ліричний наратив [229, с. 187–188]. Проаналізовані студії українських науковців засвідчують плідність категорії наративної моделі, компоненти якої спільні для більшості студій.

Резюмуючи, зазначимо, що принциповим для дефініції наративної моделі вважаємо її розуміння як системи «принципів конституювання тексту на глибинному рівні його формування, що передбачає поєднання дієгезису і власне оповідування» [60, с. 8] (Л. Деркач), за якого модель постає як «спосіб організації викладу та водночас класифікаційний критерій, який дозволяє проаналізувати

твори літератури з позиції їх побудови, структури та подачі історії» [237, с. 24] (О. Стогній). На наш погляд, **нарративна модель** – спосіб розгортання нарації в художньому творі, зумовлений культурним контекстом і письменницькою нарративною стратегією та сформований як результат взаємодії її (моделі) основоположних компонентів: типу нарації, нарративного темпу, фокалізації, хронотопу, авторської інтенції тощо. Продуктивним вважаємо трактування організації нарративної моделі як співіснування кількох (як мінімум двох) рівнів, що зумовлює цілісність її буття і можливість відтворюваності з різними модифікаціями у відповідних художніх текстах.

Висновки до розділу 1

Наукове розуміння сутності жанру передбачає врахування його сталих і динамічних характеристик, а саме: кількох його сфер – теоретична, етап розвитку, національні риси, авторський стиль (Н. Копистянська); природи зародження (від первісного синкретизму – О. Фрейденберг, М. Бахтін, С. Бройтман) і новочасного буття як жанрових модифікацій (Т. Бовсунівська). Повість як жанр органічно виходить із києворуської літератури, у якій це поняття позначало певний тип репрезентації події. Ураховуючи судження науковців (В. Кожинов, О. Кузьмін, Д. Лихачов, В. Синенко; А. Гурбанська, П. Білоус, І. Сивкова, С. Тузков, В. Удалов), у функціонуванні поняття повість виокремлюємо два періоди. Перший період – давньоруський (XI–XVII (XVIII) ст.), другий – період існування повісті як жанру в новому розумінні (від межі XVIII–XIX ст., тобто початку формування сучасного значення цього жанру, до розквіту жанрових модифікацій у наші дні, які повість сприйняла помірно).

Поняття повість, згідно зі справедливим узагальненням С. Тузкова, для більшості дослідників або сягає корінням у давньоруську літературу, або генетично пов'язане з притчею (В. Тюпа) чи іншими жанрами. Якщо враховувати першу концепцію, то найпомітніші характеристики повісті в києворуській

літературі такі: епічність (Я. Лур'є, В. Кожинів), зосередженість на процесі розповіді «постфактум», а також розгалужена система співвідносних жанрів. Науковці акцентують на агіографічних ознаках повісті (І. Єрьомін; П. Білоус, К. Марчук). Від ХІХ ст. нове тлумачення повісті закріплює за нею жанровий статус. Повість, як і раніше, особливо уважна до закономірностей життя, моногеройна (А. Гурбанська), тяжіє до суб'єктивності й відчутності авторського голосу (найпомітніше – у ліричній повісті). Упродовж свого двохсотлітнього розвитку в новому розумінні цей жанр збагачено низкою різновидів (побутова, реалістична, химерна тощо), а наприкінці ХХ ст. повість частково вбирає в себе постмодерні ознаки. Сьогодні, у період жанрової плинності, повість доцільно розглядати і як жанр, що має тривалу історію, і в контексті зіставлення з іншими прозовими зразками. Повість утримує увагу здебільшого до відтворення повсякденних реалій буття, часто ретроспективна, відкрита до широких наративних можливостей. Ретельне вивчення останньої з названих характеристик повісті (у контексті інших її ознак) із використанням наратологічної методології вважаємо продуктивним підходом.

Наратологія як відносно молода наукова дисципліна (існує з 1960-х років), відповідно до студій науковців (Дж. Прінс, М. Флудернік, В. Шмід), спрямована вивчення своєрідності розгортання оповіді / розповіді в художньому тексті. Сучасну наратологію (з 1980–1990-х років) дослідники (М. Бал, М. Флудернік, Я. Мейзер) розглядають як посткласичну із багатьма розгалуженнями, адже її підходи застосовують представники інших студій. Серед ключових термінів наратології – наратив, метанаратив, наративність, нарація, наратор, наративна типологія, нарататор, фокалізація тощо. У визначенні цих понять враховуємо їхнє трактування у студіях М. Бал, Б. Вервека, Ж. Женетта, Я. К. Мейзера, Дж. Прінса, М. Флудернік, Л. Германа, В. Шміда; Т. Бовсунівської, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуші та інших. Актуальними для подальшого дослідження стануть концепції постструктуралізму (Р. Барт, Ж. Дерріда, Ю. Крістева, М. Фуко), рецептивної естетики (В. Ізер, Г. Р. Яусс) тощо.

Поняття наративної моделі концептуальне для нашого дослідження. Визначаючи його присутні риси, враховуємо, по-перше, ідеї М. Бал (фокалізація), Р. Барта, Ю. Крістевої, В. Тюпи («подвійна подієвість наративу»), В. Шміда (породжувальна й комунікативна моделі); по-друге, судження В. Качмар, Л. Деркач, М. Ткачука, М. Рябченко, О. Стогній та ін., які актуалізують класифікаційні схеми на матеріалі української прози. Подальше дослідження української повісті 2010-х років здійснюватимемо з погляду умовно реконструйованої наративної моделі – відтворюваного зразка розгортання нарації в тексті, репрезентованого у взаємодії референтної й комунікативної подій, які слід розглядати в двох аспектах: 1) з погляду явних та прихованих компонентів наративної структури (тип нарації, фокалізація, авторська інтенція тощо); 2) з урахуванням тріади «автор – текст – реципієнт» (із усіма її варіаціями).

РОЗДІЛ 2

ЛІНІЙНО-РЕТРОСПЕКТИВНА (СПОГАДОВА) І ЛІНІЙНО-ПРОСПЕКТИВНА НАРАТИВНІ МОДЕЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВІСТІ

Цілісне осмислення сучасної української прози, безперечно, потребуватиме пильного погляду з дальшої часової перспективи, однак уже сьогодні в літературознавстві кристалізовано вектори її розвитку. Науковці все частіше внаочнюють нові властивості нинішнього літературного процесу, відзначають післяпостмодерну (метамодерну) його сутність (В. Агеєва [3], Л. Пізнюк [179], Я. Поліщук [184; 185] та ін.), продовжуючи діалог-дискусію про рецепцію-відторгнення українською культурою постмодерністських засад. Характеризуючи новітню українську прозу (початок ХХІ ст.), Я. Поліщук зауважує тяжіння до автентизму, художньої переконливості, що часто засноване на біографізмі прозових художніх текстів; «націленість на максимальну достовірність, а також фронтальне звернення до біографічного досвіду, часто також використання документальних джерел для верифікації художньої оповіді» [184, с. 15]. Зіставляючи прозу 1990-х років із прозою початку другого тисячоліття, Л. Пізнюк акцентує, що «двотисячники пишуть не для себе, а про себе й орієнтуються на закони маркетингу <...>. У їхній прозі переважно прочитується авто- і псевдобіографізм <...>» [179, с. 189]. Поступовий відхід від егоцентризму письма простежує М. Карасьов [94]. У повістях 2010-х років помітний вияв цієї тенденції у скерованості нарації на «Я»-оповідь, причому наратор не обов'язково втілює біографічні риси автора (І. Байдак, Л. Денисенко, М. Матіос).

Окрім уповні логічного, зумовленого плином часу пошуку нових підходів до осмислення дійсності, ще одна вагома причина поступового зречення ідей постмодернізму, як резюмує Я. Поліщук, – війна на Сході України («Топос війни, вживлений у свідомість, спонукає повертатись до мислення в категоріях “або / або”, а не “і / і”, як навчали постмодерністи» [185, с. 27]). На зміні пріоритетної

позиції оповідача в прозі кінця 2010-х років наголошує Г. Улюра: «Тепер у фаворі не Свідок, як було ще три-чотири роки тому, а Сучасник. Не зафіксувати щось важливе, що сталося під час твого життя, а жити в часи чогось важливого, що впливає на тебе» [261]. На повістевий контекст можемо екстраполювати зауваги дослідниці стосовно епіки 2019 року: ця проза «сучасна, вона зафіксована в теперішньому, поточному моменті, хай і проживає його на правах спогаду чи передбачення» [261]. Судження Г. Улюри про те, що «така різка зміна Свідка на Сучасника відбувається зазвичай у культурі, яка вже пережила катастрофу, в умовно кажучи, повоєнній прозі» [261], потребує подальших розмислів. Уважаємо, що здійснення такої демаркації більшості аналізованих у цій роботі текстів буде доволі проблематичним, однак солідарні з науковицею в аспекті присутності ролі «проговорення» спогаду в оповіді / розповіді.

Про відповідність сучасній медійній добі розповіді від першої особи (у нашому розумінні – оповіді) говорить польська письменниця й нобелівська лауреатка О. Токарчук: «Цей тип історії, коли ми бачимо світ очима особистості, не схожої на будь-яку іншу, формує особливий зв'язок з оповідачем, який просить свого слухача стати на його унікальне місце» [289]. Суголосна нашим роздумам про образ сучасного повістєвого наратора позиція вчених щодо зміни його ролі, сформульована, до прикладу, у розвідці В. Агєєвої: «Сьогодні письменник уже не Вчитель і не поводитир, а швидше цікавий співрозмовник, оповідач, психолог чи навіть психоаналітик, можливо, не в останню чергу ще й історик» [3, с. 5].

Роз'яснюючи короткі зауваги щодо специфіки наративної організації сучасної української повістєвої прози, зроблені в попередньому розділі (с. 48–49), виокремимо такі її параметри: виразність приватної, особистісної історії, часто презентованої кризь призму спогаду; відчутне звучання голосу наратора (рідше кількох), який доволі вправно забезпечує плин тексту від імені «Я», хоча й може не бути прямою проєкцією автора-письменника; актуалізація внутрішньої фокалізації в розповідній манері кількох повістярів, завдяки чому вияскравлено позицію героя. Ці характеристики базові для подальшого висвітлення наративних моделей української повісті названого періоду.

2.1 Класифікація наративних моделей української повісті 2010-х років

Згадані грані новочасного вітчизняного повістярства випрозорено на матеріалі значного обсягу текстів. Ретроспективна нарація посідає важливе місце в повістях І. Байдака [6], В. Вознюка [29], В. Даниленка [53], Л. Денисенко [56], А. Дністрового [65], Є. Кононенко [101], М. Матіос [140], Г. Пагутяк [168], Л. Пономаренко [187] та інших. Тексти І. Байдака, Я. Мельника, Л. Пономаренко та ін. синтезують «роздвоєну» інстанцію наратора, який по-різному пов'язаний з актуалізованими подіями: наприклад, у повістях перших двох названих авторів змішана нарація оприявнює подвійний погляд на зображувані події (від імені учасника подій і дистанційованого в часі спостерігача). Повісті В. Даниленка, Т. Зарівної, М. Гримич, Я. Мельника та ін. стверджують позицію «усвідного» наратора, який час від часу залучає різні способи відтворення голосу персонажів, зокрема в послідовну оповідь тексту «Записи на подолку» (Т. Зарівна) умонтований «цитований монолог» героїні.

За способом «породження» (В. Шмід) й розгортання наративу як комунікативної події, що презентує референтну подію (В. Тюпа), в українській повісті 2010-х років виділяємо дві групи наративних моделей. Перша з них – традиційна (лінійна, послідовна), друга – нетрадиційна (нелінійна).

Першій групі (лінійній, традиційній) властива здебільшого впорядкована наративна, сюжетна й хронотопічна канва, тексти орієнтовані на послідовне зображення нетривалого життєвого моменту – часто приватної історії героя-наратора (оповідача) або ж персонажа (розповідача). У цій групі найрепрезентативніші дві наративні моделі: **лінійно-ретроспективна (спогадова) і лінійно-проспективна.**

Тексти спогадової наративної моделі² організовано подібно до одного з типів лінійних наративних структур (охарактеризовані в роботі В. Сірук), коли

² Означення «спогадовий» широко вживане у працях Т. Черкашиної, присвячених мемуарно-автобіографічній прозі [282], а характеристика «спогадальний» стосовно жанрової

«наратор-персонаж перебуває в часі теперішньому, який попри наявні ретроспекції сприймається читачем як тривалий» [230, с. 7]. Нарация тут виразно ретроспективна, тож очевидна важливість події самої оповіді / розповіді. До повістей цієї групи зараховуємо тексти «Альбіна» Є. Кононенко, «Армагедон уже відбувся» М. Матіос, «Київ, вставай!» С. Йовенко, «Нова стара баба» Л. Денисенко, «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк, «Нехворощ» Л. Пономаренко, «Піранья, або Вона забирає своє» В. Вознюка, «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка.

Лінійно-проспективна наративна модель – це спосіб нарації в художньому тексті, для якого важливе збереження поступовості й узгодженості подій. Якщо взяти до уваги наративну структуру, що лежить в основі названої моделі, то вона буде близькою до класичного (традиційного) лінійного типу, означеного в уже згаданому дослідженні В. Сірук [230, с. 7]. Зосібна, у текстах «Вуле ву чайок, мсьє?» М. Гримич, «Записи на подолку» Т. Зарівної, «Сніданок на снігу» А. Дністрового, «Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка право розповіді належить гетеродієгетичному наратору (Ж. Женетт), який презентує події з дотриманням їхньої послідовності.

Друга група наративних моделей – нетрадиційна (нелінійна) – оприявнює художню дійсність за допомогою зразків, різних за ступенем оригінальності конструювання нарації. Виразність закодованих в них ідей постструктуралізму – маркер уналежнення текстів до цієї групи, у якій визначаємо дві найпомітніші наративні моделі: **ризмна** й **дисперсна**. Першій наративній моделі властива ризомність (термін Ж. Дельоза й Ф. Гваттарі [299, с. 5]), гіпертекстовість, змішані типи нарації, нерідко – гра з уявним читачем (фокалізатором). Ці ознаки простежуємо в повістях «Д-р Металевий Кулак проти Вітязя» О. Михеда, «Книга

моделі художнього письма має місце, наприклад, у студіях О. Галича [32], І. Дзюби [63, с. 6], З. Дубравської [69, с. 123] та інших. Ураховуючи актуалізовані поняття, пропонуємо для визначення відповідної наративної моделі застосувати термін «спогадовий» (як науково обґрунтований у докторській дисертації Т. Черкашиної й більш умотивований з погляду словотворення), а поняття «спогадальний» уживати як синонім до нього.

амазонок» Г. Максимів, «Телефонуй мені, говори зі мною» Я. Мельника, «Чоловік з моїм іменем» І. Байдака тощо. Дисперсна наративна модель – це зразок організації нарації різних типів, у яких переважає відтінення (само)свідомості й підсвідомості героя і / або наратора. Оповідь / розповідь заглиблена в причини психічних відхилень (комплекси й дитячі травми), гендерну зумовленість поведінки тощо. До такої моделі зараховуємо повісті «Бийся головою до стіни» С. Процюка, «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко, «Сміттєпровід» Я. Мельника, «Тіні в маєтку Тарновських» В. Даниленка.

Безсумнівно, поділ текстів за наративними моделями – наукова умовність, адже він передбачає увагу до домінантних ознак розгортання повістєвого наративу, які на основі тих чи тих критеріїв можна зіставити з іншими характеристиками. Водночас в одному тексті нерідко актуалізовано прикмети кількох наративних моделей. Наприклад, у повісті «Чоловік з моїм іменем» І. Байдака гіпертекстова природа нарації співіснує зі спогадовою, у творі «Сміттєпровід» Я. Мельника наявні ознаки дисперсної, лінійно-проспективної і лінійно-ретроспективної наративних моделей тощо. Згадані тексти І. Байдака, Я. Мельника («Сміттєпровід»), Г. Пагутяк, Л. Пономаренко об'єднує художньо зримий процес продукування наративів («текст у тексті»), однак концептуальність інших параметрів не менш значуща. Спробуймо розглянути виокремлені вище наративні моделі української повісті 2010-х років, щоб підтвердити доцільність запропонованої класифікації.

2.2 Своєрідність організації лінійно-ретроспективної (спогадової) наративної моделі

Спогадова наративна модель найбільш поширена в текстах сучасної української повісті. Тексти «Альбіна» Є. Кононенко, «Армагедон уже відбувся» М. Матіос, «Київ, вставай!» С. Йовенко, «Нова стара баба» Л. Денисенко, «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк, «Нехворощ» Л. Пономаренко, «Піранья, або Вона

забирає своє» В. Вознюка, «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка організовані як відтворення буттєвих моментів, збережених у героєвій (і / або нараторовій) пам'яті. Такий наратив часто суб'єктивний, адже, по-перше, пропонує реципієнтові найбільш потаємне, інтимне – спогад, а по-друге, нерідко здійснюваний від імені героя; оповідь / розповідь супроводжують відступи, у яких наратор осмислює й оцінює тодішню дійсність, неоднаково віддалену в часі.

Дослідниця О. Яворська пропонує дві формули презентації пам'яті в мемуарах за перспективою спогадів: «1. суб'єкт пам'яті (наратор-герой) – пам'ять – зображувана дійсність; 2. наратор – суб'єкт пам'яті (герой) – пам'ять – образ, подія, ситуація тощо» [294, с. 139]. Ураховуючи цю позицію й типологію нараторів Ж. Женетта, уналежнюємо тексти спогадової наративної моделі до двох субмоделей (див. Додаток А):

- *субмодель із інтимізованим спогадом (гомодієгетичний наратив):* повісті «Альбіна» Є. Кононенко, «Нехворощ» Л. Пономаренко, «Нова стара баба» Л. Денисенко, «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк, «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка;

- *субмодель із гетеродієгетичним наративом:* твори «Армагедон уже відбувся» М. Матіос, «Київ, вставай!» С. Йовенко, «Піранья, або Вона забирає своє» В. Вознюка.

Перейдімо до витлумачення сутнісних параметрів *першої субмоделі*. В усіх повістях, що репрезентують цю субмодель, спомин від імені «Я» визначальний для розгортання нарації. Називатимемо наратором і нараторкою (залежно від їхньої статі, конкретизованої в тексті) ті художні інстанції, від чийого імені реалізовано оповідь. У творі «Нехворощ» Л. Пономаренко цю ретроспекцію доповнено окремим наративом, авторство якого, як стає зрозуміло у фіналі, належить героїні-нараторці. Події, що лежать в основі історії у спогадовій моделі «Я»-нарації й експоновані в акті презентації нарації (В. Шмід), – це принципові для особистого простору героїв / героїнь ситуації з їхнього «життя», невіддільні від соціального контексту. Як зауважує В. Тюпа, подія – «значуща в межах певної

парадигми альтернативних варіантів (інтелігібельна) конкретність, тобто факт, наділений власним значенням залежно від того, наскільки й у який бік він відмінний від решти нереалізованих у той момент можливостей» [257, с. 17]. П. Рікер, погоджуючись із концепцією А. Бергсона, доводить, що вивчення процесу пригадування має бути здійснено з розмежуванням «чистого спогаду» й спогаду-образу [211, с. 81]. Спогадову нарацію в аналізованих тут повістях наснажено образною інтерпретацією можливих реалій героєвого минулого.

Художню «реставрацію» нетривалого життєвого проміжку становить нарація двох повістей: «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк (кількаденне перебування нараторки в цьому турецькому місті) й «Нехворощ» Л. Пономаренко (кількамісячна колізія з відновлення закинутого будинку). Оповідь у цих текстах сконцентровано не лише на зазначених подіях, а й активно розпросторено вглиб часової перспективи. До прикладу, нараторка «Нехворощі» «оживлює» найщемливішу пору – дитинство («Бачу, як зараз: через маленькі вікна пробивається до кімнати сонце, мов просіяне крізь сито. Мати сидить біля столу, говорить з бабусею про хутір і раз по раз переходить на плачі. Тоді, навесні шістдесят першого, мені виповнилося шість років»³ [187, с. 174]). Спомин героїні повісті Є. Кононенко «Альбіна» охоплює значну частину її життя (вік точно не визначений, однак згадано, що її син – старшокласник). Ретроспективна оповідь нараторів похилого віку в текстах «Нова стара баба» Л. Денисенко й «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка охоплює майже все прожите. Час у цих повістях художньо стиснуто, події змінюють одна одну динамічно, а комунікативна подія (термін В. Тюпи) не менш важлива за референтну.

Для розгляду специфіки репрезентації спогадів слід звернути увагу на зв'язок двох часів у тексті: часу історії й часу нарації. Другий різновид у термінології Ж. Женетта названий псевдочасом [73, с. 314]). Відсутність збігу між порядком історії й порядком нарації науковець називає анахроніями, акцентуючи на важливості для їхньої констатації «особливого нульового ступеня, тобто

³ Тут і далі цитування зберігає правопис і графічні особливості відповідно до джерела.

суворо часового збігу нарації й історії» [73, с. 315]. Позиція В. Шміда щодо можливості цієї єдності однозначна: такий збіг неможливий, натомість зв'язок між подіями й історією базовано на таких процесах, як розтяг і стиск (більша або менша деталізація подій) [286, с. 163–164]. Ці два явища простежуватимемо надалі в обраних для аналізу повістях, адже наратори надають неоднаковий текстовий обсяг для оповіді про ті чи ті події. Це зумовлено художніми інтенціями наратора, а в *субмоделі з інтимізованим спогадом* неприховано суб'єктивний наратор повсякчас сфокусований на чіткій реконструкції вражень. Зосібна, один зі спогадів у тексті «Нова стара баба» Л. Денисенко поєднує деталізацію (відчуття) зі стислістю динаміки подій: «Я не відала, чого мені не вистачало для щастя. Передовсім тому, що не знала своїх потреб, коли не знати потреб – неможливо зрозуміти, чого тобі бракує. Чоловіка мого, Олексія, запроторили у Вятлаг, тому я оселилася неподалік, була надія, що дозволять довгострокове побачення <...>» [56, с. 29].

Нарацію в текстах спогадової наративної моделі організовано у вимірах анахронії, тож у цьому розділі актуальними будуть відповідні поняття. Терміни «ретроспекція» й «антиципація», на думку Ж. Женетта, можна замінити більш нейтральними: *аналепсис* – «будь-яке згадування <...> про подію, яка передує тій точці історії, у якій ми перебуваємо» [73, с. 317] і *пролепсис* – «повістувальний прийом, який полягає у випереджальній нарації про деяку пізнішу подію» [73, с. 317]. Використовуючи в нашій роботі ці пари термінів, уважатимемо їх синонімічними. Широке залучення *аналепсису* в аналізованих текстах В. Даниленка, Л. Денисенко, Г. Пагутяк, Л. Пономаренко здійснено з позиції оповідача / -ки в теперішньому наративному часі. За слушними визначенням А. Палійчук, його використання вважають «стилістичним, когнітивним і комунікативним прийомом впливу на читача, що викликає [в] нього враження присутності в “серці подій” наративного світу, безпосередньої близькості та щирості з наратором, що є важливими умовами інтимізації» [170, с. 90]. З'ясуємо специфіку залучення теперішнього наративного часу й інших компонентів, які формують відповідну наративну модель в аналізованих повістях.

Оповідачка твору «Альбіна» Є. Кононенко унаочнює минуле в ракурсі подій, дотичних не лише до неї самої, а й до інших героїв. Центральна героїня її оповіді – то вона сама, то знайома з дитинства дівчина Альбіна. Спочатку лінійна оповідь пов'язана з дитинством дівчат. Ці «стиснені» спогади формують оповідь твору. Подальше «оживлення» минулого – з пам'яті – в текст – здійснено за участі двох голосів – нараторки Анастасії і її знайомого Олега. Звертання, яким «відкрито» текст («Альбіно, білий янголе!» [101, с. 53]), «програмує» подальшу захоплену оповідь про ту, чий образ для наратора загадковий. Відтворення дитинства базоване на контрастах. Нараторка в часовій дистанції протиставляє Альбіні (в її імені акцентовано семантику білого) «фатальну вологу сірість наших подвір'їв» [101, с. 55], однак попереднє її сприйняття Альбіни було іншим. У розмисли оповідачки вкраплено короткий відступ про збережені в її пам'яті слова бабусі, які остання згодом заперечувала: «А вона нехороша дівчинка, ця Альбіна!» [101, с. 58]. У рефлексіях нараторки звучить розпач від усвідомлення несправедливості: «Але ж десь на якихось незримих вічних носіях записаний той голос моєї бабусі біля вікна нашої вбогої квартири з частковими зручностями, якої давно нема. А весь наш закуток, чи лишився він десь?» [101, с. 59]. Саме пам'ять актуалізує «проговорення» епізодів з дитинства й нове їхнє осмислення.

Героїня повісті «Альбіна» Є. Кононенко вичерпно розкриває однойменний образ у контексті її душевної чистоти й майже «святості», чому сприяють озвучені ситуації, наприклад, готовність розділити хліб, турбота про тварин тощо: «І мене вразило тоді, лише я ще не оформила цю думку в слова, як запросто ця дівчинка брала в руки смертельно поранене створіння, бо я ж б злякалася, напевне б, злякалася!» [101, с. 63]. Світлу характеристику дівчинки доповнено суголосними рисами її зовнішності: «Так, Альбіна мала янгольське личко, довгі, ні, не золоті, а світло-русяві коси й великі сіро-сині очі, у яких світилося захоплення всім, що вона бачила <...>» [101, с. 60] (цю «святість» протиставлено портрету її матері). Оприявнюючи власний погляд на позитивний образ «білого янгола», нараторка майже не залучає внутрішню фокалізацію. Частково

переповідаючи певні історії, уже розказані їй кимось до цього, Анастасія увиразнює ту картину минулого, яка передувала її спогадам.

Героїня Є. Кононенко «ретранслює» не лише Альбініні оповідки, а й короткі сюжети з життя своєї бабусі, матері та інших. У повісті «Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка наратор-підліток теж репродукує низку історій про рідних, демонструючи свою обізнаність і «всезнайство». Однак якщо герой В. Даниленка в оповіді про давно минулі події ідеалізує своїх батьків, то нараторка «Альбіни» неоднозначно оцінює рідню. Анастасія неодноразово вказує на ностальгію за тим помешканням, у якому зростала. Цю тугу посилено кількома чинниками, насамперед переїздом і знесенням будинків, у яких «була якась своєрідна естетика» [101, с. 55]: «І ніхто не вірить, що колись на цьому просторі юрмилося більше десятка житлових споруд» [101, с. 55]. Відновлення в оповіді цих координат свого дитинства в категоріях «раніше – тепер» виопуклює особливу роль топосу Дому в житті людини (зауважмо, що Альбіна з мамою були квартирантками). Значущість цього образу-символу виразна і в інших сучасних повістях, зокрема в «Нехворощі» Л. Пономаренко.

Діалогізований початок одного з фрагментів тексту «Альбіна» Є. Кононенко оприявнює постать співрозмовника Анастасії. Різкий 30-річний стрибок уперед у хронології лінійного спогаду пов'язано з несподіваною зустріччю героїні з чоловіком Олегом, із яким вона побіжно була знайома в дитинстві. Розмова персонажів актуалізує їхні спогади, які Анастасія засвідчує в теперішньому часі нарації («І ти будиш для мене ті приспані часи, коли я жила тут, на цьому місці <...>» [101, с. 70]). Подальший текст розгорнуто як почергове пригадування подій, пов'язаних з Альбіною; в оповіді також резонує розвиток стосунків Анастасії й Олега. Перед конкретизацією сцени зустрічі двох героїв нараторка адресувала свою оповідь експліцитному читачу, а відтепер – і чоловікові.

Фіксація тривалого діалогу персонажів – спосіб продовження оповіді про життєву історію Альбіни. Оскільки Олегові відомо більше про доросле життя дівчини, то його пряма мова переважно озвучує Альбініну долю, натомість оповідь Анастасії структурує загальну текстову канву й синтезує два

різновіддалені спогади: юність і нещодавнє нове кохання в особі Олега. Розмову героїв сфокусовано на загадці Альбіниної смерті: цю новину артикульовано в тексті спочатку в пролепсисі («<...> укотре пом'янула [кота] Чортика. А зараз і Альбіну, якої на тоді також уже давно не було у світі живих» [101, с. 67]), потім же деталізовано. «Але зараз я хочу, щоб ти повернулася в давніші часи, ще за Союзу» [101, с. 93], – цими словами Олег спонукає Анастасію до спільної актуалізації в пам'яті тих епізодів життя, які нараторка мусить кардинально переосмислити.

У діалогізованій частині текстового «полотна» повісті Є. Кононенко нарація героїні відтворює і її слова, звернені до Олега, і короткі «ремарки», завдяки яким статус героїні як нараторки збережено протягом усього твору. Резюмуючи свою реакцію на звістку про давні залицяння чоловіка до Альбіни, оповідачка наголошує: «Олег таки зміг мене здивувати» [101, с. 96]. Нараторка декларує відсутність своєї «усвідності» в момент діалогу з героєм. Фінал повісті організовано голосом Анастасії як «ми»-оповідь і сфокусовано вже не на постаті Альбіни, а на стислому викладі подій, наближених за часом до моменту нарації (початок співжиття Анастасії з Олегом). Героїня, поєднуючи дві хронологічні координати – дитинство і зрілість, – влучно зауважує, що пророцтво загадкової дівчини про спільне майбутнє для неї і її нового чоловіка збулося. Нараторка залучає слова Альбіни як пролепсис («– Це буде твій чоловік, – серйозно казала Альбіна, коли Олег виходив із нашого подвір'ячка <...>» [101, с. 72]), а у фіналі повісті вдруге озвучено це передбачення («Але це загадкове миле створіння таки поєднало нас!» [101, с. 108]).

Взаємодія інтра- й екстрадієгетичної оповіді під час презентованого спілкування героїв повісті «Альбіна» Є. Кононенко коригує цілісність споминів нараторки Анастасії. Уже на початку повісті оповідачка акцентує: «Заглиблююся у свою дитячу пам'ять, шукаю там усе, пов'язане з тобою, зіставляю це з тим, що знаю зараз» [101, с. 53]. «Реставруючи» Альбініне життя, Анастасія здебільшого оприявнює відомості про її дитинство, а Олег – про молодість і трагічну смерть. Що ж до останньої події, то нараторка спочатку подає власну інтерпретацію цього

факту («Як не антична драма, то якийсь вічний сюжет, вічне повторення. Її вбив Гога Циган» [101, с. 89]), згодом же подробиці названої події уточнює Олег. Ретроспективна оповідь, доповнена повторним аналепсисом, вияскравлює тогочасні події, установлює зв'язок героїв одне з одним.

У комунікації героїв твору Є. Кононенко під час так званого «поновленого знайомства» [101, с. 69] озвучено приватні деталі їхнього життя, що свідчить про певну розкутість учасників діалогу. Відсутність потреби приховувати ті чи ті нюанси мотивовано атмосферою довірливої розмови дорослих людей, а також прагненням скласти воєдино спомини, пов'язані з різними персонажами, зосібна з маргіналами Рубіком й Циганом та ін. Як слушно зауважує Г. Авксентьєва, у цій повісті «кримінально-детективна складова сюжету підкреслюється алюзією на твори А. Конан Дойля про Шерлока Холмса» [2, с. 99]. У відповідь на озвучене у словах Олега («А я позбавив Альбіну невинності на ліжку, де, очевидно, свого часу твій дід зробив жінкою твою бабусю» [101, с. 99]) нараторка повісті «Альбіна» відкриває йому свій інтимний досвід («Бо в той час я їй [матері] кричала, що зустрічаюся з Гогою-інвалідом із сусіднього подвір'я, що ми вже все робимо» [101, с. 105]). Наскрізну відвертість – і зі співрозмовником, і з читачем – посилено в тих фрагментах тексту, де героїня коментує свою бесіду з Олегом, наприклад: «<...> я не ображаюсь на Олега, який зізнається, що абсолютно не звертав на мене уваги тоді <...>» [101, с. 77].

Отже, аналептична динаміка нарації в повісті «Альбіна» Є. Кононенко для героїні Анастасії – художня реконструкція історій двох сусідок: самої оповідачки і її знайомої Альбіни. Гомодієгетична нарація в інтра- й екстрадієгетичних параметрах і залучення розлогої сцени розмови з героєм-чоловіком відтворюють спомини про їхню спільну знайому – неординарну дівчину Альбіну, причому завдяки повторному аналепсису потенційний реципієнт має змогу максимально кристалізувати картину її життя. Ревізія споминів героїні внаочнює відтворену в образі Альбіни особливу вразливість душевного світу людини. У характеристиці дівчини як білої панни відчутний перегук із неоромантичним образом головної героїні драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки, коли Мавка постає в образі

Загубленої Долі. Актуалізуючи в повісті «Альбіна» типологічно близьке конфліктне поле (антитеза піднесеності й буденності), Є. Кононенко доводить непроминальність згаданих «вічних» проблем: самоцінності особистості, життя і смерті, любові й самотності тощо. Паралельно зі спогадами нарація від імені Анастасії презентує реалії нинішнього буття жінки, довершуючи опозицію «минуле / сучасне». Акцентування окремих фрагментів життя героїв засвідчує властивий жанру повісті обсяг осмислених реалій.

Варіації такої моделі нарації, коли оповідь здійснено голосами кількох персонажів, спостерігаємо в кількох інших українських повістях 2010-х років. Скажімо, у творі «Гілочка і Муркотасик» (2013) С. Процюка синтезовано розповідь відстороненого (екстрадієгетичного) наратора й адресовані одне одному оповіді-спогади чоловіка й жінки. Наративне «полотно» повісті «Танго. Історія кохання» (2013) О. Деркачової структуровано як відлуння двох поглядів – чоловічого й жіночого – на взаємини героїв. У різних розділах повісті «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні» (2013) Л. Таран нараторки – три знайомі жінки: дві героїні адресують свої монологи третій, із якою вони подорожують потягом. Текст «майже роману» «Акордеон» (2018) М. Жулинського від імені сина про одну з життєвих пригод батька збагачено елементами оповіді з позиції останнього. Герої названих вище творів постають то як суб'єкти, то як об'єкти нарації, залежно від співвідношення референтної й комунікативної подій. Нарататорові належить узгодити презентовані елементи дискурсу, у чому реалізовано можливість різних інтерпретацій тексту. Як уважає В. Ізер, «жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей, оскільки кожен індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак, вилучаючи багато інших можливостей <...>» [85, с. 267].

Подібно до «Альбіни» Є. Кононенко, у повістях «Нехворощ» Л. Пономаренко й «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк відтворено спомини героїнь про певний період їхнього життя, а художню об'ємність зображення забезпечено деталізацією відповідних реалій. Перший із названих текстів містить низку ретроспекцій у дитинство оповідачки; наратив доповнено вставною історією,

авторство якої нарататорові відкрито лише у фіналі. Другий твір сповнено докладними характеристиками місцевості, у якій перебуває героїня-нараторка. В обох творах експоновано образ нараторки-письменниці, зокрема Г. Пагутяк декларує автобіографічність своєї оповіді в передмові й на початку тексту. Нататорка Л. Пономаренко – журналістка, яка оповідає у двох площинах: про себе (від імені «Я» як гомодієгетичного наратора) й історію іншої людини – знайомого чоловіка (з позиції гетеродієгетичного розповідача). Тобто, повість «Нехворощ» використовує обидві наративні моделі (лінійно-ретроспективну й лінійно-проспективну), бо сюжетну лінію роздвоєно. Розгляд названого тексту в координатах нарації як спогаду вважаємо вмотивованішим.

У творі «**Нехворощ**» **Л. Пономаренко** відчутно певну дистанційованість нараторки від зображуваних подій. Текст повісті сегментовано на глави (їх 28), кожна з них має відповідну назву – паратекстуальний елемент, який влучно прогнозує зміст розділу. Ураховуючи специфіку розгортання нарації в цій повісті, розгляньмо спочатку властивості «Я»-нарації. Ім'я й пряму самохарактеристику жінка не вказує відразу. На відміну від повістей «Альбіна» Є. Кононенко, «Нова стара баба» Л. Денисенко, «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк, «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка, які початково дистанціюють наратора / -ку від зображуваних подій, аналептична природа оповіді «Нехворощі» органічно впливає з логіки нарації. Задекларована в назві першого розділу («Глава перша про те, як я скоїла дурість» [187, с. 127]) оцінка подальших подій засвідчує обізнаність нараторки. Переломний для героїні момент – переїзд до нового житла – центральний в оповіді, а пролепсис на початку повісті відтінює статус цієї події як минулої: «Я продала двокімнатну квартиру, єдине надбання за все безпутне журналістське життя, де завше можна прийняти ванну, зварити каву і вивісити на балконі білизну. Тоді я ще не знала, що продала – я продала навіки спокій і затишок» [187, с. 127]. У п'ятому розділі стверджено синхронність оповіді про переїзд («Ці глави були написані тоді, коли я вживалася у свій замок» [187, с. 137]). Тож нарація, осмислена постфактум, – зібрані воедино спомини героїні, які «створено» майже відразу після певних подій.

Некваплива лінійно-ретроспективна оповідь «Нехворощі» сфокусована на численних нюансах, пов'язаних зі зміною помешкання, тому нерідко динаміку сюжету послаблено. Коментуючи обставини свого переїзду, героїня актуалізує мотив пошуку Дому (і в різнопланових спогадах, і в другій сюжетній лінії), ретельно відтворює своє пізнання нового житла. Його внаочнюють описи інтер'єру, які оповідачка відтінює власним сприйняттям. Для імпліцитного читача створено ефект спільного з героїнею «знайомства» з новим простором. Наприклад: «Стою, немов заворожена. Бачу вибиті шибки на другому поверсі, у флігелі. Бачу дах, що роками засипався листям і не чистилися ринви. Чи вистачить мого життя, щоб навести тут лад?» [187, с. 127]; «Праворуч кухня та їдальня. <...> Напевне, тут варили на плиті – стіни чорні, наче в кузні» [187, с. 128]. Актуалізація сумнівів і припущень у теперішньому часі нарації моделює образ нараторки, «обмеженої» в знаннях про новий будинок. Читач сприймає це помешкання таким, яким його уявляє героїня повісті.

Художній образ нової оселі в повісті «Нехворощ» Л. Пономаренко презентовано не лише завдяки докладним описам кімнат, а й на рівні художніх знаків. Сама героїня називає куплений будинок «зámком», цей образ – відповідний код до свідомості жінки, хронологічний орієнтир її життєвого простору. Персоніфікуючи нове житло, героїня відтінює його характеристику в символах: тамтешня сова як уособлення, з одного боку, мудрості, а з іншого – темноти й ворожості; камін – прикмета «життя» в домі («[я]кщо в цього будинку є серце, то воно б'ється саме тут, подумалося мені» [187, с. 134]). Сприйняття нового простору амбівалентне для жінки. Цю неоднозначність посилено «Я»-оповіддю, яка налаштовує на відвертість продукованого тексту.

Озвучену ще на початку повісті думку про неминучість труднощів із відбудовою житла хвилеподібно розвинуто в послідовному спомині героїні. Десята глава – «Без даху» – акцентує її розпач: «Попри всі спроби якось налагодити побут, нічого не налагоджувалося. Настрій змінювався щогодини, навіть щомиті <...>» [187, с. 146]. Спогади про дитинство тимчасово надають сил героїні («Мабуть, вперше за останні місяці подумала, що не здамся, відбудую

замок <...>» [187, с. 170]), однак у фіналі повісті вона знову декларує свою готовність зректися цієї ідеї. Зрештою, жінка все ж продовжує жити в будинку. Візуалізуючи (після озвучення свого вибору) майбутню сцену, нараторка вдруге в пролепсисі змальовує зустріч жінки з чоловіком-квартирантом («<...> з-за лацкана його піджака вискочить і побіжить малюк, заввишки з сірник <...>» [187, с. 138]). Таке містичне «пророцтво» символічно прочитуємо як передбачення спільної долі оповідачки зі своїм співмешканцем. Лише в передостанньому розділі імпліцитному фіктивному читачеві стає остаточно зрозуміло, що головна героїня – авторка другого сюжету, який розгорнуто в тексті паралельно з її спомином.

Оповідь героїні повісті «Нехворощ» Л. Пономаренко про реставрацію будинку сповнено роздумами про гостру потребу віднайдення Дому, однак його цілісний образ відсутній. По-перше, «замок», у якому героїня планує мешкати, напівзруйнований. По-друге, низку споминів про події, які передували переїзду героїні, теж пов'язано з наявністю / утратою дому. Ці спогади базовано на двох координатах: попереднє помешкання жінки (квартира) і простір її дитинства (хутір). Розлогі рефлексії стосовно тієї території, де зростала героїня, випрозорюють її самохарактеристику й життєву філософію: «Коли одного разу людина втрачає свій дім, то потім шукає його все життя. Я народилася в маленькому хуторі Нехворощ на Чернігівщині» [187, с. 153]. Унаслідок процесу укрупнення (1950-ті роки) хуторяни змушені були переїхати до села, де все життя відчували себе чужинцями, сумуючи за рідними домівками.

Роздумуючи з позиції дорослої людини про події дитинства, героїня Л. Пономаренко акцентує значущість Дому й апелює до читача: «Бо дім – то не лише гніздо, а точка, з якої ти бачиш Всесвіт і звідки Всесвіт сприймає тебе <...> Тому треба берегти свою першу хату» [187, с. 178]. Специфіка конкретизації гіркої суми родини героїні (насамперед жінок – матері й бабусі), викликаного переїздом, й «оживлення» образу першого дому зближує аналізований текст Л. Пономаренко з психологічно глибокою манерою прози Б. Харчука. Згадаймо, наприклад, у його повісті «Коляда» (1986) вражаюче до сліз прощання літньої жінки зі своєю хатою: «<...> і припала, як до живих грудей, до груби, цілувала

двері й одвірки, вклонялася куткам, подивилася у вікна <...>» [276, с. 232]. Якщо у творі Б. Харчука трагізм роз'єднаності людини зі своїм домом осмислено в контексті проблеми руйнації родинних зв'язків, то повість «Нехворощ» поглиблює інший ракурс – соціально-економічний. Актуальність для сучасної української літератури рефлексування людини над примусовим переселенням засвідчено однією зі сцен проникливого багатопроблемного твору «Ісихія» (2009) Ю. Гудзя: мати з примусу сина полишає рідну хату («<...> не плаче, щоб не дратувати сина, лиш нищечком притулиться до кожного одвірка, долонею змете пелюстки калачиків з підвіконня <...>» [50, с. 186]). Спільний для названих творів образ жінки, яка розриває сакральний зв'язок із персоніфікованим простором свого дому, звучить як авторська пересторога для вдумливого читача.

Відірваність людини від рідного дому, як відомо, посилено артикульовано в постмодерній літературі (цю ідею репрезентовано в мотиві мандрів у повістях М. Гримич [41], Г. Пагутяк [168] 2010-х років та ін.), однак у Л. Пономаренко цю відчуженість закорінено в традиційну для літератури попереднього століття проблему села й міста. Письменниця стверджує: «<...> [у]сі мої герої шукають свого місця на Землі. То не тільки клаптик ґрунту, землянка, палац. Думаю, нова повість “Нехворощ” є своєрідним підсумком <...>» [243]. Для героїні її твору придбання будинку було спробою відродити духове коріння: «Переїздила з однієї квартири на іншу, купила цю руїну, бо все чогось шукала. Як та нехворощ, росту в хуторі на сухому пагорбі, а на ораних грядках не приживаюся. Хоча дім людський не на землі, а в душі» [187, с. 194]. Назва повісті «Нехворощ» символізує і спомин про дитинство, і уподібнення себе до рослини. Історію-спогад доповнено зображенням роботи жінки в редакції, а звільнення з посади (через правдолюбність героїні) доводить символічність кардинальних змін, на які вона зважується. Отже, оповідь у творі Л. Пономаренко про переселення до «зámка» організовано завдяки аналепсису й (рідше) пролепсису.

В анотації до книги письменниці «Синє яблуко для Ілонки» відзначено, що «[о]дним з улюблених прийомів Любові Пономаренко можна вважати умовчання. Сюжетні оповіді письменниці – окремі епізоди, з яких, урешті, й постає історія.

Вочевидь, уривчастість нарації, на думку авторки, – дуже вдячний хід у залученні читача до співавторства» [97]. У повісті «Нехворощ», як ми вже зазначали, паралельно розгорнуто два наративи: «Я»-нарація як спогад і гетеродієгетична лінійна розповідь. Зв'язок героїв обох сюжетів для реципієнта загадковий майже до кінця повісті, що й підтверджує процитовану вище думку про своєрідність інтриги в прозописьмі авторки. «Глава друга, що розповідає, як вислужувався нотаріус» [187, с. 130] уперше презентує гетеродієгетичну нарацію на екстрадієгетичному рівні (Ж. Женетт), або ж «цитований світ» (В. Шмід). Тут розказано вже не про переїзд до нового будинку, а про інших героїв, зокрема про батьків Сави – головного персонажа другого сюжету. На противагу розрізненім у часі споминам гомодієгетичної нараторки, життєву історію Савки оприявлено здебільшого хронологічно послідовно.

Сава, герой повісті «Нехворощ» Л. Пономаренко, перебуває поза рідним домом з іншої причини: за знуцання з тварин батько віддає сина на навчання в інтернат, звідки той утікає. На відтворенні мандрівного життя дитини-безхатка сфокусовано розповідь у тих частинах твору, які почергово змінюють оповідь-спогад героїні. Образ «усвідного» наратора у відповідних розділах про Саву перебуває ніби «за кадром» тексту, адже виразні маркери того, хто репрезентує цю історію, відсутні. Текст повісті позбавлено деталей про те, звідки цей наратор володіє інформацією про життя Сави, тож виникає логічне питання: озвучена історія вигадана чи реальна? Вочевидь, наратив про шлях героя – художня реконструкція, яку створила головна героїня повісті «Нехворощ» на основі того, що розказав їй дорослий Сава (цей висновок впливає із зображених подій). У передостанній главі («Я»-нарація) оповідачка остаточно констатує, що й оповідь про себе, і «цитований світ» належить їй: «Кричу: “Ні, ні, ні! Я ще не дописала повісті про нас з тобою”. Диск лежить біля каміна, там немає лише останньої глави...» [187, с. 194]. Отже, героїня пише повість про себе й квартиранта. Образ чоловіка спільний для обох наративів. Про це свідчить збіг імені постояльца «зámка» героїні («–Мене звати Семенов Сергій Леонідович, – мовив незнайомиць <...>» [187, с. 147]) і прибраного імені Савки-втікача («Горпина знайшла для

Савки метрику померлого родича. Тепер за документами йому було шістнадцять років, його звали Сергій Леонідович Семенов» [187, с. 187]).

У розкритті життєвих перипетій Савки в повісті Л. Пономаренко внутрішня фокалізація увиразнює його емоційний стан, зокрема: «І він глибоко, тоскно, гірко відчув, як давно не бачився з матір'ю. <...> Мамо, мамо, що ж я накоїв? Якщо ви чуєте мене, то простіть мені й допоможіть» [187, с. 161]. Зрідка роздуми героя відтворено як цитату в лапках, наприклад: «“Кому потрібне моє життя в такому безмежному світі? <...>” Хлопець не знаходив відповіді на жодне запитання, і від того його смуток ставав дедалі глибшим» [187, с. 171]. Розповідь про дорослішання героя під час перебування в основних пунктах переміщення (інтернат – товарний вагон – Ленінград) не оприявнює суб'єктивного ставлення наратора до Савки, однак пильна увага до відчуттів героя засвідчує небайдужість до його долі. Її внаочнено в пролепсисі, промовистих деталях: «Він був ще дитиною і не розумів, що мати не могла його ні забути, ні розлюбити» [187, с. 145]; «Потім через роки і роки, згадуючи той випадок, Сава зрозуміє, що саме ота його мовчанка справила враження» [187, с. 151].

Шостий роздір тексту «Нехворощ» знайомить читача з дорослим Савкою (Семеновим). За сюжетом, герой приїжджає в Україну після тривалої розлуки з рідним краєм («Семенов не їхав, а летів – в усі боки в'юнилися пучки доріг та стежок, але то були чужі повороти. Людина не встигає пожити скрізь, де їй хочеться – у великих містах, у хуторах, у землянках, виритих поспіхом під горою <...>» [187, с. 139]). У розповіді знову реалізовано мотив утрати й пошуку Дому. У десятій частині повісті, присвяченій спогадам героїні про відбудову нової оселі, нараторка експонує приїзд незнайомця. Образ чоловіка відтінено в загадковому світлі («Мені чомусь здалося, що то завітав герой якогось пригодницького роману кінця дев'ятнадцятого століття» [187, с. 146]). Пролепсис («Так моє життя крутнулося на сто вісімдесят градусів і почало набирати обертів» [187, с. 147]) підказує потенційному реципієнтові можливість подальшого розвитку історії з квартирантом. У тексті героїня лаконічно характеризує осібне життя двох людей в одному домі, іронічно відзначає «дивакуватість» Семенова («Роздумувати знову

про те, що змушує цього чоловіка жити в руїні, мені ніколи» [187, с. 184]). Фінал оповіді, як ми вже зазначали, передбачуваний для читача, адже тут поєднано історії двох героїв: жінки-нараторки, яка придбала величезний «зámок», і Семенова, для якого цей будинок – це спадок.

Отже, у повісті «Нехворощ» Л. Пономаренко співіснують два типи нарації: гомо- й гетеродієгетична. Оскільки концептуальна роль в розгортанні тексту належить спомину, повість уналежнюємо до лінійно-ретроспективної наративної моделі. У творі наскрізно артикульовано неперехідну цінність рідного Дому (кожен герой шукає його по-своєму, а в образі «зámка» втілено певний його відповідник). Паралельно до цього наративу розпросторено розповідь про становлення особистості чоловіка, тож у повісті наявні дві сюжетні лінії. Умовчання, загадковість, відзначені дослідниками як художня своєрідність прози Л. Пономаренко, створюють додаткову інтригу для наратора.

Нараторка повісті «**Нова стара баба**» Л. Денисенко, як і оповідачка «Альбіни» Є. Кононенко, пригадує своє життя винятково в тісному зв'язку з подругою й ріднею. У її споминах – цілий арсенал історій як про себе, так і про інших близьких людей – доньку Наталю, онука Славіка, подругу Зойку тощо. В особливо теплому ставленні до названих героїв прочитуємо їхню невіддільність від картини світу нараторки Варки. Оповідь сконструйовано так, що героїня вправно переплітає розрізнені в часі спогади, хоча й центр її уваги плинний.

На початку повісті «Нова стара баба» Л. Денисенко лаконічно згадано про втрату батьків і чоловіка героїні. Після цього нараторка окреслює ще одну ситуацію, у якій вона опинилася, – похорон колишньої свахи. Ритуали прощання з померлими, вочевидь, спонукають Варку до осмислення свого життя, хоча прямо причину й мету оповіді не констатовано. Уже на початку твору актуалізовано теперішній наративний час: героїня коротко характеризує себе («Зараз мені вісімдесят п'ять, мій терапевт каже: “Ваш вік небезпечний для кісток”». Лікар дуже оптимістично сприймає мій вік, якби я була менш стриманою – поділилася б із ним, як важко себе відірвати від землі <...>» [56, с. 13–14]). Героїня повісті Л. Денисенко відразу влучними штрихами портетує центральних учасників

подальшої оповіді, презентує контекст їхнього спільного буття. На це вказують: стислий спогад про життя з чоловіком у Сибіру й повернення з дитиною до Києва після його смерті, роль подруги в її житті («Якби ми із Зойкою були одружені – давно б відсвяткували золоте весілля» [56, с. 13]). Найбільша турбота Варки – вибір дружини онукові. Усі згадані події неодноразово осмислені в оповіді тексту, який нагадує рух по колу в напрямі до розширення анонсованих «епізодів».

Героїня повісті «Нова стара баба», озвучуючи за допомогою повторних аналепсисів життєві моменти учасників своєї оповіді, скеровує завершальну частину тексту до нових подій – одруження онука. Прикінцева оповідь модифікує відправний пункт розгортання нарації-спогаду, адже нараторка володіє більшим, ніж на початку твору, обсягом історії. Чільне місце в оповіді, яка «відкриває» нарративне «полотно» основного тексту, належить ситуації зі Славком – онуком героїні. Сиві волосини на його одязі насторожують нараторку: вона припускає, що «він зв'язався зі старою короткостриженою бабою» [56, с. 14], а оскільки ця уявна жінка – уже не перша, з ким він має стосунки, то названа подія збурює вихор здогадок і споминів Варки. Така дещо знижена характеристика – «нова стара баба» [56, с. 14] – відсилає до назви повісті й актуалізує принаймні два варіанти прочитання. По-перше, це змодельований образ нової пасії Славка; по-друге, це натяк на саму Варку, яка в кінці твору стає прабабусею. Удруге цю ситуацію згадано ближче до фіналу повісті (в послідовній оповіді, зокрема: «Повертаючись до стрижки Славіка, що спочатку мене заспокоїла знахідкою винишпорених мною волосин нової старої баби чи, можливо, й нового старого мужика, на його піджаку, мушу констатувати: я знову занервувала» [56, с. 101]).

Наративна організація повісті «Нова стара баба» Л. Денисенко, отже, поєднує різні за ступенем хронологічної впорядкованості фрагменти, проте центральна частина тексту – лінійний спогад. Відзначивши допитливість маленького онука, якому цікава історія Варки-бабусі, героїня спрямовує оповідь у спогадове русло. Як зауважує Т. Трофименко, «[Г]оловна героїня Варка – удова репресованого, однак про подвиг свого життя вона говорить у категоріях не героїчних, а загальнолюдських» [252, с. 6]. Історію про її чоловіка, контурно

означену перед цим, детальніше розкрито в повторному аналізисі. Своє тодішнє життя героїня характеризує в узагальнених образах, у яких, утім, прочитуємо оцінку: «Я не знала, який він у побуті, чи мій він чоловік, не встигла усвідомити, яким буде моє родинне життя, майже нічого не знала про його минуле – мало хто розповідав про своє дитинство, котре підгребла під себе війна, що багатьом замінила собою всі спогади юнацтва» [56, с. 30]. Невід’ємна прикмета оповіді Варки – відчутність суб’єктивного ставлення до героїв та обставин.

Оповідь у повісті «Нова стара баба» здійснено від імені «Я», тож героїня-нараторка не приховує того, що вона не «всевідна» («Я навіть не знаю, якою була послідовність: чи то чоловік спочатку помер, а потім його реабілітували, чи навпаки» [56, с. 38]), а інколи актуальнішу інформацію артикулює подруга Зойка. Героїня, як помітно з процитованого фрагмента, актуалізує образ експліцитного фіктивного читача у відповідних коментарях, уточненнях тощо («Певно, може скластися думка <...>» [56, с. 45], «Зізнаюся, я подумала, що <...>» [56, с. 87]). Наведені приклади ілюструють відкритість героїні до укладання споминів, попри відсутність усезнайства. Певні деталі нараторка подає в дужках, «посвячуючи» читача в найінтимніше: «<...> не встигла народити собі дитину (як я заздрила вдовим жінкам, самотнім, які наважилися народити від коханого <...>)» [56, с. 31]. Цей прийом винесення в дужки властивий здебільшого прозі жіночого авторства, що засвідчено текстами О. Забужко [77], Т. Зарівної [79], С. Йовенко [89] тощо, які розглянемо в цій роботі далі.

Інтрадієгетична оповідь твору «Нова стара баба» Л. Денисенко, поєднана з екстрадієгетичною, конструює особливий тип спогадів героїні-нараторки. Їхню своєрідність зумовлено важливістю постаті подруги Зойки – незмінної супутниці Варки. Ця жіноча дружба триває від часів проживання в Сибіру, разом вони виховують доньку, а потім і онука Славка, причому практицизм Зойки нерідко рятує жінок у різних життєвих ситуаціях. Нараторка, яка характеризує зовнішність подруги, щиро захоплена нею: «Чорні тугі коси вклала наче корону, посивіла рано, це й не дивно, бо спалахувала миттєво, переймалася усім і до всього мала справу» [56, с. 41]. Зойка виховує Наталю, адже вважає Варку

надто тендітною для цієї справи, натомість спонукає останню до активної наукової діяльності.

Варка постійно цитує іронічні висловлювання подруги (ці репліки подано російською мовою, оскільки Зойка родом із російськомовного Сибіру), наприклад: «Ты ж только люлюшничать умеешь. Люлюшничество твоё нам без надобности, с остальным мы справляемся» [56, с. 44]. Мовлення Зойки «оздоблене» розмовною й жаргонною лексикою, постійно повторюваною фразою («До речі, цій примовці її навчив один північний рибалка, нічого після нього не залишилося, ні імені, ні фотографії, тільки ось це: “ёп-папало-ногу!”») [56, с. 132], – так прокоментовано одну зі звичок подруги). Автентичність Зойчиних висловів не лише створює гумористичний настрій оповіді, а й конкретизує характеристику жінки, без винахідливості якої життя головної героїні однозначно було б іншим. Акцентована в образі Зойки модель її поведінки (уміння вибудовувати стосунки з «потрібними» людьми, торговельні спекуляції тощо) увиразнює маскулінні гендерні риси героїні, яких вона набула за життя в реаліях зображеної доби (від повоєнного періоду до часу після проголошення Незалежності України). У жіночому союзі «Варка – Зойка» характери героїнь, як резюмує нараторка, доповнюють один одного: «Чого мені не вистачало [в] цьому житті? Мабуть, практичності, рішучості, твердості, цілеспрямованості <...>» [56, с. 132]. Як зауважує Т. Трофименко, героїні «втілюють різні типи темпераменту та життєвої позиції й водночас єдині в прагненні вистояти в найскрутніших життєвих ситуаціях і зберегти родину <...>» [252, с. 6].

Донька Наталя й онук Славко – дві найрідніші людини Варвари, згадуючи про яких нараторка ніби вдруге «проживає» з ними їхнє життя, насамперед ті моменти з минулого, коли приділяла недостатньо уваги їхньому вихованню (особливо щодо доньки). Як констатує нараторка, її стосунки з Наталею були непростими. В оповіді відзначаємо послідовні розмисли Варвари про комплекс відповідних проблем. Відчуженість доньки («Не в стилі Наталі було наближатися з такими особистими запитаннями» [56, с. 53] – підлітковий вік; «моя тверда та неповоротка доня» [56, с. 127] – уже доросла жінка), конфлікт світоглядів і різне

ставлення до виховання Славка – ці параметри окреслює Варка, уточнюючи свої тривожні відчуття в тих чи тих ситуаціях.

Розкриваючи обставини одного з нетипових випадків, коли Наталя просить материнської поради, героїня широко висвітлює власне сприйняття цієї події, натомість позицію доньки оприявнює винятково за допомогою її прямої мови. Розлогий коментар Варки, поглиблений психоаналітичними роздумами, засвідчує важливість порозуміння матері з її дорослою донькою (яка вже має сина й незабаром стане бабусею): «Ось вона лежить, така тиха, майже сонна, дозволяє себе голубити <...>. Здавалося, що я ніколи цього не дочекаюся, і ось ця солодка та гірка материнська влада розтікається усім моїм немічним тілом <...>» [56, с. 129]. Проблема стосунків матері й доньки художньо увиразнена в сучасній українській прозі. Її експоновано в повістях «Альбіна» Є. Кононенко, «Ваза» В. Лиса, «Київ, вставай!» С. Йовенко, «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк, а найглибше осмислено в тексті «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко. Специфіку згаданого аспекту розглянемо принагідно, вивчаючи присутні риси наративних моделей, властивих аналізованим текстам.

Ретроспективний погляд із відстані прожитих літ уможлиблює для Варки осягнення динаміки людського життя: «Донька наче множилася. Одна Наталя щоденно проводила екскурсії Києвом для англомовних гостей української столиці. Інша Наталя перекладала американські детективи <...>» [56, с. 66], «Нам стільки років, що [в] те неможливо повірити навіть тоді, коли роздивляєшся себе в люстро. Бо ми там бачимо незнайомців» [56, с. 132]. Співмірна з озвученими узагальненнями ідея висловлена в повісті «Чоловік з моїм іменем» І. Байдака («Ми всі змінюємося та стаємо настільки іншими людьми, що, якби сіли навпроти нас колишніх, то навряд порозумілися б» [6, с. 10]). Цю думку розвинено в оповіді 65-річного чоловіка. Попри виразну спогадовість, названому тексту притаманні визначальні ознаки ризомної наративної моделі. Ідею постійно змінюваної ідентичності людини накладено на наративну організацію повісті І. Байдака, тож у тексті спостерігаємо гру з експліцитним реципієнтом, чергування оповіді про себе від імені «Я» і з позиції відстороненого спостерігача тощо.

Твір «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк потребує уточнення жанрової належності. З одного боку, оприявлені в ньому події, згідно із зауваженням авторки, засновані на реальних фактах, тож текст тяжіє до літератури нон-фікшн⁴, зокрема його можна вважати тревелогом. З іншого боку, сама письменниця називає свій твір повістю, акцентуючи його фіктивне начало, використання наративних технік, властивих цьому жанру. Цьому відповідають і конкретні ознаки тексту: середній обсяг; розміреність оповіді, невелика кількість героїв, зосередженість на певному життєвому відтинку героя, фіксування повсякдення тощо. Уважаємо, що в умовах сучасної жанрової плинності текст «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк можна трактувати як одну з жанрових модифікацій повісті, яка синтезує риси документальної й художньої прози. Для з'ясування наративної специфіки цієї повісті актуальні властиві їй параметри мандрівної літератури. На думку І. Кропивко, «постмодерністська література мандрів» [106, с. 203] переважно «не має обмежень конкретними жанрами» [106, с. 204]. О. Калинюшко, зважаючи на дослідження М. Ямпольського, пропонує класифікацію тревелогів за дистанціюванням мандрівника від території подорожі, у якій уналежнює повість Г. Пагутяк до одного з типів, де «мандрівець взаємодіє із простором країни-сусіда» [90, с. 104]. Як слушно наголошує Г. Сабат щодо особливостей нарації в текстах-тревелогах, «[м]отив подорожі, динамізуючи нарацію, накладає відбиток на її жанр, зумовлює структуру твору, стає фабульним стрижнем лінії квантування подій, відповідно – і тексту» [220, с. 55].

Темп оповіді у творі «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк про кількадедне перебування героїні в чужому місті динамізовано багатоплановістю роздумів і спогадів, викликаних перебуванням у новому просторі. У повісті «Вуле ву чайок, мсьє?» М. Гримич теж діє герой-мандрівник, а події тривають майже тридцять

⁴ Детальніше про специфіку документальної (нефікційної) літератури пише, наприклад, Н. Колошук. Дослідниця наголошує на потребі «розглядати документалістику, а саме его-тексти (щоденники, мемуари, листи, автобіографічні нариси, сповіді, залишені для потомків в автентичному вигляді, без белетризації), крізь призму антропологічної, герменевтичної, феноменологічної, рецептивної методологій тощо» [100, с. 221].

років. Письменниці обирають неоднакові вихідні пункти в розкритті подорожі: спомин як поштовх до ретроспективної оповіді (Г. Пагутяк) і послідовна проспективна розповідь (М. Гримич); два типи наратора – гомодієгетичний і гетеродієгетичний – функціонують у вищеназваних повістях. На спогадальності в тексті «Новий рік у Стамбулі» акцентує паратекст («Я побачила себе в дзеркалі величезного міста, у якому не залишила жодного сліду <...>» [169, с. 5]) і початок нарації. Окрім названих частин тексту, нараторку в подальшій оповіді позиціоновано як альтер-его письменниці: «Якби п'ять днів підряд не падав дощ, я б не написала цієї повісті» [168, с. 8], «Я витягла ноутбук, осиротілий без Інтернету, відкрила файл і написала робочу назву: Новий рік у Стамбулі, як собі запланувала. Я хотіла почати писати нову річ саме сьогодні» [168, с. 45]. Згадки про інші твори авторки (автоінтертекст) унаочнюють образ нараторки-письменниці: «<...> щоб зменшити біль, я написала повість “Брат мій Енкіду”» [168, с. 26]; «Мої читачі думають, що я створила той Притулок» [168, с. 64].

Лінійно-ретроспективна оповідь повісті «Новий рік у Стамбулі» послідовно відтворює перебування авторки в турецькому місті (від початку до завершення поїздки). Текст розпросторено в низку інших коротких історій-спогадів: про дитинство, маму, життя у Львові, ситуацію в Україні тощо. Оповідь здійснено з інтра- й екстрадієгетичної позицій. Як скрупульозно доводить у своєму дослідженні В. Руссова, нову для героїні Г. Пагутяк країну осмислено у вимірах ідеї «Схід і Захід разом» у численних літературних і культурних алюзіях, зверненні до артефактів [218]. «Я»-оповідь озвучує відчуття, невдавано акцентує розбіжності між сподіваним і дійсністю для письменниці. Увага до найдрібніших деталей засвідчує особливу цінність ретрансльованих спогадів, у які Г. Пагутяк впускає свого читача: «Цей день був здійсненням моїх дитячих мрій» [168, с. 20], «Речі, про які я пишу, це настільки особисте, що я й не сподіваюсь, що воно може викликати [в] когось трепет» [168, с. 26]. Пориноючи у спосіб життя стамбульців, нараторка повісті, з одного боку, радо вітає деякі звичаї, а з іншого, наголошує на тому, що «вельми незатишно почувала себе» [168, с. 75] в середовищі мікро- й макротопосів Стамбула. Очевидно, що причиною цього були кілька чинників: і

душевні тривоги, і туга за рідним домом, і страх за майбутнє України. Недаремно «оповідачка підсвідомо знаходить такі деталі побуту, об'єкти матеріальної культури, що є спільними для турецької й української традицій, намагається поєднати останні у своїй уяві, “примирити” їх» [196, с. 74].

У повісті Г. Пагутяк «Новий рік у Стамбулі» активна сюжетна динаміка відсутня, адже першорядність розмислів і спостережень героїні суголосна гомодієгетичній нарації в інтрадієгетичній позиції. Відчуття іншого простору зафіксовано як «нашарування проговорених і непроговорених внутрішніх і зовнішніх конфліктів» [260]. Відтворюючи одну з подробиць (перебування в транспорті), героїня вдокладнює самовідчуття («У метро намагаюся дивитися на стіну вагона, а не [в] темне скло. Не люблю свого відображення. Я наче живу в позиченому тілі й тому завжди хотіла його покинути якнайшвидше» [168, с. 13]). Нараторка повсякчас пригадує рідне місто («Було вже досить пізно, бо ми приїхали до центру в обід. А час тут такий самий, як у Львові, і під вечір дощ став сильніший» [168, с. 18]). Актуалізація особистих спогадів й історичних ретроспекцій у напрямі до іншого простору (Єрусалим, Львів, Київ та ін.) й часу (дитинство; минулі цивілізації) створює розлогий хронотоп тексту.

Героїня-нараторка повісті «Новий рік у Стамбулі» (Г. Пагутяк) подумки «перебуває» в рідній країні: «Вдома зараз дівчина-біженка з Луганська, нема від неї звістки» [168, с. 19]; «Я не знаю, що відбувається вдома у Львові, чи на фронті. Мені всі ці дні доводиться боротися з власним сумлінням, хоч ця поїздка повернеться мені сторицею, як і кожна, бо я створюю свою карту світу» [168, с. 40] (укотре акцентовано своєрідність світобачення письменниці). Окрім анахронії, в тексті помічаємо віртуальне «переміщення» часом і простором у мережі Інтернет. Фіксуючи подорож на світлинах, оповідачка «схоплює» різні миттєвості тих днів, доповнює нарацію пролепсисом: «У мене є фото, коли я вражено зупинилась <...>» [168, с. 50]. Спогади дитинства висвітлено у творі Г. Пагутяк принагідно. Порівняймо: актуалізація цієї життєвої пори в оповіді з більшим удокладненням властива тексту «Нехворощ» Л. Пономаренко, а в повісті «Альбіна» Є. Кононенко дитячі роки згадано на початку. Увага героїнь до

названого періоду актуалізує ліричність – одну з жанрових властивостей повісті, характерну для прози попереднього століття («Зачарована Десна» О. Довженка, «Ірій» В. Дрозда, «Казка білого інею» І. Чендея). У творі Г. Пагутяк спогади насичені чуттєвим сприйняттям дійсності, наприклад: «Я не могла відвести очей від цієї розмальованої квітами цяцьки, яка нагадала мені солодкі години читання в дитинстві <...> Мені так часто бувало гірко і боляче, що я вже тоді рятувалась читанням <...>» [168, с. 18–19]. У цій оповіді героїня «проговорює» свій дитячий світ, відшукуючи затаєні «травми» («Цей день був здійсненням моїх дитячих мрій» [168, с. 20]). Спомини дитинства нерозривно пов'язано з батьками, чії образи «оберігає» пам'ять жінки, оскільки батьки вже відійшли у засвіти. Особливо часто в оповіді відтворено образ матері. Згідно з уточненням Г. Улюри, «чуємо цієї миті тільки голос дочки-померлої-матері» [260].

У спільній мандрівці до Стамбула разом з донькою Ладою і її хлопцем Томеком героїня осмислює свої переживання щодо стосунків з уже дорослою дитиною. У момент розпачу героїня роздумує: «<...> я готова сказати своїй дочці те, що казала мені мама: ТИ МЕНЕ НЕ РОЗУМІЄШ» [168, с. 62]. Згодом вона змінює свою позицію. Із тексту зрозуміло, що ці троє людей подорожують разом, але не взаємозалежні свої маршрути одне від одного. В оповіді про переміщення турецькими вулицями залучено «ми»-нарацію (під «ми» розуміє себе, доньку і її хлопця): «Ми сіли на катер і попливли Босфором <...>» [168, с. 76]. Інколи такий тип оповіді постає в екстрадієгетичній ситуації, зокрема: «Ми створили собі культ Нового року замість колись забороненого Різдва <...>» [168, с. 39]. Філософські узагальнення стосовно того світу, у якому живе героїня, презентовано або з погляду гомо-, або (рідше) – гетеродієгетичної нараторки.

Оздоблюючи оповідь про Стамбул враженнями від побаченого, героїня Г. Пагутяк пропонує потенційному реципієнтові особливу, не схожу на жодну іншу «версію» цього міста: «Можливо, так виглядали б двері до раю, якби той рай існував» [168, с. 16]; «Звірі з брами, що вела до Ніневії, виглядають сучаснішими, ніж мозаїчні панно у Софії <...> Леви – земля, дракони – підземний світ <...> Це я так собі уявляю, хоч може бути інше трактування цих зображень» [168, с. 27];

«Ця вулиця нагадувала нотний стан» [168, с. 57]. Інстанція нараторки в тексті балансує на межі «всезнайства» й «обмеженості» в знаннях, неабияку ерудицію героїні доповнено суб'єктивними вкрапленнями в трактуванні дійсності. Повість охоплює і туристичні принади (Айя-Софія, храм Чаші, Археологічний музей, Музей дервішів), і місця, де мандрівників майже немає, наприклад: «Там було майже порожньо, але був вайфай. Місце не для туристів. Саме такі мені найбільше подобаються» [168, с. 31]. Отже, в повісті Г. Пагутяк «Новий рік у Стамбулі» художнє осмислення мандрівки здійснено відразу після повернення героїні-авторки додому. У тексті оприявлено як описи побаченого, так і переживання героїні, тож тут співіснують інтра- й екстрадієгетичні ситуації. Близькість спогадів до моменту нарації зумовлює деталізацію побаченого, а акцентування на відчуттях суголосо інтимізованому настрою «Я»-нарації.

Нарація повісті **«Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка**, як і оповідь твору «Нова стара баба» Л. Денисенко, охоплює значну частину життя протагоніста. На відміну від фокусування на низці життєвих перипетій (повість Л. Денисенко), найбільше уваги у творі В. Даниленка приділено вирішальній життєвій події (артикуляція доцільності життя протагоніста як постійного переховування). Наратор повісті «Сповідь джури Самойловича» – вісімдесятип'ятилітній Юрій Великоборець, колишній слуга гетьмана Самойловича. Початок його оповіді організовано в теперішньому наративному часі («Моє життя добігає свого кінця в густих хащах на берегах норовливої лісової річечки, де я заснував невелике поселення подалі від фіскалів, готових продати мене за гріш царським агентам, яких вистачає у цих землях» [53, с. 8]). Герой одразу вмотивовує для експліцитного наратора свою подальшу ретроспективну нарацію: «Однак не буду відволікатись і розповім, чому я опинивсь у цих непролазних лісах, повних змій і дикого звіра» [53, с. 9]. Як влучно зазначає О. Юрчук, увага В. Даниленка «сконцентрована на оповідачеві історії, який переживає низку авантюрних пригод, допоки не знаходить прихисток у патріархальній ідилії» [292]. Літературні критики вказують на спорідненість манери оповіді в повісті «Сповідь джури Самойловича» з голосом наратора

Вал. Шевчука [292; 236], засвідчуючи при цьому певні прорахунки В. Даниленка, зокрема брак «динаміки й подієвості» [236]. У манері оповіді героя помітні певні ознаки ліричної повістєвої прози другої половини ХХ ст., адже аналізований текст завдяки своєму елегійно-іронічному настрою кореспондує з рефлексивними повістями А. Дімарова, В. Земляка, І. Чендея, частково нагадує й містичність «сповіді» героя Вал. Шевчука («Початок жаху») тощо.

Оповідь у тексті В. Даниленка, яку править Великоборець, загалом хронологічно послідовна й скерована від часів юності героя аж до моменту, актуалізованого на початку повісті. Хоча й повість як жанр здебільшого не зорієнтовано на таку широку часову перспективу, обсяг осмисленого в названому тексті – кілька визначальних життєвих подій героя – дозволяє кваліфікувати твір як жанрову модифікацію повісті. Її назва містить іще один маркер жанру й нарації – сповідь. Утім, письменник трансформує цей тип саморефлексивного повістування завдяки художній імітації оповіді від імені іншої особи – Юрія Великоборця. Отже, «покаянна й щира оповідь у творі В. Даниленка є осердям монологу наратора, зумовлюючи вимір художнього (само)розкриття образу гетьманського зброєносця і осмислення причин відступу героя від войовничого козацького ладу життя» [201, с. 95]. Нарация в повісті нагадує і сповідь-виправдання, і спробу іронії над обраним шляхом тощо.

Ознаки сповідальності властиві не лише цій повісті означеного періоду (2010-ті роки): гомодієгетична нарація кількох творів природно налаштує на такі акценти в оповіді. Вищезгаданий текст «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк – це складне переплетіння документальності й художності, де, за влучною характеристикою Г. Улюри, оприявлено «есеїстичні роздуми, помітно сповідальний пафос, хворобливо месіанське світовідчуття, кілька сформованих і “латентних” сюжетних ліній» [260]. Легкими нотами сумніву щодо правильності вибору просякнуто оповідь повісті «Нова стара баба» Л. Денисенко, скажімо, у таких рядках: «Бувало, що на мене навалювалася провина, буцімто я зовсім не виховую власну дитину» [56, с. 44] тощо. Спомин героїв про своє життя посилює рефлексивність оповіді, її тяжіння до самозаглиблення й сповіді.

У повісті «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка нарацію-спогад здійснено спочатку з позиції спостерігача, а потім – учасника подій. Спершу Великоборець оповідає про обставини гетьманського життя, які спричинили поразку Самойловича: «Того вечора відбулися події, які визначили подальші долі гетьмана Самойловича і мою. Після вечері я бачив, як від московських полків прибув до намету обозного вершник, щось повідомив і повернувся до свого табору» [53, с. 14–15] тощо. Герой, хоч і «присутній» в оповідуваній історії, однак ця участь редукована. Позиція наратора на самому початку повісті (після вступних слів) – на межі інтра- й екстрадієгетичної. Рух сюжету і зміна подій (арешт Самойловича, обрання гетьманом Мазепи) впливають на подальший образ героя-наратора. Оскільки він уже не гетьманський зброєносець, Великоборець змушений переховуватися, тож тепер у центрі тексту повісті – не уривки дитячих і юнацьких спогадів, а послідовна й виважена оповідь. Гомодієгетичний наратор надалі постає як інтрадієгетичний. Оповідь про зведення й облаштування житла посеред лісу, ведення господарства, заробітки на ринку розкриває спосіб життя і вдачу Великоборця.

Нарація повісті В. Даниленка фіксує названі вище аспекти «лісового» буття героя завдяки синкретизму наратора й персонажа (внутрішній фокалізації). Згадуючи певні події, герой відтворює своє ставлення до них, наприклад: «Після поїздки до Ходоркова й зустрічі з Олесею в моє життя увійшли самотність і тривога, яких я не відчував з моменту втечі з-під варти у Дике поле» [53, с. 41]. Виконання гетьманового прохання (передати неповнолітній Олесі «триста кіп грошей на посаг» [53, с. 16]) – іще одна доленосна подія з життя Великоборця, яку розлого зображує наратор. Указуючи на деталі зовнішності дівчини, оповідач ніби готує уявного реципієнта до того, що в подальшій оповіді Олеся з'явиться ще не раз. Характеристики на зразок: «Була вона не красуня, але й не погана собою» [53, с. 34], «За пів року вона змінилася і стала схожою на дівчину <...>» [53, с. 39] – відтінюють особливе ставлення героя до дівчини, яка стане його коханою.

Спільне пригадування Юрія й Олесі у творі «Сповідь джури Самойловича» їхньої першої зустрічі (повторні аналепсиси, за Ж. Женеттом [73, с. 324–325])

актуалізує інший наративний фокус: тепер свої враження репродукує героїня. Її репліки відтворено в лапках – як цитати, аналогічно до слів інших постатей, згаданих у повісті («Я хотіла бути з тобою ще як була підлітком» [53, с. 49]). Мотив утечі – Великоборця від переслідування, Олесі з власного весілля тощо – організовує авантюрну структуру нарації, у якій оповідач неодноразово акцентує на сумнівах щодо життя на помежів'ї. Упевнитись у своєму виборі герою дозволяє ретроспекція. Оповідь скерована від молодечого спогаду («Здавалося, що я марную свої літа в лісі, відірваний від людей і війни, з якою пов'язував своє майбутнє» [53, с. 36]) до іншого кредо: «<...> все наше життя – це війна, навіть складніша за ту, на якій убивають» [53, с. 51]. Наративний обсяг решти подій мінімізований. Хоч актуалізація «сповіді» в назві твору засвідчує спробу самовиправдання, однак вмотивованість зображення наприкінці твору сімейної ідилії на тлі історичної «велик[ої] пустк[и]» [53, с. 52] усе ж суперечлива.

Весілля з нелюбом (як ознака згаданого історичного періоду) осмислено в кількох творах, аналізованих у цьому розділі. Згадаймо, що проза другої половини XIX ст. актуалізувала образ героїні, яка чинить спротив традиційній (патріархальній) моделі шлюбу, коли чоловіка обирав її батько (Марко Вовчок «Три доли», О. Кобилянська «Царівна»). Олесю з повісті «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка рятує від такого шлюбу Великоборець, натомість у творі «Записи на подолку» Т. Зарівної головна героїня з батькової волі стала дружиною полковника. На презентацію цих типологічно схожих обставин (які по-різному розв'язано) впливає фокалізація. Наратор повісті В. Даниленка лаконічно залучає пряму мову героїні («Забери мене з собою» [53, с. 46]), а подальші події зображено переважно з позиції наратора: у його оповіді актуалізовано «ми». У творі Т. Зарівної, де розповідь здійснено від імені гетеродієгетичного наратора, почуття дівчини Киліяни становлять засадничий фокус уваги й розлого відтворені в прямій характеристиці, внутрішній фокалізації, цитатах із її щоденника тощо. Оприявлення цієї проблеми в нарації згаданих творів узалежене, отже, від її значущості для героїв (центральна або периферійна подія).

Повісті *субмоделі з інтимізованим спогадом*, як бачимо, вияскравлюють оповідувану історію як приватну (причому наратори здебільшого опосередковано «комунікують» із реципієнтом). Нарацію текстів розгорнуто або як оповідь про певні життєві моменти із можливими ретроспекціями в дитинство («Нехворощ» Л. Пономаренко; «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк) або ж як послідовне відтворення більшого часового проміжку («Альбіна» Є. Кононенко; «Нова стара баба» Л. Денисенко; «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка). Залучаючи ретроспекцію й антиципацію, наратори названих текстів увиразнюють індивідуальність озвученого, висуваючи на передній план історії близьких людей (твори Л. Денисенко, Є. Кононенко, Л. Пономаренко). Художній образ людини розкрито в цих повістях у ракурсі традиційної літературної проблематики (вибір і відповідальність за нього, кохання, життя і смерть, батьки й діти тощо), а своєрідність її інтерпретації полягає в терпимості до людської інакшості й / або недосконалості. За допомогою повторного аналізу уточнено деталі тих чи тих відчуттів, здійснено своєрідну «сповідь» нараторів (повісті В. Даниленка, Л. Денисенко), а текст Г. Пагутяк акцентує автобіографічність спогадів авторки.

Виклад текстів *другої субмоделі* в лінійно-ретроспективній наративній моделі здійснено за зразком розповіді гетеродієгетичного наратора («Армагедон уже відбувся» М. Матіос, «Київ, вставай!» С. Йовенко, «Піранья, або Вона забирає своє» В. Вознюка). Оскільки в названих вище повістях майже відсутня самопрезентація образу того, хто забезпечує продукування розповіді, уживатимемо нейтральну категорію «розповідач / наратор» (хоча, безперечно, гендерні ознаки нарації властиві кожному типу розповіді, тому це питання перспективне для подальших студій). Ретроспективність експлікованих історій акцентовано вже від початку нарації, однак у творах В. Вознюка й М. Матіос цей аспект артикульовано й надалі. Подібно до попередньо розглянутих текстів, нарація в повістях *субмоделі з гетеродієгетичним наративом* охоплює нетривалий період, її доповнено спогадами про події, які «передували» зображуваному. У повісті М. Матіос, наприклад, «спалахи» споминів висвітлюють давно минулі події з життя героя. Ані образ наратора, ані зв'язок між

нараторами й героями їхніх розповідей прямо не оприявлено, тож та постать, від імені якої презентовано історію, перебуває ніби «за кадром» (гетеродієгетичний розповідач в екстрадієгетичній ситуації). Залучення внутрішньої фокалізації тимчасово замінює голос наратора на голос героя й відтворює почуття останнього. Розгляньмо уважніше ці ознаки, попередньо виокремлені в текстах.

Оскільки герой повісті **«Армагедон уже відбувся» М. Матіос** занурений у спомини, сюжетний розвиток тут помірний, а хронологічно не впорядковані ретроспекції активізують роль уявного реципієнта в конструюванні цілісної картини життєвого шляху Івана Олексюка. Своєрідність його образу – у втіленні художньої реконструкції буття людини на межі життя й смерті. Згідно з текстом, герой уже помер до початку розповіді про нього (ця подія передувала часу нарації): «Покійник із погашеною свічкою у складених руках лежав у домовині посеред найбільшої кімнати зі спущеними полотняними ролетами <...>» [140, с. 20]. Основна частина тексту «оживлює» спогади цього ж чоловіка, який уже після відходу за межу вічності споглядає на свою оселю.

Певна сюрреалістичність розповіді твору М. Матіос дозволяє вважати Івана неантропоморфним наратором (за одним із критеріїв класифікації, систематизованої в студії В. Шміда [286, с. 73–74]) у «цитованому світі». Такий тип наратора, згідно з думкою дослідника, може бути за різними критеріями «всевідним» й ненадійним, безсумнівно, сприяє очудненню викладу [286, с. 73]. В іще одній українській повісті 2010-х років («Ваза» В. Лиса) наявна інстанція неантропоморфного наратора. Оповідач цього твору – інопланетянин, перетворений на вазу, – відтворює спомини про рідну планету й актуалізує своє бачення земного життя, указує уважному читачеві на недосконалість людини. Відповідно до жанрової моделі повісті, вдумливий оповідач спостерігає за буденним існуванням однієї родини (матері й доньки). Отже, у спогадовому наративі твору «Ваза» В. Лиса втілено художню спробу письменника своєрідно осмислити закономірності людського життя у вимірі жанру фантастичної повісті.

К. Родик, справедливо відзначаючи одну з характеристик твору «Армагедон уже відбувся», наголошує, що «[с]южетна ставка на “усну історію” передбачає і

стилізацію мови персонажів, і навіть стилізацію самого способу думання» [214]. Із погляду наративної організації звернімо увагу на специфіку «делегування» персонажеві права оповідати власну історію від свого імені в межах значного текстового простору. Відчутний, однак, не лише голос героя, а й погляд наратора на зображувані події. Уже у фіналі твору наратор частково вказує на джерела власної поінформованості (наприклад, «[о]дин із таких таємних свідків чомусь переказав мені не те, що побачив, а що почув» [140, с. 108] тощо). Діалог трьох братів – Петра, Сильвестра й Ореста (сини Івана Олексюка) – починає розповідь у повісті «Армагедон уже відбувся»: для них важливіше знайти батькову схованку, аніж із честю поховати померлого. Оцінку таких дій братів відтінено в їхній характеристиці («[н]еголений, він [Петро] скидався на крука <...>» [140, с. 13]) й інтер'єрних деталях («[п]отьямніла ікона <...> сиротливо валялася на ліжку <...>» [140, с. 13]) тощо. «Усезнайство» розповідача засвідчено кількома залученими репліками односельчан, адже ті вкрай активно розмірковують про ситуацію («Одні казали, що “найкрутіший” Олексюків син – *бізнесюк* Петро <...> – привіз із львівського моргу паталогоанатома <...>» [140, с. 19]), а також змістовним висновком: «Правди не знав ніхто. То й не було кому казати» [140, с. 20].

Історія про пошук схованки (замість гідних проводів батька в останню путь) у повісті М. Матіос співіснує з удумливою, зі сповідальними акцентами розповіддю про життя Івана Олексюка. Хоча герой у Бога не вірить, його покаяння оповідь відверта. Як зазначають Л. Баранська й М. Стецик, «[х]іба байдужа до Господньої справедливості людина все життя каратиметься за мимовільно (таки з чиеїсь – не своєї – підступної волі) вчинений смертний гріх – убивство?» [8, с. 61]. Ознаки сповіді вбачає в цьому тексті й К. Родик, який наголошує, що «на невеличкому повістевому просторі вибудовано повноцінну романну колізію» [214]. Згадаймо, що художня реконструкція життєвого шляху людини у вимірах спогаду властива повістям «Нова стара баба» Л. Денисенко й «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка тощо, де інстанцію наратора втілено в головному герої. Розповідь у творі «Армагедон уже відбувся» вможливує різнопланове висвітлення непростой долі людини. У процес нарації залучено й

позицію інших героїв, і самохарактеристику Івана як самовиправдання. У цих розмислах герой здобуває єдину можливість бути почутим, а його смерть стає потужним поштовхом до генерування споминів: «І те думання-згадування також було кінцем світу і його щоденним крахом» [140, с. 38], «<...> перебирати свої минулі дні, як косу жіночу вночі розплітати...» [140, с. 87].

У вимірах відчуттів тіла й душі розпросторено основну частину повісті М. Матіос. Якщо тіло, за наратором, «не мало жодної живої клітини» [140, с. 29], то душа «реагувала» на дійсність, завершуючи «мандрівку колом власного земного пекла» [140, с. 28]. Судження про поведінку синів уточнюють Іванову реакцію: «Коли міг би – навіть у домовині зайшовся би реготом над самим собою чи своїми виплодками <...>» [140, с. 32]. Діти «щупаками штрикають татову землю» [140, с. 32]), а батько пригадує: «Хіба не так само ретельно штрикав колись землю молодюський Іван Олексюк на подвір'ї Софії Ткач, шукаючи лаз до бункера <...>» [140, с. 31]. У повторному аналепсисі уточнено обставини переломного дня. Оскільки достеменно не відомо, кого саме ненавмисне вбиває Іван, розповідь сповнено маркерами припущення, які залишають «простір» для експліцитного читача. Висвітленню вчинку сприяє внутрішня фокалізація: «Може, він навіть проштрикнув їх обох одночасно, бо, напевно, ж вони чекали смерті, притулені одне до одного <...>» [140, с. 40]. Наступна згадка про цю ситуацію вдокладнює докази злочину («Тоді, в Софіїній хаті, Іван наступив залитим кров'ю черевиком на одну половинку гудзика <...>» [140, с. 45]).

Спогади, артикульовані в повісті «Армагедон уже відбувся», свідчать, що образ-символ гудзика, який нагадує героєві про вбивство, супроводжує Івана Олексюка все життя. Як уже було зазначено вище, у розповіді відтворено як вирішальні життєві події, так і часто повторювані ритуали героя. Наприклад, читання доньчиного листа; перебирання батькового спадку – монет, нанизаних у гердан, до якого герой додав ту закривавлену половину гудзика («О, правда, Іван і з герданом поведився так, як із жаданими жінками <...>» [140, с. 48]). Окрім того, перманентно акцентовано непрості стосунки з односельчанами, «відсутність» страху смерті тощо. Увага до рутинних дій, вільне «переміщення» часовими

площинами засвідчують «усвідненість» наратора, а внутрішня фокалізація розкриває дійсність в інтрадієгетичній перспективі. До послідовного спогаду-уточнення Івана долучено його роздуми про реальність, хронологічно ближчу до «часу нарації». У цих фрагментах випрозорено природну для «Я»-нарації суб'єктивність, яка особливо виразна в кристалізації ставлення до синів і доньки.

Якщо текст повісті М. Матіос уже від початку актуалізував негативні образи трьох братів-рекетирів, то характеристику їхньої сестри Світлани здійснено не відразу (хоча її ім'я згадано). Взаєминам батька й доньки присвячено окремі розділи, які конкретизують гуманне ставлення героїні до Олексюка. Силу батькової любові й вдячності до чуйного доньчиного серця уточнює внутрішня фокалізація («Ніхто ніколи в житті не щадив, не жалів і не розраджував, а не зігріта його ласкою донька...» [140, с. 58]). Світлана, яка полишила село, працює в Греції, надсилає Іванові гроші й одного разу – лист, текст якого наведено повністю (виділено курсивом і взято в лапки). Зауважмо, що образ успішної героїні-мігрантки ширше осмислено в ще одній сучасній повісті – «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні» (2013) Л. Таран. Героїня М. Матіос, вочевидь, як донька і як жінка більш схильна до емпатії, ніж односельчани. Лист Світлани порушує думку про потребу прощення: «*Не думайте, тату, про те, що минуло*» [140, с. 62]. Переконаємося: «[у] монолозі Світлани, пройнятому медитативним настроєм, підкреслюється, що така її позиція зумовлена ще й черствістю душі мешканців села, які не пробачили її батькові Іванові його гріх, тож вона однозначно не повернеться додому. Гармонія із собою, яку жінка віднайшла в Греції, є для неї найціннішою» [193, с. 89]. Цитування листа вможливорює безпосереднє відтворення розмислів героїні (гомодієгетична нарація). Протиставлення двох відмінних життєвих орієнтирів, властивих синам і доньці героя, активізує умовний спосіб розгортання думок Івана Олексюка («І жаль тепер мертвому Йванові, що не може встати і заговорити» [140, с. 69]). Цей прийом (уже не вперше застосований у тексті) увиразнює трагізм світовідчуття героя.

Героєві повісті М. Матіос надано можливість донести свої міркування бодай експліцитному читачу, адже мешканці села не прагнуть його почути («Розуміти

Івана ніхто й ніколи не спромігся, бо ніхто не потребував його рОзказів» [140, с. 73]). Розвиток оповіді (як залучення розлогої внутрішньої фокалізації, так і характеристика від імені наратора) засвідчує співчуття Іванові Олексюку. Толерантний розповідач у філософських відступах не засуджує героя, а шукає причини людської озлобленості: «Чи знали, що Іван сам себе судив у час безсоння і страху?» [140, с. 79], «Одні знали, що хоче жити – то щупак у руки дали, / інші – що має гріх за пазухою, то поганяли Іваном, як хотіли, / треті – услід плювали, / а теперішні хочуть його дочасної смерті. / Ніби їм без Івана жити завтра стане краще» [140, с. 81] (скісною рисою позначаємо новий рядок у тексті). Процитовані рядки вкотре за допомогою повторного аналепсису повертають розповідь обличчям до події, доленосної для Івана. Позиція розповідача помітна у звертаннях до героя й уявного читача. Розповіді властиві ознаки притчі з її імперативністю (В. Тюпа), вона частково нагадує проповідь. Слова, адресовані Іванові, – це спільний голос героя й наратора («Добре тобі, Іване, мертвому лежати і вже нічим не перейматися <...>» [140, с. 87]). Комунікація з реципієнтом у творі стримана (наприклад, «Кажу ж вам – навіть сонце знітилося від такої картини» [140, с. 27]), ближче до фіналу вона стає активнішою.

Заключним частинам повісті «Армагедон уже відбувся» властивий динамічний зовнішній сюжет, тут відтворено не роздуми і спогади, а події, які передували смерті головного героя (Іван складає заповіт). У розділі «P. S.» продовжено історію про пошук скарбу, оприявнену на початку тексту. У стислому викладі за зразком «серіалу» наратор постійно апелює до наратора, зокрема: «Далі – як ви й передбачали, було кіно: серіал» [140, с. 95], «Проте ексклюзив двох останніх серій цього прецікавого блокбастера варто переказати» [140, с. 99] тощо. Специфіка звертань до читача споріднена з властивою прозі початку–середини ХІХ ст. народною «усною» манерою розповіді «всевідного» селянина («Вечори на хуторі біля Диканьки» (1831–1832) М. Гоголя, «Конотопська відьма» (1837) Гр. Квітки-Основ'яненка тощо). Завдяки такій стилізації створено ефект переконливості наративу, зменшено «дистанцію» між розповідачем, героями й реципієнтом. Текст заповіту Олексюка наведено повністю, тож «цитований

монолог» – іще один художній інструмент для репрезентації голосу персонажа. Поняття «цитований монолог», услід за О. Ткачуком, тлумачимо як «цитування мови персонажа в контексті третьоособового наративу; внутрішній монолог» [251, с. 154]. Це поняття запропонувала дослідниця Д. Кон, яка наголошувала, що слід мати на увазі три моделі передавання свідомості: психонарація, наратований монолог і цитований монолог [298, с. 12]. Фінал повісті організовано як «Я»-нарація, яка ще раз акцентує погляд розповідача на неоднозначну проблему, порушену у творі («...Бо подеколи я думаю, що в житті на одну людину замкнених дверей таки забагато. / Чи й на небесах?!.» [140, с. 109]).

Завершуючи дослідження цього тексту, розгляньмо наскрізну біблійну символіку повісті М. Матіос. Лінгвістичний аналіз концептів «Армагедон» і «Вавилон», здійснений у студії Л. Баранської і М. Стецик, переконливо доводить символіку назви твору: «мотив судного дня, насамперед судного дня в самій людині, пронизує повість, як і червона гадючка крові, що раз у раз зринає у збуреній свідомості головного героя і стає фізично відчутною для читача» [8, с. 59]. Відзначену в згаданій статті багатозначність образу Вавилонської вежі («гріх, провина і відплата за нього» [8, с. 59]) у наративному й сюжетному плані відкрито в динаміці (вежа падає поступово). Широту біблійного інтертексту відтінено як відповідними атрибутами (окрім названих двох архетипних образів, виокремлюємо й менш помітні на зразок янгола й диявола, небес, хрестів та ін.), так і притчовою тональністю розповіді, повчальним голосом наратора, елементами сповіді за ненавмисне скоєний смертний гріх тощо. Своєрідність організації нарації в тексті М. Матіос «Армагедон уже відбувся» зумовлено подвійною з погляду хронотопу розповіддю (теперішнє – минуле), широким залученням спогадів головного героя, які деталізовано завдяки повторному аналепсису. Внутрішня фокалізація забезпечує ретрансляцію цих споминів від імені померлого Івана Олексюка, який у такий спосіб здобуває своєрідну можливість сповіді. Позиція наратора в тексті чітко виражена, адже він співчуває героєві (а не засуджує його) і схиляє до цієї ж думки експліцитного читача.

Організація розповіді в повісті «Київ, вставай!» С. Йовенко має чимало спільного зі специфікою розгортання попередньо проаналізованого тексту. Подібно до твору «Армагедон уже відбувся» М. Матіос, наратор тут надає значний «простір» для реалізації внутрішньої фокалізації, а відповідні фрагменти розповіді конкретизують солідарність позицій наратора й персонажа (Уляни). Героїня повісті «Київ, вставай!» Уляна, не шкодуючи свого здоров'я й ризикуючи життям, допомагає учасникам Майдану 2013–2014 років. Цей текст, подібно до «Нового року у Стамбулі» Г. Пагутяк, зорієнтовано на відтворення реальних подій, тому тут помітно синтез фактографізму (нефікційності) й художності (фікційності). Образ головної героїні, однак, не акцентує автобіографізм. Письменниця конструює розповідь, яка репрезентує історію відважної участі Уляни у вирішальних для країни подіях: «Скільки разів приносила сюди Уляна кілограми лимонів, меду, печива, десятки пачок чаю та кави!» [89, с. 19]. Здебільшого дійсність відтінено крізь призму Уляниного досвіду, але певні обставини, зокрема найбільш трагічні в історії Майдану дні (лютий 2014 року), оприявлено в ширшому контексті, для якого вкрай важливий голос «усвідного» наратора. У нарацію завдяки відповідним атрибутам «умонтовано» ретроспективність, причому деякі спомини хронологічно невпорядковані, а ближче до фіналу розповідь стає послідовнішою.

Паратекстуальні елементи – епіграфи й коротка передмова – лаконічно увиразнюють художній задум повісті «Київ, вставай!» С. Йовенко, для якої важливо засвідчити, що «приватне життя, особисті потрясіння дрібнішають проти суспільних катаклізмів» [89, с. 2]. Тракткування назви, подане як зноска після заголовка («Усталена форма звертання часів Майдану» [89, с. 2]), розкриває тему повісті. Епіграфи (цитати з М. Кундери й Г. Ле Бона) налаштовують реципієнта на ідею єдності суспільства («Чим заряджений енергетично струмінь – залежить від усіх» [89, с. 2]). Післямова коротко характеризує подальшу долю персонажів, роз'яснює специфіку художнього осмислення тогочасних реалій («Імена героїв оповіді змінено. Події та епізоди не вигадані» [89, с. 43]). Паратекст внаочнює особливу увагу письменниці до збереження в слові непростих для української

історії часів. Переломність моменту усвідомлює й головна героїня повісті Уляна. Зображена на початку твору ідилічна картина зустрічі закоханих під час Майдану налаштує на подальше домінування спогадів у наративі тексту. Цю подію, однак, удруге детально не змальовано в повторному аналепсисі, тому очікування нарататора не справджено вповні. Розповідь, яку розпросторено в тексті, сфокусовано не лише на згаданій історії, а й на інших численних фрагментах з життя Уляни, чиє серце «було ніби навстіж відкрите для любові» [89, с. 6].

Послідовний виклад повісті С. Йовенко розпочато розповіддю про передноворічні клопоти героїні («Уляна дозволила собі передихнути без Майдану. Все-таки Новий рік» [89, с. 3]): вона поспішає до матері – 90-літньої жінки, якій важко догодити. Конфліктна ситуація, яка виникає між ними, збурює в душі Уляни низку емоцій (насамперед образу через таке ставлення), тож жінка покидає квартиру матері, а згодом випадково зустрічає свою доньку, яка прямує на Майдан. Туди ж вирушає й головна героїня (хоча сюжетну лінію стосунків Уляни з донькою надалі розвинуто досить стисло). Розповідь про допомогу майданівцям супроводжують спомини жінки, у яких вияскравлено і її історію, і рефлексії щодо тогочасних подій. Пролепсис («Якби вона знала тоді, що випадє їй за брамою церкви лише за пару місяців!» [89, с. 9]) підсилює напругу в розповіді, створює додаткову інтригу для імпліцитного читача. Випередження подій і ретельне оприявнення переживань Уляни свідчить про «всезнайство» нарататора.

Актуалізації схвалення діяльності героїні в текстовій «тканині» повісті «Київ, вставай!» сприяють узагальнення на зразок: «Це наша героїня знала з власного гіркового життєвого досвіду» [89, с. 12]. «Ми»-нарація мінімізує межу між тим, хто продукує розповідь, й головною героїнею: «І хто ж тоді, як не ми, жили цей Майдан, віддавали йому часом останнє?» [89, с. 11]; «<...> чи ми розуміли, що це музика революції?» [89, с. 17]. Розповідь, у якій «зливо» голоси нарататора й героїні, декларує схвильоване риторичне звертання, адресоване Уляні: «Уже півтора місяця після новорічної ночі на Майдані ти спілкувалася з двома новими знайомими <...>» [89, с. 27]. Окреслена спільність світосприйняття

наратора й героїні вможлиблює широку реалізацію внутрішньої фокалізації, перехід до якої майже непомітний для реципієнта.

Уплетені в текст С. Йовенко розмисли Уляни озвучують її емоційний стан і оцінку вчинків: «Коли бачиш такі чисті, з дитячим запитальним поглядом обличчя уже мертвих юнаків, завжди хочеться плакати!..» [89, с. 14]; «Пригадала незрівнянне тепле відчуття, коли помітила, як дбайливо, без натяку на піар, прибирали сміття <...>» [89, с. 20]. Певні судження героїні процитовано, після чого – уточнення голосом розповідача: «“Отож-бо й воно, – подумала Уляна, – що влада – не наша. А буде – НАША? <...>” Щемкі сумніви гніздилися в душі жінки <...>» [89, с. 27]. Нарачію повісті повсякчас акомпановано маркерами спогадів, які вказують на час подій. Початок ретроспективних «вставок» може бути візуалізовано трикрапкою, наприклад: «...З чого все починалося?..» [89, с. 9], «...Мимоволі згадала <...>» [89, с. 10] тощо. Відтворення в пам'яті Уляни нещодавніх днів позбавлене документальної чіткості, а залежить від впливу тих чи тих обставин на рецепцію дійсності. Цей чинник дозволяє індивідуалізувати реалії буття у їхньому сприйнятті свідомістю героїні. Вона пригадує як свої повторювані ритуали («[щ]онеділі виходила на Майданове віче <...>» [89, с. 6]), так і спільна з іншими участь у тодішніх подіях.

Текстовий простір повісті «Київ, вставай!» фіксує окремі ситуації («Тут, в урядових кварталах, ішли справжні бої. Ранковий ультиматум Майдану 18 лютого, у чорний вівторок: або Верховна Рада виконає висунуті умови, або їм працювати не дадуть» [89, с. 35]), і розмисли про них. Ці відступи, на наш погляд, зцементовують позицію наратора й героїні. Озвучений у назві повісті й лейтмотивний для тексту заклик «Київ, вставай!» нагадує про твердість переконань Уляни. Осмислення дійсності дозволяє жінці відчути єдність українців («Пізніше зрозуміла, чому до сліз зворушена була небайдужістю лікаря. Вони зрозуміли одне одного з півпогляду» [89, с. 11]), визначити національні здобутки й прорахунки. Тривожна рефлексія постфактум уточнює динаміку подій, порівняймо: «Іще не війна – тільки жаский, нудотний, ледь вловний запах смерті й тліну, іще не голосіння панахидне, а глибоко затамований крик <...>» [89, с. 5],

«Перед першою барикадою повернула ліворуч і повз жахіття чорних слідів війни навколо стели наблизилася до невеличкого гурту людей на Городецького, що тихо перемовлялися над розпростертими тілами убитих» [89, с. 40]. У розповіді акцентовано передчуття трагічних наслідків протесту.

Численні історико-культурні алюзії внаочнюють національну свідомість героїні С. Йовенко («Чи не намарне поклали свої життя Стус, Марченко, Гія Гонгадзе, Чорновіл?.. І скільки їх ще буде?!» [89, с. 6]), її життєвий досвід («Не знати чого спливали в пам'яті власні сюжети ще з перших протестних акцій часу незалежності» [89, с. 6], «<...> миттю згадала аналогічний сюжет ще з часів президентства Кучми» [89, с. 20]). Інтертекст, зреалізований у наведених фрагментах почутих пісень, передає соціальну неоднорідність учасників Майдану («“На позицію девушка провожала бойца”, – злагодженим квартетом у самозабутті співають поруч розрум'янілі бабусі пісню своєї фронтової молодості» [89, с. 9]). Молодь, натомість, згадує імена українських письменників (Забужко, Слабошпицький, Шкляр, Яворівський та ін. [89, с. 21]), а Уляна-журналістка роздумує над новими матеріалами для статей. Цей фрагмент насичено іменами тогочасних митців, фактами їхньої діяльності під час Майдану. Залучення реплік другорядних персонажів російською мовою, доповнене портретуванням, – один із засобів характеротворення («–Где у вас тут Госдума? – вискаливши зуби, запитав перший – натренований качок з обвітраним обличчям» [89, с. 15]). Ще одну героїню – виконавицю фронтової пісні – зображено у вимірах контроверсійної політичної позиції. Згадаймо, що в тексті «Нова стара баба» Л. Денисенко російськомовна Зойка під час Помаранчевої революції 2004 року «забезпечувала майданівців гарячою їжею» [56, с. 100]. Особливості мовного портретування увиразнюють персонажів, однак не завжди визначальні в характеротворенні.

В увазі до розлогого «міського тексту» Києва (повість С. Йовенко), який до деталей знайомий героїні, реалізовано інтертекстуальні ретроспекції («Артерія смерті. Від Аскольдової могили, де спочили душі юних героїв Крут, до Інститутської <...>» [89, с. 36]). Ці відступи – компоненти послідовної розповіді, яка оприявнює напружені дні січня й лютого 2014 року. Споминів у цій частині

значно менше, на передньому плані – фактографізм нарації: «Є травмовані й перші загиблі. У Будинку офіцерів – медпункт... Штурм першої барикади Майдану» [89, с. 35]. Оскільки безпосередньої участі в боях Уляна не бере, то в розповіді акцентовано її позицію спостерігача: обізнаність із останніми новинами, впізнання тіл загиблих, написання статей (і дискусія з редактором, який, до слова, як і герой повісті «Нехворощ» Л. Пономаренко, постає в образі жорстокого управлінця) тощо. У нарації вияскравлено реакцію Уляни на смертельні дні в історії Майдану («Наступні події, немов страшний сон, злилися для неї в безчасся, хаос» [89, с. 12], «Мурахи крижаного холоду поповзли по спині» [89, с. 38]). Розповідь про похід Уляни до монастиря в пошуках померлих реалізує передбачення, актуалізоване попередньо як пролепсис; ця сцена знову «пророкує» подальші втрати. Фінал твору лаконічно окреслює трагізм самопожертви мітингувальників, а образ голубки («[б]іле пір'ячко вимастилося сажею» [89, с. 42]) уособлює й саму героїню, і тривкість очікування мирного життя.

Ураховуючи викладені вище параметри наративу повісті «Київ, вставай!» С. Йовенко, підсумуємо: у тексті в ретроспекції відтворено кількамісячний досвід участі героїні Уляни в протестах на Майдані. Образ героїні ідеалізовано, драматизм її переживань гіперболізовано, що зумовлює додаткову напругу. Ці події, згідно з післямовою, були невігадані, тож тут засвідчено важливість осмислення реальної дійсності засобами мистецтва слова. Гетеродієгетичний наратор, хоч і не оприявнює своєї персони, проте специфіка конструювання розповіді свідчить про співіснування екстра- й інтрадієгетичної позицій. Плин нарації підпорядковано розкриттю відчуттів і дій героїні, чому сприяє внутрішня фокалізація, прямі й опосередковані характеристики, цитати тощо. Спомини, якими сповнена розповідна канва повісті, вдало внаочнюють узгодженість поглядів наратора й героїні, створюючи ефект нарації від імені Уляни.

Художній образ головного героя / героїні з виразно неприйнятною поведінкою зрідка постає центральним в аналізованих повістях. Окрім тексту **«Піранья, або Вона забирає своє» В. Вознюка**, повість **«Сміттепровід» Я. Мельника** виопуклює постать жінки, яка порушує моральні приписи (розповідь

скеровано психоаналітичним підходом). Повість «Піранья, або Вона забирає своє» репрезентує історію жінки-кар'єристки, для якої принципові не моральні приписи, а власні інтереси. Порушену в тексті проблему вже було художньо осмислено, наприклад, у повісті «Гола душа» (1992) П. Загребельного. Гомодієгетичну рефлексивну нарацію тут здійснює сама героїня, тож «спогади Клеопатри про різнопланові стосунки з чоловіками вивільняються в кількох проєкціях: філософствування щодо сутності протилежної статі («Чоловіків треба тримати, як звірів у клітці» [78, с. 252]); ставлення до власного чоловіка (Малинка-Осичняк), в'їдлива й викривальна оцінка інтелігенції і представників номенклатури» [207, с. 114]. У повісті В. Вознюка надмірний егоїзм героїні випрозорено не лише в самохарактеристиці (хоча вона теж наявна), а в «колекції» споминів колег жінки про поведінку останньої. Промовисте ім'я героїні відтінено гротеском: Ада (алюзія на образ пекла, на чому вже наголошувала Я. Мельничук [147, с. 81]) Гекторівна (могутність, войовничість, спрямовані на самоствердження).

На початку тексту лаконічно змальовано обставини, у яких перебуває одна з героїнь – Уляна Максимчук. У напруженій ситуації відтермінування авіарейсу до Дортмунда (куди героїня повинна була вирушити для зустрічі Нового року) Уляна не може вийти на зв'язок зі своєю колегою Адою Горошкевич. Уточнюючи позицію Уляни, наратор повідомляє: «Ситуацію треба, очевидно, трактувати так: зметикувавши, що шеф у складі офіційної української делегації до шостого січня перебуватиме в Румунії, а Уляна подалася до Німеччини, вона [Ада] залагоджує меркантильні справи» [29, с. 35]. Таку зухвалість колеги Уляна спостерігає вже не вперше, про що свідчать подальші спогади жінки. Розповідь, яка відтворює ці ситуації, «реставрує» життєвий шлях Ади, тобто відтепер саме ця героїня стає центром уваги наратора в повісті.

Розповідь у творі «Піранья, або Вона забирає своє» конструюють аналепсиси, які стисло відтінюють дитинство й юність Ади й більш розгорнуто – історії про її поведінку на робочому місці й взаємини з чоловіками. Я. Мельничук вважає, що Уляна – нараторка тексту [147, с. 82], проте, на наш погляд, слід розмежувати наратора й образ цієї героїні. Специфіку нарації зумовлено тим, що

історію жінки-піраньї оприявлено – із акцентом на «комунікативній події» – устами гетерогетичного наратора. Він презентує нюанси способу життя антигероїні, переповідає спогади самої Уляни або почуті від когось «історії»: «Потім довідалася, що <...>» [29, с. 35], «Так, Улянї про минулі події, пов’язані з колегою, оповідали чимало» [29, с. 37] тощо. Наратор за допомогою пролепсису «<...> в умінні колеги “взяти своє”, тим паче нічийне, Уляна змогла переконатися ще не раз» [29, с. 38] промовисто відсилає імпліцитного фіктивного читача до назви повісті. Як засвідчує текст, Уляна зіставляє вже відоме про Аду з її характеристикою в момент, «найближчий» до продукування розповіді. У такий спосіб в повісті співіснують ретроспекція й теперішній наративний час, який унаочнює незмінність життєвих пріоритетів Ади.

Акцентуючи на розмислах Уляни про поведінку колеги, наратор повісті В. Вознюка вияскравлює оцінку «діянням» Ади: «Тривалий час Уляна дивувалася, завдяки чому колезі вдалося понад два десятиліття протриматися в музеї з її нехлюйським ставленням до роботи. <...> Чому таке терпить шеф?» [29, с. 36]. Судження музейниці зрідка зафіксовано за зразком цитати. Якщо наратор стабільно екстрадієгетичний (дистанційований від зображуваних подій), то позиція Уляни залежить від її залученості в ситуації. Екстрадієгетичну позицію акцентовано, зокрема, в тих історіях, які повідомляли Улянї інші персонажі повісті: «Оповів про літо 1986 р.» [29, с. 36], «У номері львівського готелю Уляна ніби наново вслухалася в оповідь двоюрідної сестри Георгія Сильвестрова [одного з чоловіків Ади] пані Славці <...>» [29, с. 39]. Ті події, очевидцем яких, за сюжетом повісті, була Уляна, відлунюють у розповіді експресивніше. Нарація тут нерідко фокалізована, поєднує інтра- й екстрадієгетичність. Уляна пригадує свої розмови з Адою, із яких стає відомо про особисте життя колеги («Про поведінку цього кавалера, про його різноманітні “пришестя-нашестя”, про їхні злуки і розлуки вислуховувала неодноразово, “збагачувалася” також інформацією про батька колежанки. Шкода старенького <...>» [29, с. 49]). Наратор стверджує пряму характеристику героїні-піраньї, якою її наділяє Уляна: «Ніколи не мала

шаленої радості від спілкування з колегою <...>» [29, с. 51]. Крізь призму спогадів Уляни про Аду Горошкевич висвітлено спосіб життя останньої.

Думка, яку поділяє Уляна в повісті, цілком зрозуміла й мотивована, ураховуючи сфокусованість нарації на її спогадах. У лінійно-ретроспективному відтворенні специфіки характеру Горошкевич не менш відчутний погляд самого автора. Розмисли наратора повісті «Ваза» В. Лиса теж акцентують насамперед позицію письменника, позаяк спостерігаємо певну невідповідність, коли після нетривалого проживання на Землі герой-інопланетянин доходить влучного висновку, що рутину робить наше життя абсурдним. Ураховуючи узагальнення Л. Мацевко-Бекерської про те, що гетеродієгетичний наратор «може максимально суб'єктивувати саму презентацію історії і постійно нагадувати читачеві про власну позицію щодо зображуваного, або намагається підкреслити лише знання про подію чи її фрагменти, але право оцінки та акцентування смислових стрижнів віддає читачеві» [143, с. 4], стверджуємо, що розповідач у творі «Піранья, або Вона забирає своє» артикулює оцінку способу життя своєї героїні. Самозакоханість, кар'єрні амбіції й уміння керувати чоловіками (шефом; Климчуком, Місюном, Здобугою та ін.) – основні життєві принципи жінки, які розповідач в негативному світлі вдокладнює в тексті.

Конкретизуючи зверхність Ади Горошкевич, наратор В. Вознюка наголошує: «На зауваження хоч і реагувала за давньою звичкою індіферентно, втім аж занадто зверхньо: мовляв, хай собі кажуть, що забажають <...>» [29, с. 39], «Може, озвалася совість, а може, інстинкт самозбереження <...>» [29, с. 47]. «Усвіднений» розповідач, який вправно komponує спогади Уляни й інших героїв про фатальну персону на ім'я Аделія, украй рідко вказує реципієнтові на те, що йому бракує якоїсь інформації про неї («Важко здогадатися, хто підказав Аді Гекторівні <...>» [29, с. 47]). Декларування суджень-оцінок наратора посилено зі зростанням аморальності поведінки героїні.

«Усвіднений» наратор повісті «Піранья, або Вона забирає своє» у відтворенні норому Ади Горошкевич часом залучає внутрішню фокалізацію («Ні, відмовою від власного задуму вона принизила б себе перед усіма, хто сприймає її як

цілеспрямовану, наполегливу особу» [29, с. 45]). Такий прийом, однак, як ми вже зауважували, активніше застосовано для актуалізації розмислів Уляни. Риторичне звертання наратора до героїні-піраньї теж означає відторгнення її вдачі: «Але ж ти сама колись приголубила його [Місюна], а тепер навпаки – найчастіше відштовхуєш» [29, с. 49]. Репліки Ади, адресовані іншим персонажам повісті, не менш красномовні: «Не бажаєте працювати зі мною, то самі звільняйтеся з роботи» [29, с. 40], «Зверни увагу, я нічого [в] цих чоловіків не прошу, а вони самі мене із задоволенням спонсорують» [29, с. 51] тощо. Висловлювання героїні переконливо доводять характеристику, оприявлену раніше. Динаміку образу Горошкевич не простежено, адже свої принципи жінка змінювати не планує.

Наявність у художньому світі твору багатьох другорядних персонажів (що здебільшого властиво повістям з «романічним» сюжетом) мотивовано авторським задумом – увиразнити згубність поведінки антигероїні Ади Горошкевич. Як наголошує Я. Мельничук, «[д]ехто із читачів В. Вознюка впізнає-таки прототипів героїв і повісті “В лоджії”, й аналізованого тут тексту, а це підтверджуватиме їх реалістичність та актуальність» [147, с. 83]. Більшість образів (як і у випадку з Горошкевич, їхню життєву позицію чітко визначено в тексті) закономірно розкрито у стосунках із героїнею і помітно схарактеризовано засобами розповіді. Деякі герої (Уляна, шеф та ін.) змінюють своє ставлення до Ади, інші ж – переважно ті, хто наївно закоханий у неї, – не помічають її негативних рис. Як ми вже зазначали, колеги й родичі Горошкевич володіють цілим арсеналом історій про специфіку її характеру, тож епізодичні персонажі постають у сюжеті для озвучення чергового спомину. Образи батька героїні, шефа, Климчука, Місюна, Здобуги детальніше окреслено в нарації названого тексту.

Переконливо ілюструють яскраве портретування в повісті В. Вознюка влучні характеристики згаданих вище персонажів. Наприклад: «Перший – Микола Олександрович Місюн, найпопулярніший у краї історик, неперевершений лектор і публіцист» [29, с. 42], «Історик, провівши Аду Гекторівну додому вперше, надалі наче приріс до неї <...>» [29, с. 43]. В образі Климчука (який був старший за свою дружину Аду на сімнадцять років), зокрема, акцентовано особливу приязнь до

нього Уляни: «Уляна поважала його зі студентських років як фундаментального знавця закріпленого за ним навчального курсу» [29, с. 38]. Небайдуже ставлення наратора до цього персонажа засвідчено згадкою про його людяність і душевну щедрість («[н]евже забудеш один із випадків» [29, с. 38]). Текст відтінює і щирість почуттів Климчука, і ставлення «піраньї» до нього: «Вона не пропускала нагоди, аби повідомити, що її чоловік – відома в Україні людина, доцент, докторант <...>» [29, с. 38]. Контрастність життєвих орієнтирів, властивих представникам цієї сімейної пари, актуалізує співчуття наратора покійному чоловікові Ади Горошкевич і його родині, яка постраждала від діяльності жінки. Характеризуючи інших науковців, які потрапили під вплив «чарів» головної героїні твору, розповідач наголошує на їхній довірливості.

Отже, у повісті В. Вознюка «Піранья, або Вона забирає своє» розповідь сконцентровано на спогадах про життєвий і кар'єрний шлях егоїстичної Ади Горошкевич. Інша героїня твору – Уляна Максимчук – центр фокалізації, адже саме її репрезентовано потенційному реципієнтові як жінку, яка артикулює власні спомини про колегу. Розповідач повісті – «усевідний» гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації, а історії про Аду, які він почергово оприявнює, належать і йому, й Уляні, й іншим героям повісті. У такий спосіб реалізовано художньо переконливу модель поведінки жінки-кар'єристки, яка прямо заявляє про свої вимоги до оточення (її розмисли теж відтворено у фокалізації). Нарация в повісті вже від початку наголошує на складному характері антигероїні, а надалі уточнено її аморальні, суспільно шкідливі риси.

Отже, у розглянутих вище повістях *другої субмоделі* спогадової наративної моделі історію героїв ретрансльвано голосом гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації. Цей розповідач, залучаючи внутрішню фокалізацію, актуалізує спомини самих персонажів («Армагедон уже відбувся» М. Матіос, «Київ, вставай!» С. Йовенко) або спогади інших героїв («Піранья, або Вона забирає своє» В. Вознюка). Наратор, попри те, що не бере участі в експонованих подіях, неприховано відтворює ставлення до сконструйованої дійсності (часом його голос звучить надміру дидактично). Позицію розповідача кристалізовано у

вимірах антитези «моральне – аморальне», яка розкриває читачеві неоднозначність людського «Я». Ретроспекції й повторні аналепсиси дещо вповільнюють «зовнішню» сюжетну динаміку (окрім повісті С. Йовенко), акцентуючи на рефлексіях щодо того, що передувало моменту нарації.

Спогадовий наративний «сценарій», оприявнений у названих текстах В. Даниленка [53], Л. Денисенко [56], Є. Кононенко [101], Г. Пагутяк [168], Л. Пономаренко [187] (субмодель із інтимізованим фокусом); В. Вознюка [29], С. Йовенко [89] й М. Матіос [140] (субмодель із гетеродієгетичним наративом), найрепрезентативніший у сучасній українській повісті. Якщо врахувати концептуальність споминів для викладової організації інших текстів (їх розглянемо в наступних підрозділах роботи), то можемо припустити, що лінійно-ретроспективна наративна модель (з її варіаціями) провідна для новочасної української повісті. Розгортання нарації в проаналізованих попередньо текстах підпорядковано специфіці експонування споминів героїв про визначальні для них події або навіть повністю про їхнє життя. Здебільшого оповідь / розповідь скеровано від початку тексту послідовно (повісті В. Даниленка, Є. Кононенко, Г. Пагутяк, Л. Пономаренко), а завершення плину нарації – це своєрідне резюме, у якому злито час нарації і час зображуваних реалій. Роль реципієнта активізовано завдяки потребі (спів)переживання досвіду та впорядкування послідовності споминів (зокрема, різні за часом аналепсиси (твори В. Вознюка, С. Йовенко), часті ретроспекції в дитинство героїв тощо).

Від обсягу осмисленого залежить і деталізація спогадів, і послідовність їхньої презентації, і характеристика інших героїв. Наприклад, повістям «Альбіна» Є. Кононенко, «Нехворощ» Л. Пономаренко й «Нова стара баба» Л. Денисенко властива особлива увага героїнь-наторок не лише до власної історії, а й до персонажів своєї оповіді. «Я»-нарація (широко залучена зміна фокалізації), співзвучна традиціям «ліричної» повісті, увиразнює сповідальність, налаштовує реципієнта на довірливість продукованого монологу. Позиція гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації завжди суб'єктивна, а погляд розповідача в екстрадієгетичній ситуації, сфокусований на прямій або опосередкованій

характеристиці героїв, теж відтінює відповідну оцінку дійсності. Окреслюючи перипетії життя загалом або певний його період, герої / -ні аналізованих творів шукають відповіді на сенсожиттєві питання у вимірах свого часу.

2.3 Осмислення дійсності в текстах лінійно-проспективної наративної моделі

Художні тексти, уналежнені до **лінійно-проспективної наративної моделі**, розкривають історії своїх героїв у вимірах лінійної організації подієвості – найбільш традиційного, реалістичного типу презентації буття. Нагадаємо, що в цьому підрозділі докладно буде розглянуто повісті «Вуле ву чайок, мсьє?» М. Гримич, «Записи на подолку» Т. Зарівної, «Сніданок на снігу» А. Дністрового, «Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка. Рельєфність сюжетного розвитку, увага до повсякдення героїв, переважно нетривалий часовий відтинок (окрім твору М. Гримич), образ «усевідного» гетеродієгетичного наратора (у тексті В. Даниленка, однак, наявний «Я»-оповідач) – ці ознаки доводять збереження відносно сталих жанрових параметрів у сучасній повісті.

Повість **«Вуле ву чайок, мсьє?» М. Гримич** охоплює майже тридцятирічний період із життя героя, однак завдяки лаконічності в зображенні, увазі лише до поворотних етапів твір не виходить за жанрові межі повісті. Одну подію – міграцію героя – повсякчас осмислено в цьому тексті. Згадаймо, що в тексті про тимчасове перебування героїні в іншому місті («Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк) ми виокремлювали ознаки фікційної й нефікційної літератури. Зіставлення жанрової специфіки цих двох творів дозволяє дійти висновку, що в повісті М. Гримич теж наявні прикмети різних жанрів. Це, зокрема, параметри мандрівної й пригодницької літератури, які, однак, не стають визначальними: подорож, попри свою наскрізну роль, частково зміщено в подієву сферу й презентовано з-поміж інших ситуацій у житті героя. Хронологічні межі, у яких оприявлено відповідні реалії, – це 1895–1922 роки, однак історичною повістю

назвати складно. Зображені деталі й історичний матеріал не тяжіють до обов'язкового фактографізму, вони відтінюють настрій ретро-оповіді про минуле. Ця властивість масової літератури співіснує з рисами «високих» жанрів, про що свідчить назва (французькі й українські слова, адресовані герою-мандрівнику), тлумачення іншомовних висловів героїв, акцент на реальності світлин, якими оздоблена книга. Видання 2013 року, згідно з відповідним коментарем, містить чорно-білі зображення з архіву письменниці, Богдана Весоловського, знімки зруйнованого цукрового заводу в с. Соболівка Вінницької області [41]. Повість М. Гримич, отже, поєднує риси різних тематичних жанрових різновидів, відображаючи сучасну плінність цієї категорії.

Наратор повісті «Вуле ву чайок, мсьє?» презентує погляд іноземця на спосіб життя на українських землях, який існував понад століття тому. У тексті відсутні прямі звертання до реципієнта, утім від уважного читача залежить принаймні оцінка достовірності національних стереотипів героя (у часовому протиставленні «тоді – зараз»). Настрій розповіді іронічний, а в останньому розділі його змінено на трагічний. Завдяки ефекту «простоти» й «легкості» текст зорієнтовано на різні типи читачів, які сприйматимуть, наприклад, або лише невимушену манеру розповіді, або відшукуватимуть підтекст. В аналізованому творі можна простежити ознаки не тільки лінійно-ретроспективної, а й менш актуалізовані прикмети ризомної наративної моделі (які визначатимемо принагідно).

Подорож героя М. Гримич, як свідчить наратор, спричинено випадковістю: «Узагалі-то, замість Огюста мав їхати Франсуа, однак він в останній момент здрейфив <...>» [41, с. 9]. Маємо приклад постмодерного персонажа-мандрівника, хоча й художній час повісті – не наше сьогодення. Такий тип героя, за І. Кропивко, не має «пізнавально спрямованого пошуку абстрактних істин і власної сутності» [106, с. 196]. Увагу в розповіді прикуто до деталей, які візуалізують дійсність і атмосферу відповідної доби. Наприклад, сцени чаювання відтворено з низкою подробиць: «<...> він кинув шматочок колотого рафінаду в чай і став розмішувати ложечкою, грудка цукру ніяк не хотіла розчинятися, а він колотив і колотив ложкою чай, адже й так нічого було робити <...>» [41, с. 10]

(наводимо тут лише фрагмент сцени). У цих словах унаочнено скептичний настрій героя. Французькі вислови (їх витлумачено у зносках) додають вишуканості розповіді, однак із цими нюансами контрастує поведінка Огюста: необдумані вчинки, утеча від коханки тощо.

У висвітленні мандрівки героя твору М. Гримич акцентовано конфлікт між своїм і чужим простором. Другий і третій розділи відображають зміну сприйняття території. Дискомфорт манірного Огюста увиразнено відповідними погодними умовами: «Поїзд гойдався і гойдався, за вікном нависала похмура мряка, повільно повзла назустріч депресивна картинка чужої країни <...>» [41, с. 8]. Типологічно схожі емоції переживає й героїня повісті «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк, порівняймо: «Дощ, який падав чотири дні, майже безперервно, знищив запахи, змив кольори, ізолював мене від самого Стамбула <...>» [168, с. 12–13]. Гордовитість й упередженість героя, нав'язані судженнями співвітчизників, артикульовано як у словах наратора («У Парижі його попереджали: відразу після перетину російсько-австро-угорського кордону на нього почнуть зазіхати грабіжники, маньяки і збоченці» [41, с. 7]), так і у внутрішній фокалізації. Цей прийом (широко залучений у текстах спогадової наративної моделі) дозволяє безпосередньо експлікувати емоції героя, наприклад: «Прокляття! Де круасани? де джем? де масло? де кава? де сир? На Огюста накотилася депресивна хвиля <...>» [41, с. 18]; «До того ж, у нього в кишені – ні копійки, він таки не Бальзак, у якого була – як її там? – ага, мадам Ганська» [41, с. 16]. Алюзія на життєву історію Бальзака додає повісті інтелектуальної багаторівневості.

Наратор повісті М. Гримич, розкриваючи роздуми свого героя, залучає цитування його слів: «“От скажи мені, мсьє Гівон: на фіга тобі це все?” З таці на нього дивилося неголене пом'яте обличчя депресуючого француза <...>» [41, с. 8]. Відображення героя як можливість побачити себе збоку увиразнює і зовнішність, і емоційний стан персонажа. Містечко, у яке прибуває герой, а також його мешканці теж репрезентовані з позиції Огюста, про що свідчать уточнення на зразок: «Огюст зробив висновок, що ліцеїсти не більш як десять хвилин тому товкли один одному пики» [41, с. 20], «Це все спершу викликало в нього

цікавість, потім роздратування, потім ненависть, потім звиклося, потім почало подобатися, потім перетворилося на стиль його нового життя» [41, с. 27]. Зміну настрою оповіді з іронічного на захоплений доводить зіставлення двох ситуативно схожих епізодів тексту. Якщо першу поїздки супроводжувала похмура погода, то під час наступної актуалізовано позитивне сприйняття українського топосу («Огюст, заколисаний похитуванням поїзда, сентиментально вглядаючись у прекрасні українські пейзажі <...>» [41, с. 34]). Подібно до структури першого розділу, в розповіді спочатку акцентовано переживання й деякі спогади героя, а потім увагу наратора сконцентровано на місці подій.

У другому розділі аналізованої повісті домінують спогади героя, у яких послідовно розкрито розвиток Оксамитівки, зростання дітей Оксамитенка тощо. Прикметно, що про вчителювання героя, тобто його основну місію, зазначено стисло, з чого висновуємо: наратор повсякчас маніпулює читацькою увагою, зміщуючи фокус уваги. За винятком кількох фрагментів про хронотоп залізничних станцій, процес подорожі надалі майже не оприявлено безпосередньо, однак про неї нагадує «двоплановість» розповіді (про теперішнє й минуле). Містечко Оксамитівка, яке було чужим для Огюста (у першому розділі поставало в опозиції до Європи), згодом приваблює героя. Розлогий ретроспективний відступ у цьому розділі внаочнює внесок героя Павла Івановича Оксамитенка в розбудову містечка: «<...> проклав у ньому водопровід і каналізацію, оксамитівці знали, що таке електрика, і навіть не асоціювали її з нечистою силою чи “божим дивом”» [41, с. 35]. Із більшою, ніж до цього, деталізацією, розповідь акцентує вже згаданий вище вишуканий процес чаювання: «Огюст уже знав: цукор-рафінад краще не кидати в чай, бо хороший рафінад довго не розчиняється, і поки ти колотиш ложкою в склянці, чекаючи, поки грудка розтане, чай вичахає <...>» [41, с. 28].

Поряд з увагою до внутрішнього стану героя, у другому й третьому розділах твору «Вуле ву чайок, мсьє?» експоновано характеристики інших персонажів. Їхнє портретування поєднує дистанційованість наратора й суб'єктивність Огюста. Джерело залучених історій – сімейні перекази [41, с. 48]. Четверо синів

Оksamитенка – це гімназисти, які непривітно зустріли героя, однак у послідовному розкритті образів бешкетників майже не відтінено негативного ставлення до них. На передньому плані тут – відчуття батька, зокрема: «Павло Іванович як батько не знав, що робити з “оксамитовою бандою”, не раз питав у вчителів поради, а ті лише знизували плечима: переростуть!» [41, с. 49]. Згідно з текстом, прихильність Огюста здобувають дві доньки Оксамитенка. У їхніх образах, хоча й менш вияскравлених, увиразнено позицію головного героя щодо дівчат: «Огюст мав велику проблему: обидві були закохані в нього, а він був закоханий в обидвох» [41, с. 49]. У розповідь тимчасово повернено невимушений іронічний настрій, який одразу ж змінено на трагічний.

На противагу неквапливій розповіді в перших двох розділах повісті, нарацію фінальної частини сконцентровано на подієвій динаміці. Герой твору знову відчуває відчуження від простору Оксамитівки: тепер не через те, що їде в невідомість, а через побачені зміни вже знайомої території. Як слушно зауважує Н. Герасименко, «[н]е найкращі зміни в містечку письменниця посилює описом інтер'єру та екстер'єру, що оточують головного героя, який знову, через 17 років, прямує потягом до Оксамитівки» [35]. У позиціонуванні тогочасних реалій важить уже не суб'єктивність француза, а фіксація його розгубленого погляду на злиденність містечка після експропріації заводів («<...> у вагоні панував неймовірний гармидер <...>» [41, с. 56], «Це був чужий і ворожий Огюстові світ <...>» [41, с. 65]). Ретроспективні вставки окреслюють еміграцію родини Оксамитенка до Парижа, шлюб Огюста з Лілею, причини приїзду чоловіка в Радянську Україну. Засобами контрасту зображено нову Оксамитівку.

У постійно актуалізованому зіставленні двох способів життя в названому містечку – до більшовицької влади й після її встановлення (назву змінено на Червоний шлях) – наратор відтворює їхню різючу відмінність. Мешканці, які повірили пропаганді, виголошують своє негативне сприйняття Оксамитенка: «Утік, напевноє. Іксплуататор! Кровопивця народу! А завод тепер пріналежить народу» [41, с. 63]. У наведених словах літньої жінки засвідчено відповідний низький рівень усвідомлення тогочасних суспільних трансформацій. Бідність

замість розкоші, здобутої завдяки цукровим заводам; повсюдне жебрацтво й бруд; «РЕВКОМ» на місці ліцею тощо змушують героя зіставляти свої спомини з побаченим. Наприклад: «“Чайком” у Касіяна тепер називався звичайний окріп <...>» [41, с. 67], «Огюст в обідню пору прийшов до ресторану: старі обшарпані диванчики, плюшеві скатертини, темно і затхло. Людей катма. Де та колишня міщанська розкіш і затишок?» [41, с. 72–74] (помітна внутрішня фокалізація).

Оксамитенко просить Огюста розтлумачити передбачення, постійно повторюване в другому й третьому розділах: «Петя-Петя-Петушок, золотий гребешок, петушок с високой спицы бережет твою столицу!» [41, с. 41] (алюзія на казку «О золотом петушке» О. Пушкіна). Ці фрази промовляє «божевільний піп-розстрига отець Парфеній» [41, с. 38] – персонаж, мовлення якого пересипане російським культурним кодом. Слова цього героя («Гарі-гарі ясно шоби не пагасло!» [41, с. 40–41]) пророчі, адже саме в їхньому супроводі було спалено «солом'яне опудало Павла Івановича Оксамитенка» [41, с. 58]. Розповідь, актуалізуючи увагу читача, пояснює притчовість інтертекстуальної пушкінської паралелі: слід бути пильним, адже ворогом може бути навіть рідна людина. Ідеться, вочевидь, про Петра, одного з синів Оксамитенка. Огюст дізнається, що він за більшовицької влади змінює прізвище і служить партії («Я – Петров! Моя мати – революція, а батько – Ленін» [41, с. 76]). Героїня Віолета, як з'ясовує головний герой, тепер «хазяйка провінційного борделю» [41, с. 80]. Отже, третій розділ повісті, перенасичений подіями, вигранює вектори життєвих історій героїв після зміни влади в країні.

Специфіка репрезентації в повісті М. Гримич образу родини, роз'єднаної несумісністю ідеологічних переконань під час революційних подій 1919 року, відсилає уважного читача до знакових для української літератури текстів новел «Мати» М. Хвильового, «Подвійне коло» Ю. Яновського та ін., у яких названу ситуацію осмислено в багатопроблемному полі (традиційні сімейні зв'язки, вибір і відповідальність за нього, ідеологія і свідомість людини тощо). Текст М. Гримич сфокусовано скоріше на подієвому відображенні відповідних реалій, що засвідчено наявністю ознак «формульних» жанрів у названій повісті. Висловлену

думку підтверджує ще одна інтертекстуальна паралель. Мотив мандрів як життєвої дороги й пошуку себе, на відміну, наприклад, від його ґрунтовної філософської репрезентації в повісті «Ілля Турчиновський» (1968) Вал. Шевчука, в аналізованому творі інтерпретовано не так масштабно.

Підсумовуючи, зазначимо: у повісті «Вуле ву чайок, мсьє?» М. Гримич лінійна розповідь від імені наратора відтворює три подорожі героя-француза до містечка в Харківській губернії наприкінці XIX – на початку XX століття. Ознаки історичної оповіді й мандрівної літератури утворюють палітру способів прочитання тексту. Позицію гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації прямо не артикульовано, однак її відчутно в настрої нарації, що відповідає настрою героя. У повісті здебільшого оприявлено подієво зв'язний плин нарації, у який «умонтовані» спогади героя й кілька панорамних описів, що вповільнюють розгортання тексту. Прямі характеристики, внутрішня фокалізація, цитування відтінюють образ головного героя і його сприйняття дійсності.

Покладена в основу творів «Вуле ву чайок, мсьє?» М. Гримич і «Сніданок на снігу» А. Дністрового історія про надану героєві можливість кардинально змінити своє життя контрастує з відсутністю права на вибір у повісті «**Записи на подолку**» **Т. Зарівної**. Наративна модель цього тексту подієво сфокусована на послідовній розповіді про молоду дівчину Киліяну, доньку заможного мельника, яку видають заміж за багатого нелюба Дрота. Події, судячи з деталей зображеної доби, відсилають до часів козацтва. Історичний контекст мінімізовано («Наближалось нове століття, і люди боялися кінця світу» [79, с. 114]), натомість окреслено буденне життя героїні Киліяни, як це властиво повісті. Значна частина текстового «полотна» унаочнює тодішні реалії. Письменниці важливо «реставрувати» давно минуле з погляду ролі в ньому жінки. Увагу наратора прикуто до відтворення почуттів героїні прийомами прямих і опосередкованих характеристик (наприклад, мовою тіла), фокалізації, цитування тощо.

Початок повісті Т. Зарівної зорієнтовує читача на стан природного світу, у якому існують герої твору: «Унизу, немов роззявлена паща велетенського звіра з висолопленим язиком дерев, задихався в липневому пополудні яр» [79, с. 102].

Життя людини постає взалежненим від погодних умов (сильна посуха), а також від суспільних норм, які героїня не може порушити: «Мусиш усім подобатися, бо якщо ні, то можеш заплатити й життям. Такі часи. Добре, коли жінку захищає батько, такий грізний, як мельник, і чоловік, такий владний, як Дріт» [79, с. 116]. У повісті влучно акцентовано імперативність тогочасних життєвих правил, чому сприяє теперішній наративний час (як, скажімо, у попередньо наведеній цитаті). Наратор не актуалізує часову дистанцію, добираючи й відповідний стиль викладу, тож його голос звучить органічно для репрезентованої дійсності. Зокрема: «Знала точно: батько вираховував посаг своєї судженої до останнього срібного гудзика на світі. Виважував на долоні вроду, якої не хотілося випустити, і пару скакунів, сірих, в яблука, їх уподобав більше за мамине янгольське обличчя» [79, с. 112].

Ще до початку розгортання історії Киліяни в повісті Т. Зарівної артикульовано характеристику іншого персонажа: «Фігуркою, що стриміла на обрії, був довговолосий і цілковито сивий Старий, по-тутешньому – Зрайця. Уже давно повмирали люди, котрі знали, через кого він переступив і скільки за те взяв золота і срібла <...>» [79, с. 104]. Образ цього чоловіка, колишнього судді, відтінено через недовомленість (щодо його переступів). Оніричний простір, коли «сни наvertsали інколи до часу, що випав і сплив» [79, с. 10], постає загадковим. У лаконічних сновидіннях і спогадах час його довгого життя художньо стиснуто. Для наратора збережено інтригу про роль цього малопомітного персонажа («<...> вже мало кого цікавив старий чоловік <...>» [79, с. 104]). Образ Зрайці актуалізовано вдруге у фіналі: викупивши Киліяну з неволі, він рятує їй життя. В уривку зі щоденника героїні коротка характеристика цього персонажа нагадує про амбівалентність людини, яка робить вибір – урятувати чи скалічити чийсь долю («Але спільні грошові інтереси, давні й теперішні, притягують. Кажуть, колись він поміг самому нинішньому гетьманові, найславнішому з владців» [79, с. 132]).

Портретні деталі мельникової дочки Киліяни й ще одного героя – коваля Литвина – акцентовано в одному текстовому «полі», обидва – в позитивному ключі. Дівчина – «біленька істота, подібна до метелика» [79, с. 106], парубок – сповнений фізичної сили («Його широкі плечі виглядали трохи неспівмірними з

тонким станом, <...> під час бесіди Литвин ставав дуже лагідним вилицюватим світлорусим парубком із постійною посмішкою у вузьких і близько поставлених, ледь татарських, зеленавих очах» [79, с. 106]). Пам'ять героїні й атрибути зовнішності – це маркери тих відчуттів, які дівчина приховує від світу («<...> але ту ходу пам'ятає, наче щоночі снилася їй аж донині» [79, с. 107]; «[т]ільки білість одягу лучила її з Литвином у таємну спілку» [79, с. 107]). Гетеродієгетичний розповідач, «замість прямого визначення всеохопного почуття героїні, указує на це мовою її тіла» [194, с. 148]: «<...> в'їдливий і тягучий біль у грудях тільки їй заспокоювався перед великою кузнею <...>» [79, с. 107], «<...> ноги їй тремтіли <...>» [79, с. 107]. На противагу замилюванню постаттю Литвина, образ Дрота оцінено негативно: «Запам'ятала його очі – якраз навпроти: малі та гострі, мов обгорілі шпички» [79, с. 111] (більшу відразу викликає поведінка героя).

Тілесні відчуття героїні твору «Записи на подолку» тонко резонують із переживаннями дівчини. Коли батько повідомляє Киліяні про її майбутнє одруження з полковником Дротом, її «[п]лечі відразу стерпли» [79, с. 111], «[ї]й не було важко. Їй було ніяк» [79, с. 111]. Батьків настрій контрастує зі станом героїні: «–У нас таки радість!» [79, с. 110]. Окрім цих нюансів, у розповіді спостерігаємо «безмовність» тіла: «[н]авіть не силкувалася на мову» [79, с. 111], «<...> стояла кам'яна й німа» [79, с. 111]. Прийом самоспоглядання героїні в дзеркалі поєднує суб'єктивну й об'єктивну перспективу: «Невже вартує так багато? Біла коса, темні очі та дві родимки на лівій щоці» [79, с. 112] (розмисли про «продаж» дівчини нареченому). Удруге це риторичне питання згадано в щоденнику Киліяни: «Чи ж я справді так дорого для всіх коштую? Мене перестав любити задоволений Дрїт, перестав любити мій ображений батечко» [79, с. 132].

Переживання Киліяни в аналізованій повісті, отже, безпосередньо «ословлено» у внутрішній фокалізації й цитуванні. Розгляньмо детальніше специфіку вияву першого з названих способів. Як уже було зазначено, у численних рефлексіях Киліяни, ретрансльованих в оповіді, відтінено майже безрадісне сприйняття дійсності. Зокрема, в обряді комори героїня – сам на сам із односельчанами: «Насправді тряслася. Бо ще треба було пережити комору і

боятися, чи насправді лишиться кров на простирадлі. А раптом її чомусь не виявиться. Чим доведе, що невинна, що нема на ній ганджу, коли розпалені питтям чоловіки та жінки вимагатимуть доказу <...>» [79, с. 113]. Надалі цю опозицію (героїня – Дріт – селяни – Литвин) буде поглиблено. За сюжетом, жорстокий і надміру скупий господар Дріт рідко бував удома через свої військові справи. Киліяна в цей час лікує важко пораненого в бою Литвина, який прийшов по допомогу. Відтепер Киліяна разом з Литвином – поза тодішніми правилами, однак відчуття героїні свідчать про прийняття цього факту: «Сказав би хтось, що має загинути через нього, почувла б уперту радість чи навіть церковне піднесення» [79, с. 121]. Киліяна подумки прагне продовжити свої щасливі дні, як і героїня повісті «Сніданок на снігу» А. Дністрового.

Внутрішня фокалізація оприявнює не лише емоції головної героїні Т. Зарівної, а й частково – Литвинові роздуми. Спочатку в прямій мові, а потім у міркуваннях героя закодовано докази зрадницької натури Дрота, які увиразнюють опозицію чоловічих образів: «Те, що почув випадково: <...> і як лементували люди, не сподіваючись віроломства від своїх, – знудило і змусило кинутися на Дрота при його почті» [79, с. 123]. Самосуд, учинений селянами над Литвином, репрезентовано в тексті як граничний вияв людської жорстокості. Цій сцені передують слова, які можемо сприймати як пролепсис: «Суд у нас – то все. Він у нас страшніший за Божий» [79, с. 116]. У «ми»-нарації, відтіненій гіркою іронією, «зливо» позиції наратора й Киліяни.

Згадаймо, що до цієї події в розповіді твору «Записи на подолку» неодноразово було акцентовано апокаліптичність зображеного часу й погодних умов («Далі й далі, мовби випавши з-під Господнього ока, світ пересихав і чорнів» [79, с. 116]). Озлобленість людей через страх посухи скеровано на Литвина, адже «процесія кидала паліччям, грудками <...> так, ніби кожен дошкульний і влучний удар гарантував важку хмару» [79, с. 125]. Біблійний інтертекст прочитуємо в порівнянні Литвина з образом Христа: поранений козак «зробив собі пов'язку, як у Христа на розп'ятті» [79, с. 121], а коли його, прив'язаного до стовпа, катували, «на очі всім цікавим потрапила полотняна

пов'язка, що, мов у Спасителя, прикривала стегна» [79, с. 125]). Проектуючи на сюжет повісті біблійні акценти, Т. Зарівна привертає увагу наратора до проблеми людської гордині, жертвами якої стають Литвин і Киліяна, як і герої повісті «Армагедон уже відбувся» М. Матіос (опозиція «герой – односельчани»).

Звернімо увагу на ще один аспект відображення внутрішнього світу Киліяни в повісті Т. Зарівної – «цитований монолог». Найрепрезентативніші тут подані в лапках і курсивом цитати зі щоденника героїні – рахункової книги, у якій героїня «під час запису даних про продаж борошна інколи неусвідомлено нотувала власні переживання» [199, с. 33]. Упродовж тексту такі цитати вкраплено в основний наратив, а у фінальному розділі оповідь повністю належить мельниківні. Погляд уважного наратора фіксує особливості таких нотувань: «<...> виводила старанно те, що полегшувало тягар на серці» [79, с. 110], «[л]ише пильнувала, щоби не вскочив батько та не прочитав списаного» [79, с. 110].

Винесений у назву образ записів на подолку розкиває можливий наратив повісті Т. Зарівної від імені героїні. Його символічний зміст розкрито ближче до кінця твору, коли мельниківна Киліяна вирішує зафіксувати власну правдиву історію-«сповідь» [79, с. 128], перебуваючи в холодному льосі, де її тримали перед стратою. Образ білого подолу сорочки набуває сакрального змісту: він надзвичайно чистий (на противагу брудному приміщенню), відбиває сонячні промені; літери на ньому нагадують «хімерне вишивання» [79, с. 128]. На початку фінального розділу подано коментар «[з] млинарського зошита» [79, с. 131], який «делегує» право нарації Киліяні. У невеликій за обсягом оповіді сконденсовано самохарактеристику, сповнена драматизму: «Я дивлюся на сонце, що заходить, і шкодую за всім. Але жаль мій не гострий, а вичахлий» [79, с. 133]. Щоденниковий приватний «простір» нарації, отже, поєднує ретроспекції й оповідь про «сучасне» життя Киліяни. Послідовна нарація повісті Т. Зарівної «Записи на подолку» глибоко закорінена в душевний світ героїні, а специфіка трактування долі дівчини засвідчує широке інтертекстуальне поле розповіді.

Розпросторення розповідного «полотна» повісті **«Сніданок на снігу» А. Дністрового** настроєво подібне до неквапливості нарації про чаювання Огюста

з твору «Вуле ву чайок, мсьє?» М. Гримич. Розмірений темп розповіді внаочнює обставини: персонажі, які перебувають у сніговому полоні, сприймають тривалість моменту й пізнають себе. Розповіді властиві сентиментальні акценти, адже значна її частина присвячена взаєминам закоханих. У повісті вбачаємо ознаки трансформованого жанру мелодрами (причому нетипово, що головний герой – чоловік). Відповідно до цього жанрового зразка, у творі «подієвий зміст часто зводиться до мінімуму, в центрі уваги – емоції» [268, с. 256].

Нарацію про головного героя Богдана Зарецького починає аналепсис, традиційний для більшості аналізованих повістей. Спогади чоловіка розкривають читачеві обставини його робочої поїздки й попередню сферу інтересів, його уподобання, стосунки з дружиною тощо. Надалі, упродовж послідовної реалізації розповіді, теж експоновано короткотривалі ретроспекції. Герой постійно обдумує ситуацію зі свого життя: «<...> каскади й цілі русла спогадів, суцільні спогади і думки, що пов'язані з ними» [65, с. 83]. Часові й просторові координати зображеного оприявлено на початку в контексті розповіді про фах протагоніста. Герой, колишній викладач, а тепер торговельний представник, їде з Житомира в один із населених пунктів (назва відсутня) з метою «прочитати на виїзному семінарі невеликий курс лекцій про медичне обладнання» [65, с. 9]. Зарецький змінює роботу, згідно з текстом, «під час соціального колапсу України» [65, с. 11–12], однак конкретний час подій не уточнено.

Події в повісті А. Дністрового охоплюють проміжок тривалістю більше, ніж місяць, коли дійсність для персонажів стає їхнім новим способом життя. Великі за обсягом фрагменти розповіді (довгі синтаксичні конструкції) вдало резонують із плетивом думок Богдана: «Іноді Зарецький стояв у заторах до години. Щоб порятуватися від роздратування, він мріяв і думав – це робило ніби нереальним усе навколо: нерухомі й безпорадні машини в снігу, схвильованих галасливих водіїв, які з найменшого приводу вискакували з автомобілів і показували свій темперамент <...>» [65, с. 8] (цитуємо частину розмислів героя). У повісті, яку структуровано на невеликі частини (наявна наскрізна нумерація), окремі розділи відтворюють почуття Богдана, пов'язані з різними людьми. Наприклад, образи

двох жінок із життя Зарецького (коханки Людмили й дружини Віолетти) схарактеризовано у відповідних розділах.

У спогадах героя А. Дністрового Людмила постає магнетичною жінкою, із якою він знайомий недовго і яка запросила його на семінар («Зарецький одразу відчув природність і легкість у спілкуванні з нею» [65, с. 14]). Спочатку вдачу жінки експоновано лише з Богданової позиції, а надалі, коли Людмила стає новим коханням Зарецького, роздуми героїні оприявлено й за допомогою внутрішньої фокалізації. Виразне портретування, привабливість героїні створюють її позитивний образ, який так імponує Зарецькому: «Богданові вона здалася такою ж прекрасною, як і під час минулих зустрічей: той же відкритий, доброзичливий погляд і довірливий голос» [65, с. 17]. Відповідно, як це властиво «формульним» творам з передбачуваним (частково або повністю) сюжетом, характеристика Віолетти акцентує повну протилежність мрійливій Людмилі. Іронія долі для героя в тому, що він відчуває відчуженість дружини, яка постійно вмикає «черговий мильний серіал» [65, с. 23], однак сам стає героєм мелодрами. Другорядність відповідних спогадів, увиразнює ставлення героя до дружини.

Судження персонажів про їхню світлину, наведені в розповіді твору «Сніданок на снігу», увиразнюють згасання почуттів: «Чоловік дуже любив цю фотографію, часто казав, що це були щасливі миті їхнього спільного життя» [65, с. 18], «Віолетта подивилася на засмаглу пару в темних окулярах і кисло посміхнулася, їй здалося, що це було давно-давно <...>» [65, с. 18–19]. Фіксуючи розмисли всіх героїв тексту, наратор закріплює за собою статус «усвідного». Подружжя Богдана й Віолетти переживало кризу шлюбу, до того ж цей факт усвідомлювали обоє. Згадаймо, що два твори В. Даниленка – «Сонечко моє, чорне й волохате» і «Тіні в маєтку Тарновських» – теж присвячено проблемі стосунків чоловіка й жінки. Однак, якщо в останній повісті психологія сімейної пари становить основний предмет уваги, то у творі А. Дністрового герої не прагнуть відродження родини. Повторний аналепсис конкретизує міркування Зарецького про байдужість Віолетти. У спогадах чоловіка відчутне наближення розриву («Зарецький згадав, як одного ранку сонна Віолетта, наминаючи на кухні омлет,

ненароком кинула, що ніби його підмінили <...>» [65, с. 25]), контраст між початком їхніх взаємин і «теперішнім» ставленням одне до одного. Дзвінки до дружини набували все більшої формальності, тож із часом вони припинилися, чому сприяв і слабкий мобільний зв'язок через сильний снігопад.

Погодні умови у творі А. Дністрового прискорюють зближення Богдана й Людмили: селище засипане снігом, тож героям разом потрібно чекати покращення погоди. Подібно до того, як неквапливо падає сніг, наратор розмірено декорує текстове «полотно» нюансами відчуттів героїв: «Зарецький обережно ступив нічною засніженою стежкою, вздовж якої стояли дерев'яні стовпці з довгими засніженими перилами. <...> Богдан пішов уперед, ступаючи крок за кроком униз, він тримав праву руку біля свого плеча, не відпускаючи пальців Людмили» [65, с. 43–44]. Така ретардація, нагадуючи розгортання мелодрами як жанру, підсилює спостережливість наратора, «підігриває» його увагу. Розповідь пересипана «інтимними» сценами, які більш або менш докладно фіксують тілесний досвід героїв («Від неї приємно пахло свіжістю, він відчував її тіло і, попри втому, захотів ним оволодіти» [65, с. 67] тощо). Деталі нового способу життя героїв формують подальшу розповідь, у якій розкрито символіку назви повісті – «Сніданок на снігу»: «Вони поставили у дворі, відразу під небом, пластикові стільці й столика <...> За сніданком Богдан сказав Людмилі, що його трохи непокоїть цей густий і неспішний сніг <...>» [65, с. 48].

У нарації повісті А. Дністрового значну увагу приділено погоді, над якою людина не має влади, тож змушена жити в гармонії з природою. Відповідно, герой Зарецький час від часу зіставляє не лише характеристики двох жінок, а й протилежні моделі життя – динамічну й розмірену. У творі простежуємо зміну ставлення Зарецького до того способу існування, у який його «втягує» Людмила. Головний герой твору – людина міста з його щоденним рухом уперед, тому сільський спосіб життя для нього незвичний. До слова, Богдан в дитинстві вже бував у цих краях із батьком. Спостерігаємо тут обернену варіацію опозиції «місто – село», скільки герой-містянин виїжджає зі звичного для себе середовища. Згадаймо, що героїня твору «Нехворощ» Л. Пономаренко теж обрала для себе

заміський будинок, де, попри труднощі, «насолоджувалася безкінечністю простору, <...> вдихала запах сонних жасминових гілок на терасі» [187, с. 138]. Як для нараторки попереднього твору, так і для Богдана («Сніданок на снігу») новий простір напрочуд привабливий, проте героям ще належить звикнути до нього. «Тут вам не цивілізація, а все – як колись! Вйо!» [65, с. 51] – у цих словах Миколи, кума Людмили, відтінено контраст життєвих умов.

Як стверджує наратор повісті, Зарецького лякає відсутність зв'язку з зовнішнім світом. На думку Яра Левчука, «[н]а відміну від інших творів Анатолія Дністрового, тут представлено зрілого героя, котрий знайшов буддистський серединний шлях <...>» [115]. Епіграф (паратекстуальний елемент) пролептичний, адже передбачає вибір героя: «Життя кожної людини – шлях до себе, спроба шляху, натяк на стежку <...>» [65, с. 7] (рядки з «Деміана» Г. Гессе). В оповіді перманентно помічаємо сприйняття страху героя: «Він дивився на сніг уже не вороже, а навіть із розумінням: сніг змушує з собою рахуватися, але й дозволяє бути з Людмилою, бути всупереч різним обов'язкам, звичкам <...>» [65, с. 85]. У таких розмислах убачаємо суголосність із біоцентричною життєвою філософією, яка репрезентована, наприклад, у прозі Т. Прохаська: «З віком я почав любити зиму взимку, а літо влітку. Мені перестали подобатися перегріті хати. Тому я щасливий, що [в] моїй старій і запущеній квартирі працюють печі, а не батареї. У цьому всьому є особливий чар» [190, с. 36] (збірка «FM Галичина»).

Слова Людмили артикулюють містичну «владу» жінки й погодних умов над долею Зарецького: «Я вже тобі казала: від тебе нічого не залежить, вірніше – від тебе *взагалі* нічого не залежить» [65, с. 106]. Із цим твердженням резонує вимовлене голосом Богдана: «Нехай сніг твій буде вічно» [65, с. 112]. Стихія – це союзник героїні, адже Людмила прагне, щоб цей час тривав якнайдовше, на чому неодноразово наголошено у внутрішній фокалізації: «Людмила не спала цілу ніч і думала: її непокоїло, що буде потім, коли все це скінчиться, коли зникне сніг і всі роз'їдуться, коли життя повернеться в нудне, одноманітне звичне річище» [65, с. 69]. Відчайдушна боротьба Зарецького з наслідками негоди – прихована спроба вийти зі снігового полону, але цьому перешкоджає хвороба героя (іще

одна подія, яка символічно «пов'язує» чоловіка з домом коханої). Патетичні репліки ослаблого Богдана увиразнюють мелодраматизм розповіді: «Він говорив, що ні про що не шкодує, що навіть якщо доведеться померти, то нічого кращого йому не треба» [65, с. 113], а зміни в його світосприйнятті відтворюють особливий часопростір дійсності: «Йому здавалося, ніби його свідомість навіки зупинилася, немов годинник, розчинилася [в] цій темені <...>» [65, с. 120].

Судження дослідниці Т. Трофименко про специфіку конструювання повісті А. Дністрового вдало характеризують відлуння ознак мелодрами в тексті: «У “Сніданку на снігу” багато опадів, лірики та еротики. Це ідеальна мелодраматична історія: мужній чоловік змагається зі стихією; маленька, але сильна жінка бореться за своє щастя; навіть коли сніг тане, це не стає початком кінця» [253, с. 5–6]. У філософських роздумах Богдана й Людмили засвідчено їхнє спільне бажання нового способу життя («<...> чим більше ми втрачаємо ці колишні світи, тим сильніше мені хочеться повернутися до них <...>» [65, с. 136], – наголошує Зарецький). Фінал повісті подієво натякає на справдження прагнень героїв. Як слушно стверджує Яр Левчук, «[з]акінчується повість у серіально-мільних тонах, легким і прогнозованим хепі-ендом» [115].

Отже, у повісті «Сніданок на снігу» А. Дністрового оприявлено послідовну розповідь від імені гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації. Розповідач «усвіднений», тому репродукує настрої й відчуття героїв зі значною деталізацією, у неквапливому темпі, який суголосний новій життєвій парадигмі героїв. Фінал твору, згідно з особливостями мелодрами, передбачуваний для читача. Погляд на дійсність презентовано з позиції героя, хоча внутрішня фокалізація зрідка виразна у творі. Оскільки наратор активно не експлікує ставлення до зображуваних подій (проблема зради, вибору), то така особливість розгортання тексту ще більше увиразнює призму сприйняття реальності очима й голосом головного героя.

Сприятливий параметр для поширеності інстанції гетеродієгетичного наратора в лінійно-проспективній наративній моделі – його вміння структуровано експонувати дійсність із позиції «всезнайства», урахувавши і внутрішній стан

героя, і об'єктивну динаміку подій. На відміну від актуалізації гетеродієгетичної нарації в повістях «Вуле ву чайок, мсьє?» М. Гримич, «Записи на подолку» Т. Зарівної й «Сніданок на снігу» А. Дністрового, у творі «Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка оповідь здійснено від імені гомодієгетичного наратора.

У повісті **«Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка** наратор і водночас герой – підліток Славко – в оприявненні своїх переживань і перипетій сімейного життя батьків застосовує інтра- й екстрадієгетичні позиції. Оповідь зосереджено на вже відомих герою деталях і спогадах родичів, уважній рецепції дійсності. Цю вдумливість помітно навіть у таких нюансах, як ретрансляція мовлення інших персонажів («А куді Женік подевса? Мо', де сунеца за мною?» [52, с. 60] – слова баби Павці). «На його спостережливості й безпосередності тримається динаміка і пружність повісті», – зауважує В. Шнайдер [287, с. 166]. Нарация охоплює низку подій, у яких герой участі не бере, однак докладно передає їхній зміст. Уміння Славка оцінювати реальність із погляду дорослого, констатоване в словах матері («Ти чула, як він говорить? Як старий чоловік» [52, с. 44]), увиразнює специфіку оповіді. Т. Дігай наголошує, що цей спосіб мислення героя «подекуди викликає дискомфорт сприйняття, а то й недовіру» [64]. Інстанцію наратора в цьому випадку не можна кваліфікувати як «надійну», адже читачеві достеменно невідомо, чи насправді саме так, як оповідає Славко, відбувалося, наприклад, знайомство батьків або співжиття Євгена Луня (батька) із іншою жінкою тощо. Цілком імовірно, хлопець міг свідомо чи ні дофантазувати якісь подробиці. Гомодієдетична нарація, як відомо, сприяє домінуванню суб'єктивності оповідача. Цю грань тексту розкрито тоді, коли Славко характеризує інших персонажів. Якщо в повістях шістдесятників («Вогник далеко в степу» (1979), «Климко» (1976) Гр. Тютюнника; «Мовчун» (1972) В. Близнеця та ін.) кристалізовано психологічно переконливий образ дитини в часи воєнного лихоліття (загострене почуття справедливості, самостійність і гуманізм героя), то «дорослість» Славка з повісті В. Даниленка художньо менш достовірна, спровокована лише браком уваги.

Текст повісті «Сонечко моє, чорне й волохате» резонує з сучасною фрагментованою дійсністю, його формують невеликі розділи, увагу в яких зосереджено на певній життєвій ситуації. Перші кілька мікроісторій відтворюють епізоди, важливі (з погляду наратора) для внаочнення способу життя героїв, а надалі оповідь стає послідовнішою. Приверненню уваги потенційного реципієнта сприяють теперішній наративний час і влучне портретування. Славко промовисто характеризує батька («Звати мого батька Євген Луньо. Він – піаніст, музикант не від світу цього, як любить казати мама» [52, с. 7]), матір Лілю, kota Бахуса тощо. Розглядаючи текст В. Даниленка, сприймаємо фіксацію місця, де працює батько, як точку відліку наративу: «Ми живемо в старому будинку на Ново-Дарницькій, а батькова робота знаходиться на Шовковичній у кафе “Старий рояль”» [52, с. 8–9]. Ураховуючи цей факт, розмежовуватимемо послідовне розгортання тексту і вкраплення спогадів. Художній простір існування героїв унаочнено не лише деталями «міського тексту», а й відлунням багатьох подій у помешканні героїв.

Наратор повісті В. Даниленка, засвідчуючи власне право як оповідача на репродукування спогадів, мобільно змінює позицію із інтра- на екстрадієгетичну («Я не хочу повторювати все маминими словами, <...> тому перекажу цю історію своїми словами» [52, с. 12]). Екстрадієгетичну лаконічну оповідь про дитячі роки батька й матері й перипетії їхнього знайомства (розділ «Романси за канавою») розпросторено в стиснутому хронотопі. Переміщення від ретроспекції до послідовної оповіді й навпаки марковано в тексті, наприклад: «Але для чого згадувати торішній випадок, якщо те, що відбулось у цьому році, коли в нас усе нарешті налагодилося, струснуло нашу сім'ю сильніше за Таншанський землетрус» [52, с. 20]. Пролепсис помітно зрідка, позаяк в оповіді пріоритетний вмотивований розвиток подій («Вона [мама] почала думати про розлучення. Але не буду забігати наперед і розкажу все, як було» [52, с. 32]). Наратор Славко прагне осмислити причини кризи стосунків батьків, оповідаючи про відомі йому ситуації. У цих історіях герой здебільшого постає спостерігачем: «Я був свідком сварки батька з Кремпохою» [52, с. 20], «Я стояв у дверях зали і спостерігав, як

клекоче і набирає сили домашній скандал <...>» [52, с. 23]; розділ «Полювання на кажанів» тощо. Його роль тут близька до інтрадієгетично-гетеродієгетичної.

Оповідач повісті «Сонечко моє, чорне й волохате» виразно рефлексує стосовно всіх зображених ситуацій, навіть тих, у яких постає в ролі спостерігача: «Я слухав ці жіночі теревені і думав, що Аліса Цицалюк любить спостерігати за руйнуванням родини» [52, с. 32] (про розмову мами з подругою). Суб'єктивність ставлення як ознаку тексту яскраво помітно у двох розділах, де схарактеризовано Антося Птуху й Любов Деньгу – коханців матері й батька головного героя відповідно. Негативне ставлення до цих образів пояснено їхньою роллю – руйнацією родини («Птуха мені відразу не сподобався. Особливо, як він дивився на маму, ніби пожирав очима» [52, с. 34], «Ще в консерваторії я зауважив усю безцеремонність цієї дівки <...>» [52, с. 38]). Оприявнюючи свої переживання щодо поведінки батьків, герой теж наділяє їх відповідною оцінкою: «Шлюб – це така штука, що іноді чоловік із жінкою хочуть собі завести ще по одній сім'ї. Про це думав я, спостерігаючи за поведінкою своїх батьків, яка ставала дедалі нестерпнішою» [52, с. 41]. Філософські узагальнення підлітка увиразнюють оригінальність нарації, запропонованої в повісті В. Даниленка.

Висвітлюючи ставлення наратора до своїх героїв у названому творі, звернімо увагу на його фінал. В останньому розділі родину возз'єднано, а оповідь завершують слова: «Я теж люблю свого тата, але не за те, що він гарно грає, а за те що він мій тато» [52, с. 80]. Така позиція Славка-наратора в екстра- й інтрадієгетичних ситуаціях природна. На розсуд читача письменник залишає рішення про ймовірність реалізації подружнього союзу «митець – донна (муза)». Цю ідею висловлює Славкові філософ Левко Ребкало. Дослідниця Т. Николук зазначає, що Ліля, дружина Євгена, «осмислює нетривалість гостроти емоцій, які вона переживала з Птухою, та цінність родинного комфорту» [158, с. 32]. Однак, характери героїв, окреслені в тексті, дають підстави стверджувати, що така зміна життєвих позицій навряд чи могла відбутися швидко в час, «коли донни зникли разом із лицарями» (В. Шнайдер) [287, с. 169]. Солідарні з думкою Т. Дігай про те, що «поки триває розповідь, дитина ще вірить у диво» [64]: зображена родинна

гармонія –примарна, вона могла бути створена уявою розповідача. Безсумнівно, герой не бачить життєві шляхи своїх батьків окремо.

У фіналі повісті В. Даниленка розкрито символіку назви. Як оповідає наратор, Ліля «занурилась рукою в його [чоловікове] густе волосся і щасливо сказала: – Сонечко моє, чорне й волохате» [52, с. 80]. Питання про сутність заголовка відкрите для експліцитного читача, проте влучні портретні деталей (як і у творі «Нехворощ» Л. Пономаренко) дозволяють відчитати смисл цього образу. Зокрема: «Його густе чорне волосся на голові скуйовдилось, а довгі цупкі волосини настовбурчились і вилізли з носа» [52, с. 24]. Аж ніяк не випадкова характеристика kota, іще одного члена родини героя: «Славко – це я, а Бахус – наш чорний волохатий кіт» [52, с. 8]. Його образ – алюзія на булгаківського kota Бегемота (роман «Майстер і Маргарита»), побудована на забарвленні шерсті й певних аспектах поведінки (наприклад, Бахус «випиває вдома всю валер'янку» [52, с. 8], однак не розмовляє, як Бегемот). Схожість за портретними параметрами відображено й у порівнянні: волосинки з носа в Євгена «[с]тирчать, як у kota вуса» [52, с. 9]. Попри це заплутування реципієнта, своєрідна особистість батька – центр уваги наратора. Складний характер митця – один із рушіїв сімейних конфліктів. Заголовок повісті цілком умотивований, а його позитивний настрій ретранслює надію героя на збереження подружнього союзу батьків.

Аналізуючи психологічний портрет обдарованої особистості в повісті «Сонечко моє, чорне й волохате», Т. Николюк наголошує, що письменник «ніби реалізує відому концепцію соціальної ізольованості творчих людей» [158, с. 32]. Властиві наративному «полотну» ознаки психологічного й психоаналітичного підходів до трактування причин несумісності членів зображеної родини вбачає і В. Шнайдер [287, с. 167–169]. Уважаючи такі думки науковців слухними, уточнимо підстави вналежнення тексту В. Даниленка до лінійно-перспективної наративної моделі. Цю повість, на наш погляд, доцільніше розглядати в контексті такого способу розгортання тексту, позаяк психоаналітичний контекст тут менш виразний, ніж, скажімо, в іншому творі В. Даниленка – «Тіні в маєтку Тарновських» (тут репрезентовано дисперсну наративну модель). Укотре

згадаймо, що художнє багатство оповіді / розповіді в низці повістей часто забезпечено синтезом прикмет різних наративних моделей.

У повісті «Сонечко моє, чорне й волохате» Славко, який потребує уваги насамперед від батьків, не завжди знаходить відповідну підтримку (лише частково – в особі Ії Браїлко). Як зауважував письменник в одному з інтерв'ю, його в дитинстві теж цікавило питання стосунків: «Я багато пам'ятаю з того часу, як ще навіть не вмів розмовляти. Ці спогади дуже гострі, драматичні. Тому мені не складно передавати почуття дитини, це те, що я і сам переживав <...>» [68]. Зізнання автора дають підстави говорити про часткову автобіографічність образу наратора. Звертання до реципієнта нерідко іронічні, що для вразливого героя – інструмент самозахисту. Наприклад: «Можливо, якби не сталося одного випадку, що передувало моєму зриву, то й нічого б не було, але краще розкажу вам, із чого все почалося» [52, с. 65]; «Коли батько виходив із квартири, то цей ритуал, скажу я вам, був не для тонкошкірих» [52, с. 17] (про іронію в характеристиці батька зауважує також В. Шнайдер [287, с. 167]). Апелюючи до множинного імпліцитного читача, наратор зацікавлює його за допомогою пролепсису: «І тоді я придумав йому [Антонові Птусі] таку капость, про яку навіть не хочу розказувати. Втім, незабаром ви самі про це дізнаєтеся» [52, с. 75].

Самотність Славка в складний для родини період укладено кількома розділами, у яких фокус уваги зміщено в бік особистих переживань героя. Зміна позиції наратора на інтрадієгетичну наявна у звертанні до уявного читача: «А доки мама з Алісою вечеряють, розповім вам, хто така Ія Браїлко» [52, с. 46]. Образ дівчини схарактеризовано виразно, подібно до портретування головних героїв. Мовлення героїні («Мий лапи. Залазь на кухню» [52, с. 48]) промовисто відтворює бунтівну вдачу дівчини-підлітка. Саме їй герой довіряє роздуми про тимчасовий розрив батьків, відсутність їхньої уваги в його день народження. Підлітковий максималізм наратора помічаємо в таких словах: «Я почував себе найнещаснішим хлопчаком у класі, та що там у класі, у всій школі, а, може, й у всьому світі» [52, с. 55]. Святкування свого дня народження з Ією Славко відтворює з посиленням акцентом на різних емоціях (і радість від порозуміння, і

страждання): «Ми сиділи, притулившись одне до одного, двоє нещасних самотніх підлітків <...>» [52, с. 58]. Наскрізне оприявлення переживань героя-наратора, яке становить ознаку гомодієгетичної нарації, зреалізоване в тексті доволі активно.

Отже, у повісті «Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка герой-оповідач художньо презентує особистий погляд на кризу подружнього життя своїх батьків. Наратор Славко вправно поєднує спогади (домінують на початку) й послідовну оповідь в інтра- й екстрадієгетичних позиціях. Гомодієгетичній нарації героя притаманне суб'єктивне сприйняття дійсності, що особливо помітно в характеристиках персонажів (як і в текстах лінійно-ретроспективної наративної моделі), а також у фіналі повісті. Специфіка інстанції наратора наближена до ненадійного. Герой-підліток, окрім філософських роздумів (які не завжди переконливі для його віку) про проблеми шлюбу й неординарну особистість батька, чутливий і до власних емоцій.

Підсумовуючи, зазначимо: лінійно-проспективна наративна модель актуалізує подієво збагачене текстове «полотно» повістей «Вуле ву чайок, мсьє» М. Гримич, «Записи на подолку» Т. Зарівної, «Сніданок на снігу» А. Дністрового й «Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка. Герої цих творів, потрапивши в нові для себе обставини, починають сприймати їх як звичні, що увиразнено в уважній і «всевідній» гетеродієгетичній нарації (окрім твору В. Даниленка, у якому «Я»-наратор частково ненадійний). У хронологічно вмотивоване розгортання оповіді / розповіді «вмонтовано» анахронії, які деталізують художній образ людини у творі. Від переживань героїв узалежнено настроєвість реалізації нарації, дібрані засоби розкриття багатоплановості розмислів персонажів, серед яких чільне місце традиційно належить внутрішній фокалізації. Позицію наратора (найвиразніша у творах В. Даниленка й Т. Зарівної) відтінено в названих параметрах komponування тексту й інтертекстуальних полях аналізованих повістей. Подієва послідовність, «передбачуваність» сюжетних поворотів, сформованість характерів героїв нерідко засвідчують наявність у структурі названих текстів ознак «формульних» жанрів, які здебільшого не збіднюють їхньої (текстової) художньої вартісності.

Висновки до розділу 2

Ураховуючи здійснене дослідження, розподіляємо тексти української повісті 2010-х років за двома групами наративних моделей – традиційною (лінійною) і нетрадиційною (нелінійною). Перша з названих груп більш репрезентативна серед аналізованих текстів, що засвідчує орієнтацію і сучасної прози, і повісті як жанру до автентичного (Я. Поліщук) відтворення буття людини у світі. Твори названої групи, що також продемонстровано в Додатку А, уналежнюємо до лінійно-ретроспективної (спогадової) та лінійно-проспективної наративних моделей залежно від специфіки репрезентації художньої дійсності.

У результаті поглибленого вивчення дванадцяти українських повістей лінійно-ретроспективної та лінійно-проспективної наративних моделей ми дійшли таких висновків. Розпросторення наративу в текстах першої моделі скеровують спомини героїв, актуалізовані здебільшого на початку творів. Художня реконструкція минулої дійсності (а в деяких творах – усього життя) увиразнює значущість процесу їхнього «проговорення», тобто події самої розповіді (за М. Бахтіним, В. Тюпою). Цей параметр, гармонізуючи з прикметами сучасної повісті як жанру (повсякдення, посилена позиція наратора), сприяє поширеності спогадової наративної моделі в українській повістевій прозі 2010-х років.

Залежно від зв'язку наратора з оприявненими подіями в названій вище моделі виокремлюємо дві провідні субмоделі: із інтимізованим фокусом (гомодієгетична нарація) і з гетеродієгетичним наративом (за Ж. Женеттом). Першій субмоделі властиве акцентування приватності оповіді, а гомодієгетичний наратор в інтра- й екстрадієгетичній ситуації експонує суб'єктивне само- й світосприйняття. Художній час, особистісний для кожного з головних героїв і героїнь, нерідко сягає вглиб дитячих років і в хронологічно впорядкованій нарації («Альбіна» Є. Кононенко, «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка), і в текстах, де оповідач сфокусований на певному (зрілому) життєвому періоді

(«Нехворощ» Л. Пономаренко). Пролепсиси й повторні аналепсиси активізують увагу експліцитного й імпліцитного читача.

Сповідальність, домінантна в субмоделі з інтимізованим фокусом, «оголює» драматизм індивідуалізованих переживань героїв-нараторів. У деяких текстах для нараторок («Нехворощ» Л. Пономаренко, «Нова стара баба» Л. Денисенко; «Альбіна» Є. Кононенко – найбільше) «озвучення» історії близької людини не менш значуще, ніж експонування власних буттєвих реалій. У початкових і фінальних частинах наративного «полотна» конкретизовано рефлексивну природу текстів (а твір Г. Пагутяк акцентовано автобіографічний). Жанрова матриця цих текстів наснажена рисами ліричної повісті (чуттєвість, суб'єктивність світосприйняття тощо). Своєрідністю оприявлення цих параметрів у повісті 2010-х років вважаємо помітне зменшення автобіографічних акцентів.

Розгортання розповіді в повістях із гетеродієгетичним наративом упорядковано звучанням голосу наратора в екстрадієгетичній ситуації. Його «усезнайство» відчутно в помітній (прямій або опосередкованій) характеристиці персонажів, а «делегування» права оповіді героєві / героїні дозволяє репрезентувати їхні переживання як сповідь («Армагедон уже відбувся» М. Матіос) або схвильований чи обурений спогад («Київ, вставай!» С. Йовенко і «Піранья, або Вона забирає своє» В. Вознюка відповідно). Активне залучення внутрішньої фокалізації, апеляція до міркувань різних персонажів (твір В. Вознюка), «цитований» монолог (повість М. Матіос), інтертекстуальні відсилання внаочнюють солідарність (у творах С. Йовенко, М. Матіос) або відторгнення (у повісті В. Вознюк) позицій наратора і героїв / героїнь. Подібно до вищезгаданих повістей, художній світ текстів другої субмоделі не увиразнює автобіографічні деталі, однак авторську позицію помітно в морально-дидактичному струмені. Така «присутність» образу наратора споріднює аналізовані твори з канонічними параметрами жанру повісті.

У повістях лінійно-проспективної наративної моделі дійсність випрозорено в аспекті лінійної узгодженості подій. Традиційна хронологічна канва, відтінюючи питому ознаку повістєвості, співіснує в цих текстах із помірно

вкрапленими рисами інших жанрів масової літератури («Вуле ву чайок, мсьє?») М. Гримич, «Сніданок на снігу» А. Дністрового), широким культурним інтертекстом, що засвічує жанрову мобільність сучасної повісті. «Усвідність» розповідача, на відміну від текстів другої субмоделі спогадової наративної моделі, не вказує на виразне резонування поглядів наратора і героя / героїні (окрім повісті «Записи на подолку» Т. Зарівної). Наратор твору «Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка, однак, змінює свої позиції із гомо- на гетеродієгетичну і за багатьма критеріями частково ненадійний. Внутрішня фокалізація і «цитований» монолог, повсякчасне нюансування розмислів героїв як призми для сприйняття відповідних реалій скеровують динаміку нарації (повісті М. Гримич, А. Дністрового, Т. Зарівної).

Отже, специфіка художньої «реставрації» історії героїв зумовлює виокремлення двох наративних моделей: лінійно-ретроспективної й лінійно-проспективної, у яких актуалізовано або самозаглиблений спомин (рідше – не від імені персонажа), або лінійне оприявнення подій (не без участі ретроспекцій). «Я»-нарація більш органічна для першого типу, натомість у текстах другої групи активна гетеродієгетична розповідь, яку в усіх повістях збагачено прийомами удокладнення свідомості персонажів. Виокремлені й досліджені наративні моделі засвідчують продуктивність традиційних жанрових параметрів повісті, які частково урізноманітнено характеристиками інших прозових зразків.

РОЗДІЛ 3

РИЗОМНА Й ДИСПЕРСНА НАРАТИВНІ МОДЕЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОВІСТІ 2010-Х РОКІВ

Нетрадиційна (нелінійна) група моделей об'єднує тексти, у яких на процес породження нарративу впливають прийоми гри з читачем із можливою свободою інтерпретації; трансформації інстанцій наратора; гіпертекстовість; ризомність; конструювання – явне або приховане – осібної художньої реальності, яка у фіналі може бути «зруйнована»; психоаналітичні концепції «прочитання» свідомого й несвідомого в людині тощо. Якщо в повістях попереднього розділу названі характеристики оприявлено здебільшого в помірній «концентрації» (наприклад гра з наратором у повістях «Нехворощ» Л. Пономаренко й «Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка тощо), то творам, які розглядатимемо надалі, властиве продуктивне залучення цілого комплексу прикмет, відмінних від традиційного (лінійного) розгортання тексту.

Ураховуючи особливості кількох нарративних структур нелінійного типу, виокремлених у праці В. Сірук, прогнозуємо специфіку аналізованих у цьому розділі текстів. Серед їхніх домінантних ознак – «недомовки, реконструювання читачем із мінімальних розповідних одиниць буттєвої бази» [230, с. 9], «пермутація нарративних і “ненаративних” фрагментів, дифузія жанрів та авторський прийом нонселекції [, що] творять ацентричну нарративну структуру» [230, с. 10]. Теоретичне підґрунтя постмодернізму відтворює, зокрема, ключові нарративні параметри текстів. Це, наприклад, концепція недовіри до метанаративів, артикульована в студіях Ж.-Ф. Ліотара [120, с. 10], потреба осмислення «структуральності структури» [61, с. 461] («розлами» й «тріщини» тексту, як зауважує Ж. Дерріда), розуміння нового типу книги (тексту) як ризоми – особливої моделі кореневища, у якого замість стрижня – «нескінченна множинність вторинних коренів» (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі) [299, с. 5]. Не менш поширені й ідеї Р. Барта [12] про нелінійність текстів, перетворення автора на

скриптора. Розмисли М. Фуко про «функцію автора» («<...> автор не є невичерпним джерелом значень, якими наповнений твір <...>» [275, с. 454]) спільні з пошуками в царині наратології: «Ми повинні заповнити простір, який лишився порожнім після зникнення автора, вивчити розташування щілин та порожнин і спостерігати за відкритостями, які спричинили ті зникнення» [275, с. 446]. Відповідно, «деконструктивістське прочитання виявляє підсвідомий, а не свідомий вимір тексту, всі ті речі, які його експліцитна текстуальність не виправдовує або не може визнати» [9, с. 86].

Українська дослідниця О. Бабелюк систематизує параметри наративу постмодерних текстів: «1) преференції наратива (спонтанного письма) у відношенні автор – наратор – читач; 2) відсутність статичності тексту; 3) трансформація наративних форм постмодерністського повісткування» [5, с. 20]. Зауважимо, що поняття «постмодерністична наративна модель» уже було опрацьоване на матеріалі української прози кінця ХХ – початку ХХІ ст. у дисертації М. Рябченко [219]. Виокремлюючи дві структури в складі названої моделі (інтертекстуальна й ігрова), авторка називає такі їхні особливості: міжтекстові зв'язки («Культ» Л. Дереша), іронія, кітч, стеб, мовна гра, змішані типи нарації тощо («Архе: Монолог, який усе ще триває», «Трохи п'їтьми, або На краю світу» Л. Дереша, «Старі люди», збірка оповідань «Жінки їхніх чоловіків» С. Андрухович) [219, с. 16]. Запропонована в нашій роботі нелінійна група наративних моделей містить чимало характеристик, спільних із озвученими вище, однак деякі з названих ознак майже не оприявлено в текстах 2010-х років (кітч, стеб, усеохопна інтертекстуальність, графічні засоби текстової гри тощо).

Динаміка літературного процесу сьогодення, відзначена в студіях деяких науковців, вияскравлює появу нових прикмет у конструюванні художніх текстів. Згадаємо, що в попередньому розділі ми спробували ілюструвати судження В. Агеєвої, Л. Пізнюк, Я. Поліщука про поширення ознак автентизму в сучасній прозі. Унаочнимо інші прикмети літератури метамодернізму (постпостмодернізму). Філософські студії в цьому напрямі, як зауважують Н. Маньковська, О. Мітрошенков, О. Павлов та ін., поєднують чимало

розрізнених поглядів, актуалізованих із кінця 1980-х років, на загальнокультурні компоненти постпостмодернізму (цей термін О. Павлов називає «парасольковим» [167, с. 24], зважаючи на велику кількість стратегій, які позначають цим поняттям). О. Мітрошенков називає такі новітні тенденції метамодернізму: «1) віртуалізація простору соціальних взаємодій; 2) створення технообразів – своєрідних атракторів соціальних взаємодій; 3) “глокалізація” спільнот у межах глобалізації; 4) транссентименталізм» [149].

Н. Маньковська, деталізуючи концепцію технообразів (А. Коклен), зауважує, що орієнтація на інтерактивність, а не на інтерпретацію [135, с. 22] відрізняє їх від «текстообразів». Заміною постмодерних симулякрів стають «віртуальні артефакти як комп'ютерні двійники дійсності» [135, с. 23]. Дослідниця помічає, що «перехід від постмодерністської інтертекстуальності до постпостмодерністського стирання меж між текстом і реальністю наявний як у прямому (віртуальна квазіреальність), так і в переносному смислах <...>» [135, с. 23]. О. Бабелюк влучно конкретизує специфіку взаємодії читача з таким типом текстів: завдяки комп'ютерним технологіям «сам текст може бути змінений читачем і адаптований відповідно до індивідуальних смаків» [5, с. 21]. Стислий огляд наукової літератури дозволяє презентувати виразні (можливі) параметри прози постмодернізму й метамодернізму, які співіснують у художніх текстах. Проектуючи означені вище особливості на повістевий контекст 2010-х років, проаналізуємо дві найпомітніші наративні моделі в нетрадиційній групі.

3.1 Художні параметри ризомної наративної моделі

У сучасній українській повісті помітні специфічні властивості наративного моделювання. Як уже було зазначено вище, ця своєрідність полягає в частковому відході від деяких особливостей постмодернізму (кітчевість, стеб тощо) і сприйнятті певних рис постпостмодернізму (гіпертекстовість). Характеристики

постмодерної прози, безперечно, поки що помітніші, що й зумовлює пропоновану назву аналізованої наративної моделі.

Як влучно помічає І. Кропивко, на відміну від лінійно організованих текстів, у постмодернізмі «структура літературного твору є разовою, складається в момент його написання й непридатна для іншого тексту» [106, с. 367]. Відповідно до спостережень науковиці, існують два основні варіанти конструювання ризомних наративів: «[в] одному випадку ключовим аспектом виступатиме відсутність збігу між фабулою й сюжетом, коли фабула виявляється умовним фактором, що забезпечує удавану композиційно-сміслову єдність твору, а сюжет організований за принципом ризоми, перескакує від однієї лінії до іншої» [106, с. 368–369], «[у] другому випадку наратив не пропонує хоча б ілюзії якоїсь цілісності, розгортаючись перед читачем, ніби численні входи на нові території свідомості одного або різних персонажів» [106, с. 369]. Висловлену думку органічно підтверджують тексти, які ми зараховуємо до **ризомної наративної моделі**: у повістях «Д-р Металевий Кулак проти Вітязя» О. Михеда, «Книга амазонок» Г. Максимів, «Телефонуй мені, говори зі мною» Я. Мельника, «Чоловік з моїм іменем» І. Байдака кожна сюжетно-фабульна модифікація індивідуальна.

Згадані вище тексти, оперуючи провідними постмодерністськими прийомами («<...> технікою маніпуляції наративними перспективами, самопредставленням, аж до стирання різниці між фікцією та реальністю, гетероглосією чужих текстів, цитат, чужих голосів, мов, їх гібридизацією, креолізацією тощо» (Т. Гундорова) [43, с. 44]), не менш помітно репрезентують ознаки українського варіанта цього загальнокультурного явища. Т. Гундорова, Н. Зборовська, О. Юрчук та ін. засвідчують потужний постколоніальний контекст у вітчизняній прозі, яка з початку 1990-х років виходить за межі соцреалістичного канону. Т. Гундорова переконливо доводить, що спровокований постмодерном кінцесвітній дискурсивний простір культури (й літератури) був посилений подією 1986 року: «постчорнобильська бібліотека є метафоричним образом водночас zagrożеної та збереженої культури, що <...> існує на межі вигаданого й реального життя, між минулим і майбутнім, між своїм і чужим, між грою і апокаліпсисом

<...>» [43, с. 8]. О. Юрчук наголошує: «Український постмодерний постколоніалізм орієнтований на деконструкцію колоніального минулого шляхом деміфологізації історичних і національних стереотипів, а також ревізювання текстів, постатей і подій минулого, які позначені різновекторними формами імперського впливу» [293, с. 33]. Репрезентативність постколоніальної спрямованості повісті 2010-х років доводять тексти «Армагедон уже відбувся» М. Матіос (гріх убивства, спричинений діяльністю репресивних органів), «Вуле ву чайок, мсьє?» М. Гримич (установлення більшовицької влади), «Д-р Металевий Кулак проти Вітязя» О. Михеда, «Нехворощ» Л. Пономаренко (спогади про політику укрупнення) тощо.

Ще одна риса української постмодерної прози, яку помітили науковці, – авторська суб’єктивність. Н. Сахарчук на основі аналізу доробку Ю. Андруховича та В. Слапчука вналежнює до її виявів такі маркери: «образ автора, автобіографічні, ліричні та самоіронічні прояви, прямі риторичні звертання до читача, авторська гра з реципієнтом і перебування в полі власного тексту шляхом автоінтертекстуальності» [224, с. 14]. За співвідношенням автора й персонажа в прозі кінця 1990-х років О. Поліщук виокремлює децентровану, полісемічну (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, О. Забужко) й моноцентричну, однозначну (Є. Пашковський, Г. Пагутяк) авторську позицію: «У першому випадку *автор-гравець* визначає, регулює дію персонажа, перетворює його на *фігуру* авторської гри. У другому – *послідовна суб’єктивізація*, посилення авторського “Я” спричиняє послаблення функцій персонажа <...> завдяки або метафоризації, або ж символізації персонажної сфери» [183, с. 175] (курсив О. Поліщук).

На матеріалі прози кінця ХХ століття (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, О. Ірванець, Ю. Винничук та ін.) Я. Голобородько доводить її ігрову природу: «[н]айновіші українські тексти, як і сучасні східно-західні бестселери <...>, самим фактом свого успішного існування, поширення, тиражування посилено провокують думку про те, що література, як і кіно <...>, все концептуальніше виходять із принципату **артеграунду (art ground)**, де декларується <...> верховенство мистецької самосвідомості <...>» [38, с. 5] (виділення

Я. Голобородька). У повісті 2010-х років абсолютизування ігрового начала вважаємо неправомірним, адже лише частина текстів з-поміж обраних для аналізу мають помітну ігрову структуру (конструкцію). Окрім визначених вище творів, ознаки гри наратора з текстом і читачем простежуємо в повістях «Акордеон» М. Жулинського, «Рояльна кімната» Я. Мельника тощо, які теж репрезентують ризомну наративну модель.

Експериментування (більш або менш вдале) з конкретними прийомами постмодернізму, яке досить помітне в сучасній українській повістевій прозі, скероване, на наш погляд, не лише прагненням урізноманітнити формальний і наративний аспекти епіки, а й художніми інтенціями письменників. Порівняно з текстами кінця ХХ ст., авторське «Я» в повістях, аналізованих у цьому підрозділі менш акцентоване (підтекстово його прочитуємо, наприклад, у повістях «Чоловік з моїм іменем» І. Байдака, «Бийся головою до стіни» С. Процюка тощо). Автоінтертекстуальність, автобіографізм зміщено, а позицію письменника / -ці трансльовано крізь світогляд героя. Конструюючи художній світ, на перший погляд відмінний від реального, автори (Я. Мельник, О. Михеда) «оголюють» сприйняття новочасної дійсності. Медійна реальність виопуклює національні й загальнолюдські проблеми, зокрема нові технологічні можливості людства поглиблюють кризу в стосунках «батько – син» у повісті «Телефонуй мені, говори зі мною» Я. Мельника. Синтез ігрового, телевізійного й художнього дискурсів у творі «Д-р Металевий кулак проти Вітязя» О. Михеда репрезентує «стирання» меж між ілюзією й дійсністю. Отже, якщо зіставити аналізовані тут повісті з текстами кінця ХХ століття, то можна засвідчити властивий прозі молодих авторів пошук своєрідних прийомів конструювання тексту; транспонування в літературу інструментів з інших культурних сфер. Розгляньмо означені параметри на матеріалі виокремлених вище повістей.

Художня дійсність твору **«Д-р Металевий Кулак проти Вітязя»** **О. Михеда** віртуалізована: медіаресурси настільки модифікують свідомість героїв, що вони потрапляють у своєрідний часопростір зі спотвореною дійсністю. Ця реальність укотре нагадує нам властиву постмодерним текстам ігрову

структуру, яку в тексті О. Михеда відтінює схожість на комп'ютерну гру (фіксація часу ніби в режимі онлайн, персонажі здатні до регенерації й зміни зовнішності тощо). Як відомо, у творчій і науковій діяльності О. Михеда активно досліджує специфіку літератури сучасності. Зокрема, автор так коментує методологію своєї студії «Бачити, щоб бути побаченим: реаліті-шоу, реаліті-роман та революція онлайн»: «Говорячи про реаліті-роман, я йду від реальності до літератури, простежую їхній зв'язок. Проте реаліті пронизує все сучасне мистецтво» [99].

Своєрідність наративної моделі твору О. Михеда зумовлено тим, що невеликий за обсягом текст, наснажений широким інтертекстом і доповнений візуальними образами (ілюстрації Софії Мельник), постає як художньо об'ємний. Твір «Д-р Металевий Кулак проти Вітязя» входить до складу артбука «Мороки», у якому низка зображень авторства згаданої художниці – повноцінна частина художнього тексту. До слова, перфоменси за мотивами книги, які були представлені на кількох мистецьких фестивалях [153], увиразнюють інтермедіальну природу артбука. Авторське жанрове визначення аналізованого тут твору – повість – загалом відповідає її основним параметрам (кількість героїв, обсяг зображуваних подій), однак твір має виразні ознаки інших жанрів. Як зазначає С. Підпригора, «у художній структурі твору актуалізовано жанрові формули містичного трилера, детективу, любовного роману, роману жахів» [177, с. 68]. Ураховуючи компетентний погляд С. Філоненко на спільні й відмінні риси детективу й готичного роману («Жанри зближені зображенням таємниці, жахливих злочинів, фігури демонізованого злотворця» [268, с. 230–231], однак «детектив не терпить ірраціонального: [у]ся містика у фіналі повинна отримати винятково раціоналістичне пояснення <...>» [268, с. 231]), спостерігаємо широке обігрування координат містичної прози у творі О. Михеда. Утілення в тексті характеристик різних жанрів дозволяє письменнику реалізувати модифікований повістевий варіант, який у своїй індивідуальності не претендує на повторюваність структури. Повість О. Михеда, на нашу думку, підтверджує адаптацію цього традиційного жанру до сучасної плинності названої категорії.

Обрамлення твору «Д-р Металевий Кулак проти Вітязя» (О. Михед) – оповідь від імені чоловіка-слідчого, який, за сюжетом, з'ясовує обставини кількох містичних злочинів (зникнення дітей, напади жінки-перевертня тощо). Зображені в повісті паранормальні явища не здобувають раціонального пояснення, позаяк читачеві запропоновано лише розгалужену мережу припущень, яка нагадує можливі варіанти продовження комп'ютерної гри. Матеріал, який опрацьовує слідчий, – це спогади героя Родіона Ранета («озвучені» під час затримання, а також щоденникові записи чоловіка). Нотатки Родіона конструюють текстову реальність. Світ у повісті – це водночас і текст (фіксація на папері деталей експедиції означає їхню «справжність»), і віртуальний простір, у якому звичну читачеві реальність модифіковано впливом медіатехнологій. Постмодерністські риси тексту внаочнено в записах Родіона: їх датовано, вони містять точне визначення часу, за винятком тих епізодів, де герой утрачає адекватне відчуття часопростору (риса впорядкованості); різні за обсягом, стилем, ступенем відредагованості, структуруванням рядків (еклектизм, невпорядкованість).

Уже від початку твору О. Михеда актуалізовано атмосферу жаху. Гомодієгетичний наратор, артикуючи свою щирість, наголошує: «Мені страшно. Ніколи не думав, що страх може передаватися ось так, від одного до іншого, як вірус» [150, с. 29]. Відповідно, цей фрагмент оповіді формує рецептивну установку для читача, налаштовує його на оцінку подальших подій. Занотовуючи в щоденнику свої переживання, Родіон, подібно до коротких коментарів учасників онлайн-трансляцій (або комп'ютерної гри), указує на свою тривогу. Ці слова повторено у фіналі повісті («Мені страшно. Ніколи не думав, що страх може передаватися ось так – словами. Немов команда, яку віддає старший за званням» [150, с. 81]). В озвучених почуттях наратора-слідчого й наратора-Родіона відлунює символізм назви артбука О. Михеда – «Мороки». Апелюючи до експліцитного читача, оповідач прагне переконати його в достовірності пропонованої історії («Ви, звісно, не повірите, але в ній [торбі] були осикові кілки» [150, с. 29]). Формуванню читацької довіри сприяють знайомі реципієнтові назви й дати: телеканал «СТБ», передача «Таємниці історії»

[150, с. 30], 5 жовтня 2013 року («[т]о був вечір бою Кличка проти Поветкіна» [150, с. 32]), «Житомирський район, поблизу Радомишля» [150, с. 33] тощо.

У тексті «Д-р Металевий Кулак проти Вітязя» щоденникові записи Родіона відтворюють процес зміни реальності: оповідач із колегою Ваном потрапляють до будинку літньої жінки, де вночі панує фантасмагорія. Накладання інтертекстуальних полів унаочнює сповнену образами-симулякрами свідомість людини постмодерної доби. Розфокусовані зображення-ілюстрації (дитина, силуети дорослих, людські обличчя, телеекран) відтінюють плинність образів. Фольклорний (баба яга, чорти) і Шевченків інтертекст (образ Катерини), які найпомітніше тут актуалізовані, співіснують із телевізійним контекстом. Вплив останнього на художню дійсність твору всеохопний: прочитуємо думку про здатність медіаресурсів нав'язувати людям (здебільшого тим, у кого відсутнє критичне мислення) віру в надприродні явища. Експоновані в щоденнику Родіона події демонструють загрозливу віртуалізацію дійсності, у якій «демонізовано» концептуальні для української культури образи. Цілком можливо, що моторошні обставини – витвір свідомості наратора, розвинений під впливом алкогольного сп'яніння («У голові вертольоти від паленої самогонки. Тепло і спокійно. Усе добре, якщо не бачиш у темряві хаосу, у якому живеш» [150, с. 43]). Єдиної версії, яка б раціонально витлумачувала читачеві відьомські перетворення Катерини, у тексті не запропоновано, що підтверджує «відкрити» природу наративу.

Телебачення для героїв твору О. Михеда – невід'ємний компонент їхнього буття: в очікуванні боксерського поєдинку Кличка (Доктор Металевий Кулак) з Поветкіним (Вітязь) Ваном налаштовує старий телевізор. Оповідач відзначає залежність Ваном від маркетингових прийомів, натомість свою позицію формулює так: «Мені цікавіше думати про те, як масова культура б'є в міфологію, що завжди чайться в нашій свідомості. <...> Це не бій двох держав чи просто двох суперменів. Ні. Йде боротьба добра зі злом» [150, с. 42]. Усвідомлюючи маніпулятивність медіа («Телебачення до абсурду доведе будь-яку ідею. / Я-то знаю» [150, с. 43]), герой і одночасно скриптор висловлює думку про взаємоперетікання меж реальності й віртуальності, за якого протистояння добра і

зла перенесено в іще одну площину – екранну. Надалі Родіон і сам існує в незрозумілому для його свідомості просторі: «На якому я світі? Де моя реальність?» [150, с. 45] «За мить реальність розламується навпіл» [150, с. 51]. Як акцентує Н. Маньковська, у літературі «комп'ютерного періоду» «реальне й віртуальне зрівняно, як у наркотичних видіннях. Віртуально-наркотичне падіння в галюцинаторне провалля перетворює ліричного героя на неадекватного собі персонажа комп'ютерної гри, який сприймає не-подію як подію, віртуальну іграшку» [136, с. 318]. Помічаємо типологічно схожі параметри у відтворених в повісті О. Михеда ситуаціях, хоча художня дійсність повісті прямо не пов'язана з комп'ютеризацією.

Наратор тексту «Д-р Металевий Кулак проти Вітязя», зважаючи на викладені вище роздуми, ненадійний для реципієнта, відверто декларує свою дезорієнтованість: «Де сон? Де правда? Де реальність? Я можу сказати тільки, що бачив сам» [150, с. 44]. «Щоденниковість» письма, покладена в основу записів слідчого й нотаток Родіона («Я»-нарація), частково вмотивовує достовірність зображеного, оскільки наратор не має повної влади над дійсністю. Найбільш моторошні фантасмагоричні події оповідач репрезентує вже після їхнього завершення. Візуалізуючи їх, герой влучно «ословлює» тілесні й емоційні відчуття («Її руки – руки диригента, котрий керує оркестром реальності. Петлі на наших шиях – зашморги повішених, ланцюги, на які припнуто домашніх псів-лакеїв» [150, с. 55]), що занурює читача в художній світ твору. Фрагменти нарації, у яких «перемикання» наративного фокусу вдокладнює стан Ваню, засвідчують образ цього героя як двійника наратора. У тексті історію Ваню завершено трагедією його смерті, тож оповідач може передбачити і своє майбутнє: «Лікарі кажуть, ніколи не бачили такого. / Ваню розвалюється зсередини. Живий мрець, внутрішні органи зменшуються <...>» [150, с. 58].

Помста Катерини чоловікам у творі О. Михеда суголосна ресентименту: знедолена, зневажена жінка – один із ключових для українського культурного коду образів – фізично знищує ворога-чоловіка. Героїня повісті нагадує культивованій у жанрі нуару образ *femme fatale*, «чия сексуальність несе герою

загрозу й загибель» [268, с. 226]. Звернімо увагу, що інтертекстуальне поле позбавлене постмодерної іронії й «знецінення» претексту, а навпаки, покликане продовжити художнє осмислення проблем, порушених у творі Т. Шевченка. С. Підпригора, аналізуючи алюзії до поеми «Катерина», спільні й відмінні сюжетні риси текстів, уточнює інтермедіальність твору О. Михеда: «Малюнки увиразнюють драматичний настрій, поповнюють певну репортажність стилю висвітленням надривних емоційних нюансів і знову акцентують на неможливості відрізнити сон від реальності, що відчувають персонажі» [177, с. 71].

Образ Катерини у творі О. Михеда змінний протягом усієї оповіді, причому ці іпостасі повторювані, нагадують необмежений вибір: стара потворна бабця, яка стає привабливою спокусницею, а потім – незрозумілою істотою; «незаймана красуня» [150, с. 66], жінка, яка пережила Голодомор 1933 року, інші події ХХ ст. тощо. Плинна ідентичність Катерини, яка не схожа на свій прообраз, – це образ-симулякр (наратор зауважує, що героїня втікає від спроб Вано сфотографувати її на камеру смартфона). Історію Катерини фрагментарно трансльовано від її імені, частково – словами Родіона. Ця частина тексту О. Михеда враховує постмодерний принцип «і / і», хоча позиція наратора домінує: «Спогади пролітають на швидкому перемотуванні. / Двісті років жаху і самотності, спресованих в одну мить» [150, с. 66]. Оповідач, як він сам стверджує, вибудовує текст на основі знайдених фотоплівки, розповіді самої Катерини й очевидців. Життя журналіста – це жертва, необхідна для озвучення історії Катерини («Моя кров за її історію» [150, с. 73]). В одному з епізодів тексту спостерігаємо двоголосся оповіді (уривчастість фраз, курсив). Актуалізований у фіналі твору виклад від імені слідчого свідчить про можливе продовження пошуків, тож історія, згідно з медійними канонами реаліті-шоу й онлайн-ігор, постає як незавершена.

Підсумовуючи, зазначимо: у тексті «Д-р Металевий Кулак проти Вітязя» О. Михеда нарацію реалізовано як поєднання записів, нотаток, вражень, доказів, які нагадують онлайн-трансляцію. Текст-ризома водночас цілісний і невпорядкований, комбінує реальність з віртуальним простором, міфологію з літературою й телевізійною продукцією, змушуючи читача стежити за розвитком

сюжету. Основна частина тексту – це записи героя Родіона, який разом зі своїм колегою потрапляють в позареальну дійсність, з якої шукають вихід (акцентована тонка межа сну, галюцинацій, телебачення, реальності тощо). Дійсність героїв – це віртуальне культурне поле, насичене широко відомими в українській літературі образами (фольклорний і літературний інтертекст: відьми, чорти, «Катерина» Т. Шевченка) і яке постійно змінне, «вислизає» з уваги не лише персонажів, а й реципієнта. Містичні образи-симулякри, гра з читачем, перепрочитання класики, вплив медіа, фрагментарність оповіді – ці та інші параметри конструюють жанрові й нарративні особливості аналізованого твору.

Повість «Телефонуй мені, говори зі мною» Я. Мельника поєднує ознаки ризомної й дисперсної нарративних моделей. Параметри першої з них, на наш погляд, помітніші. Текст від імені чоловіка експонує історію стосунків із батьком, у якій відтінено спогади героя як сина (психоаналітичний контекст) і нову дійсність, де ці двоє відчужені один від одного. Ігрову структуру викладу забезпечено витриманою аж до фіналу твору інтригою для читача: насправді герою телефонував не батько, а його запрограмований голос. Розгортання оповіді як шляху до пізнання істини вибудовано за детективним зразком: герой починає втрачати відчуття реальності, поки не з'ясує, що багато років поспіль він говорив не з рідною людиною, а з її витвором (продуктом) – системою штучного інтелекту. Подібний «сценарій» розгортання нарративу простежуємо в іще одній повісті автора – «Рояльна кімната», у якій із позиції героя зображено процес звуження фізичного і психологічного простору його існування. Діалог персонажа із зовнішнім світом актуалізує питання про конфлікт реальностей у свідомості чоловіка, залучаючи читача в поле з'ясування «Я» героя.

Тексту «Телефонуй мені, говори зі мною» Я. Мельника теж властиве накладання реальностей: позбавленої ілюзій (дружина Люся) й примарної, у яку вірить герой («Це насправді вимальовувалося саме так: він був і його не було. Він був, звичайно, але був якось по-особливому, дивно» [146, с. 101]), віртуалізованої («синтетичний» голос батька). У цій повісті запропоновано оригінальний, художньо «свіжий» ракурс висвітлення традиційної проблематики. Слушною

вважаємо позицію Т. Гаврилів: «Ледь зміщена оптика, й заявлене постає з небанального, парадоксального боку. Мабуть, це і є родзинка прози Ярослава Мельника» [31]. Зауважмо, що тексти аналізованого періоду осмислюють стосунки «син – батько» доволі широко. Зосібна, з позиції «межових» ситуацій: фізично і психічно слабкий батько на порозі вічності в повісті «Бийся головою до стіни» С. Процюка, чоловік поважного віку, який постійно чує містичну гру акордеона («майже роман» «Акордеон» М. Жулинського) тощо. Із психоаналітичного погляду прагнення сина протистояти батькові – природний вияв Едипового комплексу (З. Фройд). На нашу думку, варіації цієї тенденції в названих текстах створюють не ідеалізований й «іконічний», а «живий» образ батька (може бути і слабким, і сильним). Вочевидь, постмодерному принципу «нонселекції» (Д. Фоккема) [233, с. 238–242] суголосне співіснування в сучасній прозі означених протилежностей – звеличення й часткового «знецінення» канону.

Рефлексії протагоніста повісті «Телефонуй мені, говори зі мною» стосовно тієї «викривленої» реальності, у якій він існував понад десять років, удокладнені з позиції спогадів. Про це свідчить, наприклад, експозиція до твору (роздумування про стосунки з батьком до появи дзвінків), а також фрагменти з основного тексту («Я не хочу переповідати всі свої дзвінки із запрошенням батькові і всі свої подальші розмови з дружиною» [146, с. 82]). «Умонтвані» в наратив коментарі, які адресовані імпліцитному реципієнту, увиразнюють анахронії в оповіді й обізнаність наратора з фіналом історії, який оповідач майстерно «приховує» від читача. Увиразнено щира оповідь дозволяє герою «текстуалізувати» свої тривоги (як і в повістях лінійно-ретроспективної наративної моделі). Приховані (витіснені) міркування персонажа помітні на фенотекстовому рівні, який поглиблює неоднозначність ставлення сина до батька. Зокрема, у словах: «Чесно кажучи, мені цей його приїзд був потрібен, щоб не нила совість. Тобто, я хотів його бачити – що я кажу: ми би посиділи, випили би пива. Потім... я провів би його на вокзал, так. Ми були чужими людьми, це правда» [146, с. 77] спостерігаємо плутанину думок героя. Зображений період у житті протагоніста – час усвідомлення загальнолюдської цінності зв'язку поколінь.

Простежуючи репрезентацію архетипу Батька у творі Я. Мельника, С. Негодяєва відзначає, що письменник «не порушує традиційності в трактуванні цієї категорії. Хоча, сюжет повісті ніби реставрує його – архетип батька-учителя, захисника, який в епоху технократії позбавив багатьох дітей справжнього тепла та любові <...>» [156, с. 162]. Розвиваючи думку дослідниці, зазначимо, що аналізований твір усе ж акцентує модифікований образ батька, утілення якого – його голос – дистанційований від сина, адже запрограмовані фрази не замінюють герою спілкування з рідною людиною. С. Негодяєва також зауважує, що оповідь, «побудована на катарсисних процесах усвідомлення власної ідентичності» [156, с. 163], репродукує «традиційний потяг архетипу сина – ідентифікувати себе з корінням предків» [156, с. 164]. Доповнимо, що на психоаналітичний контекст у повісті накладено й моральний вимір сосунків сина й батька. Сергій-наратор спочатку акцентує своє відчуження від батька, а дедалі помітнішою стає його оцінка ситуації в критеріях її суспільної прийнятності / неприйнятності.

Реальний батько, яким його знав герой повісті Я. Мельника, не був ідентичний образу з уяви Сергія (постать матері, навпаки, ідеалізовано). Поєднуючи в тексті різні часові плани (дитинство й доросле життя), «Я»-наратор акцентує домінуючу характеристику батька – зосередженість на роботі («Кажуть, він був електронщиком вищого класу» [146, с. 75]), специфіку якої чоловік з'ясовує вже по його смерті. Головний герой тексту «Телефонуй мені, говори зі мною» нагадує читачеві позбавлену батьківської турботи дитину, причому цю свою вразливість протагоніст відчуває постійно. Оповідач трансліює й певний ресентимент – ворожість до батька, який не забезпечив сина увагою, що помітно в тих «розламах», невідповідностях тексту, де герой суперечить сам собі («А я ще більше – через скоєне – не любив його. / Але ні, я поважав у ньому цю рису, що я говорю. <...> Можливо, я навіть таємно заздрив цьому» [146, с. 75]). У дорослому віці наратор, як і батько, абстрагований від зовнішнього світу (і від батька) завдяки заглибленості в роботу й повсякдення.

Утаємниченість, пов'язана з батьком, постійно супроводжує й героя, і реципієнта, для якого художня дійсність твору Я. Мельника сповнена

загадковості. Нарататор під час прочитання тексту «дешифрує» позицію обох героїв: і того, хто безпосередньо (хоча й суб'єктивно) означає свої переживання, і того, чиї роздуми звучать лише в слухавці. Сергій-натор постійно акцентує динаміку свого ставлення до такого типу стосунків, наприклад: «Батько як ніби перестав існувати для мене: і я зрадив <...>. Розум говорив мені про несправедливість, про невдячність – і він же нав'язував мені почуття провини» [146, с. 72]. Роздуми оповідача про потенційну зустріч із батьком фіксують не його внутрішню потребу в цій події, а скоріше, відчуття обов'язку. Моральні орієнтири (Над-Я, згідно з З. Фройдом [273, с. 317–328]) керують персонажем.

Герой-натор Я. Мельника відчуває, що на його реальність впливають різні голоси («Просто щось говорило в мені: “Ну як же – не бачитися з батьком два роки ?! <...>” І я не міг ігнорувати цього “щось”: тим більше, коли ці слова прозвучали не тільки в мені самому, але і вголос, з вуст моєї дружини» [146, с. 77]). Голос батька, який (і голос, і батько) існує для натора лише під час телефонної розмови, усе ж пробуджує в героя синівську любов. Наратор декларує це в таких словах: «Раніше у мене не було таких почуттів до батька» [146, с. 97]. «Живе» замінено «віртуальним», до якого Сергій-натор відчуває прив'язаність: «<...> це була та *реальність*, з якою я нарешті примирився, зжився, яку прийняв» [146, с. 101] (у цій позиції спостерігаємо ознаки транссентименталізму). Герой існує ніби в лабіринті – просторовому й мисленевому (психічному): він відчайдушно шукає місце проживання батька, не вірить офіційним даним про його смерть і розробку системи машинного інтелекту (а вірить голосу «батька» з телефона); перебуває в психіатричній лікарні тощо. Сергій-натор, хоч і прагнув правди, однак не зміг повірити в «штучність» «паралельної» реальності. Фінальний розділ повісті остаточно розвіює сумніви потенційного реципієнта: на те, що голос несправжній, указує вміння Сергія передбачити запрограмовані відповіді, численні крапки завдовжки в кілька рядків, які випадково переривають слова батька (помилки в програмі).

Образ батька в тексті повісті Я. Мельника непостійний, «плинний» завдяки своїй непізнаваності, подвійно дистанційований від головного героя: спочатку

через свою зайнятість, потім бар'єром стає телефонний зв'язок. Цікаво, що в оповіді Сергія-наратора не відзначено межю між діалогами з батьком реальним і батьком-комп'ютерним-голосом. В уяві читача постає гіперреалістичний образ людини, яка компенсує синові відсутність турботи. Такий образ-симулякр – комп'ютерний двійник реального батька, нагадує за своїми ознаками технообраз – «об'єкт у мережевому просторі, який створює один користувач, а змінює інший» [146] (у творі Я. Мельника цей об'єкт, утім, змінює себе самостійно). Лаконічні слова батька сфокусовані на двох темах: любов до сина й відсутність можливості зустрічі. У репліках, які в оповіді відтворені за зразком діалогу, відчутно їхню повторюваність, запрограмованість, тож потенційному читачу, вочевидь, зрозуміла сконструйованість батькових відповідей. Не вірить у «справжність» Сергієвого співрозмовника і його дружина («Його нема. Нема. Де він? Де?» [146, с. 85]), а наратор, навпаки, дезорієнтує читача, адже переконаний у реальності існування батька. Зображений зв'язок батька й сина «симулякровоий».

Отже, у повісті «Телефонуй мені, говори зі мною» Я. Мельника ризомна наративна модель – це експонування розмислів героя: син комунікував з батьком телефоном, однак у фіналі розуміє, що цей голос був завчасно записаний. Пошуки батька, саморефлексії (психоаналітичний контекст), спогади нагадують лабіринт, у який потрапляє і протагоніст, і читач. У такій ігровій структурі оповіді наратор (який оповідає постфактум) ненадійний, адже кілька текстових «підказок» дозволяють реципієнту спрогнозувати завершення історії. Акцентовано своєрідна реальність, амбівалентний вплив технічного прогресу на людське спілкування, образи-симулякри, текстові «розлами» тощо засвідчують поєднання властивостей постпост- і постмодернізму в аналізованому творі. Письменник унаочнює й часом гіперболізує реалії свого сьогодення, спонукаючи читача до роздумів над «вічними» й новочасними проблемами – цінності живих людських взаємин, можливості їхнього існування в площині віртуальної комунікації.

У повісті «Чоловік з моїм іменем» І. Байдака такі ознаки, як нелінійність наративу, переорієнтація оповіді / розповіді з центральної події на периферійну й навпаки, розщеплення інстанції наратора і, відповідно, наративних фокусів,

спрямовані на гру з читачем, постійне маніпулювання його увагою. Текст охоплює цілий комплекс проблем класичної літератури (батьки й діти, кохання, творчість, свобода, плинність часу тощо), розмисли про які здебільшого не структуровані хронологічно, а вимагають додаткової роботи реципієнта. Поділ тексту на понумеровані частини (остання з яких названа «00.00» [6, с. 137]) демонструє його умовну лінійність. Циклічність часу, закладена в цій позначці, нагадує читачеві про місце перетину кінця й початку (часу / життя / тексту), а отже, про можливе, як у комп'ютерній грі, поновлення й перепрочитання наративу. Імітуючи гіпертекстовість сучасного інформаційного потоку, наратор презентує історію свого життя, яка за обсягом відрефлексованих подій наближує аналізований текст до жанру роману. Простежуємо тут ознаки роману виховання, біографічного, виробничого жанрів, детективу тощо.

Твір І. Байдака кваліфікуємо як модифікацію повісті з романічним сюжетом. Розгортання самої оповіді-розповіді, яка часто «перетягує» увагу з життєвих епізодів на себе, – це визначальна подія (якої «вимагає» повість). Наповненість текстового «полотна» багатьма озвученими ситуаціями формує погляд на життя як конструкт. Такий вимір відтворення буття людини у світі кореспондує з ігровим, нерідко містифікованим варіантом (авто)біографічної прози, започаткованим у 1990-х роках (романи «Рекреації» (1992), «Московіада» (1993) Ю. Андруховича, «Польові дослідження з українського сексу» (1996) О. Забужко та ін.), хоча для героя твору І. Байдака національні мотиви не актуалізовані. Проблемне поле повісті «Чоловік з моїм іменем», відповідно, менш розгалужене. Водночас наратив твору відмінний від ностальгійного й самозаглибленого письма-спогаду, властивого прозі 1980–1990-х років («Далекі вогнища» (1987) О. Гончара, «Прожити й розповісти» (1997) А. Дімарова та ін.). Згадаємо, що про актуальність у наш час такої моделі оповіді свідчить ретроспективний погляд героя на себе з відстані прожитих літ у повістях «Нова стара баба» Л. Денисенко (розлогий спомин «умонтований» у рамкову структуру) і «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка (послідовний спогад).

Потік нарації з різних «каналів» у художньому тексті, як ми зауважували в попередньому розділі, уже багаторазово було актуалізовано в українській прозі (і не лише сучасній). Відповідно, постмодерністські тенденції посилюють зацікавленість авторів і читачів таким переформатуванням тексту. І. Байдак у повісті «Чоловік з моїм іменем» пропонує різні образи одного й того ж наратора – 65-річного героя на ім'я Родвелл Вільямс. Ураховуючи наукові розвідки, такий тип структурування викладу називатимемо «текстова інтерференція» (В. Шмід; Л. Деркач) або ж «змішана (змішано-змінна) нарація» (О. Лященко, Н. Римар, М. Рябченко). В. Шмід під першим поняттям розуміє такий тип нарації, характеристики якого «вказують не на одного лише мовця, а співвідносні то з наратором, то з персонажем» [286, с. 192]. Н. Римар науково кристалізує специфіку понять «змішано-змінна нарація», «роздвоєний наратор» [212, с. 8]. Метанаративний простір повісті – «наратив, що апелює до себе і до тих елементів, якими його утворено й комуніковано» [251, с. 63] – умотивовує плинність різних іпостасей Родвелла-наратора («Коли говориш про себе в розрізі двадцятилітньої давності, то, гадаю, варто вживати третю форму» [6, с. 10]).

Стверджуючи, що «наші версії, розтягнуті в часі та різних досвідах, стають абсолютними протилежностями» [6, с. 128], І. Байдак вибудовує різні наративи про себе («світ як текст», за Ж. Дерріда). Множинне «Я» для героя репрезентативне в площинах його пам'яті й тексту (створювана повість; його щоденник; рукописи, які читає). Розмірковування наратора про плинність «версій» себе й світу суголосні ідеям шизоаналізу про те, що «[в] машинах бажання все функціонує одночасно, але в щілинах і розривах <...>, на віддалі й у розробленості, у сумі, яка ніколи не поєднує свої частини в єдине ціле» (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі) [55, с. 26]. Згадаймо, що герой роману «Воццек» Ю. Іздрика відтворює пошуки власного «Я» з іще більшим ступенем психоаналітичного самозаглиблення, завдяки чому дезорієнтованість персонажа відтворено, на наш погляд, переконливіше.

У творі І. Байдака й у твердженні (у теперішньому часі нарації): «Ці рядки я пишу з клініки психологічної допомоги» [6, с. 13], і в переконаності героя у

своєму депресивному стані прочитуємо потенційне застереження для читача: цей наратор ненадійний. Реципієнт повинен вирішити, чи варто сприймати на віру зображене в повісті. У філософських відступах («Сутність життя найкраще передає кардіограма, <...> сумбур, непостійність, неконтрольованість життєвих перипетій <...>» [6, с. 13]) відчитуємо обґрунтування нелінійності художнього світу аналізованого твору. Фрагментарним постає і героїв щоденник, названий нотатником (записи в ньому «не мали регулярності» [6, с. 11]), і так само ризомно, децентровано Родвелл прагне їх зрозуміти.

Наратор в повісті «Чоловік з моїм іменем», на наш погляд, належить до типу «роздвоєного», коли, за Н. Римар, «з одного боку постає у внутрішній фокалізації я-оповідач, з іншого – екстрадієгетичний наратор» [212, с. 70]. Герой І. Байдака – це і «Я»-оповідач / розповідач, і «Я» як Інший, і «Я» як персонаж, і «Я» як об'єкт спостереження тощо. У творі оприявлено різні типи нараторів (за Ж. Женеттом): гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (Родвелл – одночасно і наратор, і персонаж), гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (Родвелл-наратор, оповідаючи про певну «версію» себе, дистанційовано артикулює її оцінку), гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (розповідь про Родвелла розпросторено ніби від сторонньої особи), гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (розповідач хоч і віддалений, але відчутно його зв'язок із зображеним). «Я»-нарація зорієнтована переважно на відтворення буття героя в момент, найближчий до продукування оповіді, а також на залучення коментарів щодо своєї поведінки в минулому. Гетеродієгетична нарація, відповідно, найчастіше скерована на вияскравлення характеристик «попередніх» Родвеллів. Таке розмежування функцій різних типів нараторів, однак, умовне, оскільки в тексті фокалізація змінна.

Родвелл вибудовує свою оповідь (яка, попри зовнішню невпорядкованість, чітко продумана) як процес вирізнення себе від Іншого. «Текстуалізуючи» своє минуле, герой І. Байдака апелює до пам'яті й щоденника (нематеріальне й матеріальне), однак не цитує свої записи, а вдокладнює позицію щодо відмінності граней свого «Я». Протагоніст аналізованого твору, оперуючи категоріями

пам'яті й забуття, випрозорує ще один аспект образу наратора як інстанції, яка може перебувати поза часом і текстом: «Родвелл Вільямс. Ім'я, яке мені ніколи не вдасться забути <...>» [6, с. 132]. Герой (скриптор) наголошує, що нотатки – паперові й електронні – «тільки підтверджують якісь твої діяння чи їхню відсутність» [6, с. 130]. Згадка про пам'ять («[у] мене дуже хороша пам'ять» [6, с. 133]) унаочнює пріоритетність гомодієгетичного наратора й переакцентування двох опозитивних планів – центральне й периферійне: не подія є основною, а враження про неї. Деталі почерку, скажімо, візуалізують відмінність наративів: «До слова, я не впізнаю почерку: він надто різкий і холеричний, епізоди записані різними чорнилами. Наразі я використовую одне й старанно виводжу літери» [6, с. 14].

Якщо спробувати застосувати деконструктивістський підхід до твору «Чоловік з моїм іменем», то текстові «розлами» засвідчують роз'єднаність (різні життєві етапи) і цілісність наратора, попри його намагання «розділити» свою особистість. З позиції наратора вищого ступеня (нагадує «всесвідність») звучать у тексті слова: «Але історія стверджує, що саме в такі дні на Родвелла чекали вагомій зустрічі» [6, с. 31]. Ситуативний пролепсис теж демонструє постійний зв'язок учасників тієї «мережі» особистостей, які існують у пам'яті героя: «Коли я перечитую це, то подумки підказую йому: *“Не чини так!”*» [6, с. 50]. Переходи за схемою «гетеродієгетична нарація → гомодієгетична нарація» (рідше – навпаки) унаочнюють вагання героя між способами самопрезентації. Такі переходи зазвичай різкі (за визначенням О. Лященко [130, с. 7]), навіть у межах одного розділу: «Батьки померли – і зникли безпосередні свідки життя Родді того періоду, про який я можу дізнатися лише з їхніх розповідей» [6, с. 17] (наративна позиція «Я – Інший»), дещо згодом «Я» оповідає про своє дитинство в інтрадієгетичній ситуації («Із того, що пригадую: я не надто надокучав батькам <...>» [6, с. 17]). Пом'якшений перехід [130, с. 7] між двома типами нарації оприявнює, згідно з теорією генотексту й фенотексту Ю. Крістєвої [105, с. 195],

глибинний рівень самоідентифікації героя («Я»): «Це все сталося ще тоді, коли я, тобто він, Родвелл, працював сортувальником книг <...>» [6, с. 85].

У тексті «Чоловік з моїм іменем» життя героя охоплює традиційні етапи життєпису (дитинство, навчання, кар'єра, родина, продовження справи батька тощо). Наратив повісті, однак, вибудовано не за зразком класичної (послідовної) біографії, а постає як ризомний текст, у якому лінійність часто порушено. На відміну від творів класичної літератури, які репрезентували образ людини з погляду її цілісності як особистості, аналізована повість претендує на переосмислення цього канону. Маніпулювання впорядкованістю нарації (коментарі про теперішнє життя героя), самоіронія й іронія над «довірливим» читачем ускладнюють його інтерпретативну спроможність, «розфокусовують» його увагу. «Назнізування» історій у творі доповнюють звертання до імпліцитного читача. Цьому сприяє «ти»-, «ви»- і «ми»-нарація, яка, з одного боку, скеровує нарататора, а з іншого – активізує його пильність. Наратор, змодельований уявою І. Байдака, то робить читача співтворцем свого тексту («Ми зупиняємо момент і наводимо об'єктив на Родвелла» [6, с. 19], «<...> маю надію, що Родвелл уже встиг вам полюбитися, а якщо навпаки, тоді вам цікаво буде почути, як я вирішив із ним покінчити» [6, с. 85]), то акцентує «володіння» текстовим розвитком. Читача залучено до гри в інтерпретацію («А поки залишу тут місце для пояснень, яких не напишу...» [6, с. 120]). Істину приховано за численними наративним проєкціями, адже на передньому плані – не послідовність життєвих епізодів, а сама конструкція тексту.

Наративне й сюжетне «полотно» повісті І. Байдака ускладнено містифікованою історією про читання рукописів (знайдених у букіністичній крамниці) й пошук їхнього автора. Тут розкрито іншу іпостась героя як нарататора (оповідь стилізовано під науковий текст), що не лише ритмізує аналізовану прозу, а й укотре акцентує ідею «текстуальності» світу. Текст-лабіринт, яким блукає герой, стає ще заплутанішим через марність спроб Родвелла віднайти автора рукописів – Браяна Ліндмана. Ця постать (і його тексти) для героя типологічно близькі, співзвучні його філософії (актор Браян «намагається розібратися поміж

видуманими образами і вивченими ролями» [6, с. 117], до того ж, як і Родвелл, родом із Сіетла). Широко актуалізований американський контекст (імена, стиль життя, топографія тощо), на наш погляд, дистанціює героя від українського читача. Уміння Родвелла постійно змінювати свої проєкції, цитування текстів Браяна без посилання на джерело, спільні риси двох героїв нашттовхують на рівноцінні можливі версії «розкодування» їхнього зв'язку: Браян створений уявою Родвелла (або ж навпаки). Іронізуючи над серйозністю проблематики класичної прози, герой розмірковує над питанням: «Бо хіба існує щось важливіше, аніж знайти відповідь на питання: хто я?» [6, с. 124]. Авторський коментар (паратекст) після твору продовжує гру ідентичностей (слова «*Я не маю нічого спільного з людиною, яка написала цю книжку*» [6, с. 139], доповнені підписом І. Байдака).

Отже, у повісті «Чоловік з моїм іменем» І. Байдака реалізовано ризомну наративну модель завдяки прийомам фрагментації тексту, ігрової структури; змішаній нарації тощо. Замість лінійного наративу-життєпису письменник конструює поліфонічний текст, відкритий до інтерпретації. Циклічність обрамлення, концепції героя, відчутність «вищої» інстанції наратора (яка впорядковує елементи викладу) створюють умовну лінійність повісті, засвідчують її «продуманість». Світ і життя для героя «текстуалізовано», адже наратор-інтелектуал думає як письменник і науковець, випрозорюючи різні грані свого «Я» (суб'єктивність домінує) за допомогою посилань на пам'ять, свій щоденник, знайдені рукописи тощо. Героя найперше цікавить репрезентація буття себе як Іншого, що зумовлює посилену увагу до нарації як гри. Ця специфіка тексту створює широкий простір для реципієнта, однак її дещо перенасичено теоретизуванням, через що питання про цілісність людської індивідуальності в образі головного героя зберігає свою відкритість.

Текст «**Книга амазонок**» **Г. Максимів** (жанрово схарактеризований як повість у новелах) розглядаємо в цьому підрозділі останнім, оскільки його наративна організація концентрує дещо менше ознак ризомного письма, ніж у розглянутих вище творах. Ці характеристики (інтертекстуальність, множинність наратора, жанрова поліфонія, наративна фрагментарність тощо) водночас

унеможливлують потрактування твору Г. Максимів у межах традиційної групи наративних моделей, із якою текст споріднюють настанова на художню достовірність, серйозність (а не грайливість) наративу, риси магічного реалізму. Синтез окреслених властивостей репрезентує процес пошуків молодій письменниці художньо осібної манери експонування дійсності. На цьому наголошує І. Фари́на, якому імponує те, що «Галина Максимів не взяла на себе роль протестувальниці і своєю книгою [в] молодому віці підтверджує занурення у традицію» [266]. Рецензент відзначає типологічну подібність тексту письменниці (який «нагадує своєрідну мозаїку» [266]) до структурування наративу в повісті «Балада про Сластьона» В. Дрозда, романі «Посаг для приречених» М. Лазарука та ін. (додамо сюди й повість «Казка білого інею» І. Чендея), помічаючи певні прорахунки, зокрема відсутність сюжетних зв'язків між певними розділами: «Дуже прагнеться до відображення дійсності через детальне змалювання й зіткнення характерів і взаємин» [266].

Жанрову оригінальність твору Г. Максимів – повість у новелах – мотивують, вочевидь, формальні критерії, адже обсяг усього тексту, скомпонованого з 23 розділів, дещо менший, ніж традиційний роман. Історична тематика твору теж впливає на варіювання його жанру, а відсутність образів історичних персоналій, єдиної сюжетної лінії тощо вказують на факультативність прикмет жанру власне історичного твору. Повістеві ознаки в їхньому сучасному розумінні актуалізовані в тексті слабко, хоча поняття повість органічно відповідає змодельованому «усному» стилю репрезентації дійсності, часом наратор помітно дистанційований від подій. Поділ тексту на «новели» здійснений залежно від початку нової історії конкретного героя, розділи загалом різні за неординарністю та напруженістю дії, несподіваністю фіналу – рисами, які характеризують новелу як жанр [127, с. 128]. Ураховуючи жанровий підзаголовок твору Г. Максимів, уналежнюємо названий текст до модифікацій повісті з частковим збереженням провідних характеристик жанру.

Назва «Книга амазонок» прогнозує «відповідний спосіб усебічного художнього осмислення дійсності у творі» [201, с. 95], який спрямований не на

деструкцію й заперечення минулого, а на реконструювання давніх подій, «уписування» їх у контекст античної історії й міфології. Зауважмо, що в сучасній українській повісті нерідко оприявнений давньогрецький міфологічний контекст. Наприклад, у творі «Туга (Паріс і Гелена)» (2013) Б. Крауша інтерпретовано міф про Паріса й Олену Прекрасну: спогад героя визначальний для розпросторення нарації, сповненої точними алюзіями. Згаданий сюжет експонований і з-поміж низки інших у творі Г. Максимів, однак кореляція з сьогоденням відсутня. Образ амазонок у назві сигналізує про обраний ракурс відтворення дійсності, де в центрі викладу – жінка не як об'єкт чоловічої уваги, а як повноправна учасниця подій. Цей аспект поетики аналізованого твору доцільно розглядати у форматі ідей постмодернізму. Авторський задум уточнює присвята, яка в журнальному виданні апелює лише до цього тексту (у книжковому варіанті – усіх вибраних творів): «Сміливим жінкам, котрі були нашими праматерями і з котрих ми маємо брати приклад для себе і майбутніх нащадків» [133, с. 10].

Художнє осмислення відомого про напівлегендарних войовничих амазонок розрізнене в часі й просторі в повісті Г. Максимів, сповнене ахронологічними елементами, які проєктують погляд наратора на сучасність: «Чому нема [в] часах теперішніх звитяги і слави?» [132, с. 6]. Такі коментарі, які засвідчують вдумливий погляд із відстані літ, нерідко властиві історичній прозі. Наприклад, у повісті «Іду на ви» (2015) Ю. Мушкетика теж актуалізовано протиставлення минулого й сьогодення («А Святославів меч лежить собі десь на дні нашої великої ріки й чекає, коли знайдеться русько-український витязь, який підніме його й знищить усіх наших віковичних ворогів» [154, с. 54]). Поділ твору Г. Максимів на розділи-новели маркує динаміку образу амазонок. Фрагменти тексту датовано вибірково (наприклад, у розділі «Смерть Феміскіри» – «Танаїс, літо 1013 р. до н. е.» [132, с. 48], «Без хліба» – «Сарматія, степи Праукраїни, 98 р. до Р. Х.» [132, с. 81]). Здебільшого в повісті час чітко не окреслений, проте зрозумілий з контексту. У творі помітний синтез лінійного й міфологічного циклічного часу. Розкриття образів сміливих жінок-амазонок у темпоральній перспективі відтінюють розмисли про збереження до наших днів актуальності їхніх життєвих

принципів: «Я живу в двадцять першому столітті і знаю напам'ять Книгу амазонок. А ще – я знаю безкрайні міри Всесвіту. Прецінь я щаслива, що народилася ще раз» [132, с. 98]. Назва «новели», з якої процитований цей уривок – «Космічні амазонки (монологи)» [132, с. 98], – оприявнює специфіку подальшої нарації: у цьому розділі поєднано уривки різних типів оповіді.

Фрагментарний наратив, який оперує (відповідно до принципу нонселекції) загальновідомими й малопоширеними епізодами з історії амазонок, більшою або меншою текстовою, подієвою і хронологічною наповненістю, деталізує центральний збірний образ твору Г. Максимів. Водночас ця мережа історій не становить вибудованої ієрархії: усе зображене однаково важливе, єдина кульмінація відсутня, розділи можуть бути поєднані спільними героями й сюжетом (як, наприклад, «новели» «Смерть Феміскіри», «Родослава, донька Феміскіри, повелителька Амазонії»; «Останній бій», «Фалестра, мати Савура») або репрезентувати не пов'язані між собою історії. Назви розділів артикулюють переважно ім'я головного героя, рідше – місце подій або конкретну подію, що забезпечує своєрідну навігацію для читача між елементами текстового «полотна».

Інстанція цілісного розповідача, який організовує сплетіння історій у повісті «Книга амазонок» Г. Максимів, випрозорена частково, адже не в усіх «новелах» оповідь / розповідь належить гетеродієгетичному наратору. Утім, такі ознаки, як: комбінування фрагментів тексту, апелювання до сучасності, стилізація літописної манери презентації дійсності, ситуативне «всезнайство» – унаочнюють не лише авторську позицію, а й домінування гетеродієгетичної нарації в інтрадієгетичній ситуації. Такий розповідач обізнаний із майбутніми подіями, хоча він не був безпосереднім учасником подій. Пролепсис помітний, наприклад, у таких елементах викладу: «Таким був лист Феміскіри до дочки її. Змістовний, але не закінчений. Не встигла войовниця все сказати, бо кров хлинула з горла рікою <...>» [132, с. 51]; «Не знав завойовник світу, що ніколи більше не побачить Скіфських степів <...>» [132, с. 80] (про Олександра Македонського) тощо. Пряма характеристика («Славен рід амазонський, славен» [132, с. 26]), філософські відступи («Добре бути вільному, коли неволя не сковує рук. Та чи можна бути

вільним, якщо кожного рожденного й сотвореного на цій землі багато речей невірними роблять» [132, с. 25]) переконливо демонструють, що наратор – це ретранслятор поглядів письменниці.

Відтворення сюжетів давньогрецьких міфів й античної історії у творі Г. Максимів фокусує увагу реципієнта на значущості ролі відомих амазонок у тих чи тих подіях минулого (любов Енея й Пантесилаї, двобій Пантесилаї з Ахіллом, відсіч війська Олександра Македонського під час наступу на Амазонію та ін.). Лаконічні характеристики жінок-амазонок засвідчують їхню зовнішню привабливість, фізичну й інтелектуальну силу (уміння захищати свої землі, дипломатичний хист): «“Смілива!” – подумав Олександр. / Фалестра ішла до нього не як миша до удава... / Вона ішла вільно...» [132, с. 77]. Розгортання розповіді нагадує літописний стиль, у якому наратор фіксує події в художньо стиснутому часі, наприклад: «Не минуло часу вельми багато, як амазонки надумали помститися грекам за руйнування їх міст <...>» [132, с. 28]; «Пантесилая того ж таки тижня зібрала війська, відіслала гінців, щоби Еней дав кораблі. Пішло з нею войовниць двадцять тисяч, і всі вони поїхали до Трої, разом з Енеєм» [132, с. 62]. Окрім гетеродієгетичної нарації (з можливою внутрішньою фокалізацією), у повісті деякі розділи комбінують різні типи нарації, оповідь безпосередньо від імені персонажів тощо. Таке «багатоголосся» тексту, як і часове переміщення, віддзеркалює насиченість інформаційного поля сьогодення.

Реалізація ризомності викладу у творі «Книга амазонок» (Г. Максимів), на наш погляд, часткова, зважаючи на відзначені вище параметри присутньої ролі гетеродієгетичного наратора. В аналізованій повісті простежуємо такі варіанти текстової інтерференції: «абсолютна заміна наратора – “Кровна жертва”, “Сако, винахідник човна”, “Боги помирають молодими”, “Танець Дива”; деперсоналізація нарації (текст подано в лапках як цитация, однак не вказано, кому належать ці слова) – “Космічні амазонки (монологи)”; інкорпорація персонажної оповіді: внутрішня фокалізація – “На дніпровському березі”, “Матір амазонок, страждальницька матір”; листи персонажів, їхні репліки – “Смерть

Феміскіри”, “Родослава, донька Феміскіри, повелителька Амазонії”, “Чорне Сонце Долі”, “Савроматія” та ін.» [208, с. 32–33].

Наприклад, у розділі «Кровна жертва» оповідь здійснена від імені «Я»: монолог, адресований героїні давньогрецької міфології, сконцентровано на передбаченні долі амазонки («Відтепер ти належатимеш богині на ім'я Війна... / Еввідіко..» [132, с. 13]). Уривчастість, рефлексивність, безсюжетність наративу акцентують поклоніння жінці. В «новелі» «Савроматія» онук уявляє спогади літньої жінки як казку. Натомість, згідно з роздумами героїні, актуалізовані події реальні, а амазонки «[б]удуть жити <...> іще тисячі років» [132, с. 94] (відчутна авторська позиція). Текст колядки «Була вдова близько двора», цитований у цій частині повісті, засвідчує збереження в народній пам'яті образу мужньої дівчини. Апелюючи до інтертексту, Г. Максимів культивує в повісті захоплення дівочою відвагою. Розкриття різних граней жіночої індивідуальності, як відомо, набуло особливого значення в постмодерній літературі.

У наступному розділі – «Матір амазонок, страждальницька матір» – атрибути бідного одягу й пластикової склянки в руках виразно контрастують із бойовими обладунками амазонок з інших «новел», увиразнюють пересторогу читачеві. Страждальницька (цю деталь винесено в назву) мати відходить у вічність, надалі в розділі її названо богинею. Цю подію артикульовано з погляду іншої героїні, очевидно, маленької дівчинки (доньки). Її слова стилістично нагадують голосіння, залучаючи ще один культурний пласт у насичену інтертекстом структуру аналізованого твору: «Ой, нащо стола посеред світлиці ставити та матір укладати для спочинку <...> А тюльпанів та цвіту бузкового червоного та синього довкола неї класти ...» [132, с. 96]. В оповіді «новели» умисне розмивання меж між образами жінок досягнуто за допомогою повторюваного займенника вона, який указує на обох героїнь.

Отже, у творі Г. Максимів «Книга амазонок», який поділений на розділи-«новели» синтезовані ознаки різних жанрів і типів оповіді, завдяки чому сконструйована ризомність тексту. Інтертекстуальність, висвітлення подій із різних історичних періодів, значна кількість героїв (життєві сюжети яких не

завжди пов'язані між собою), текстова інтерференція вияскравлюють ознаки ризомного типу письма. В аналізованому тексті авторську позицію зацентровано домінантним образом розповідача, який нагадує «всевідного» літописця. Жанрова модифікація повісті, сегментування тексту, фактографізм у деяких компонентах тексту, міфологічні й історичні події – ці параметри пропонують читачеві широкий простір для «навігації» розділами, які через свою тематичну й наративну неоднорідність ускладнюють цілісність тексту.

Аналізуючи тексти «Д-р Металевий кулак проти Вітязя» О. Михеда, «Книга амазонок» Г. Максимів, «Телефонуй мені, говори зі мною» Я. Мельника, «Чоловік з моїм іменем» І. Байдака, ми виокремили ознаки організації оповіді / розповіді, які репрезентують ризомну наративну модель повістей. Згаданим текстам властива гра з читачем (менш помітна у творі Г. Максимів), змішана нарація (повісті І. Байдака, О. Михеда, Г. Максимів), «перемикання» наративних фокусів, зміщення уваги з основного сюжету на периферійний, фрагментарність картини світу тощо. Інтертекстуальність залучена в своєрідному ракурсі й, порівняно зі звичним для постмодернізму пародіюванням класичних текстів, алюзії до інших текстів позбавлені іронії й пародії (твори О. Михеда, Г. Максимів). Окрім ознак постмодерністського письма, у текстах Я. Мельника й О. Михеда відзначаємо певні характеристики нового (метамодерного) світогляду: наявні технообрази, стерті межі між реальним і віртуальним простором, герой фіксує свої переживання ніби в онлайн-режимі тощо. Персонажі повістей, шукаючи відповіді на «вічні» питання (сєнс життя, життя і смерть, кохання, батьки і діти, буття нації тощо), зрештою не завжди готові до однозначного трактування мінливої дійсності. Ця особливість інтерпретації проблемно-тематичного спектру творів відрізняє їх від повістей реалістичного й соцреалістичного зразка. Жанрові трансформації аналізованих тут творів вигранюють збереження й модифікацію ознак постмодерної прози в повісті 2010-х років, відкритість повісті до експериментування. Картину художньої дійсності цікаво доповнюють реалії нової доби, однак у деяких текстах художній світ дещо «перевантажений» фактографізмом і заплутаністю наративної канви.

3.2 Механізми оприявлення свідомого й несвідомого в текстах дисперсної наративної моделі

Процес розгортання нарації в кількох українських повістях 2010-х років актуалізує поглиблено психоаналітичне трактування особистості героїв («Бийся головою до стіни» С. Процюка, «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко, «Смітєпровід» Я. Мельника, «Тіні в маєтку Тарновських» В. Даниленка та ін.). Наратив у цих текстах експонує увагу розповідача до несвідомого людини, у якому закорінені першопричини традиційних проблем: батьків і дітей, стосунків чоловіка й жінки, сприйняття шлюбу тощо. У текстовій площині значне місце належить ретроспективним і філософським пасажам. Оскільки предметом розмислів персонажів нерідко стають витіснені емоції й комплекси, психологічні й родинні проблеми, суспільно табуована поведінка, травматичний досвід, то оповідь для героїв – текстово оформлене «продовження» їхніх переживань, можливість здійснити реальний (твір В. Даниленка) або уявний психотерапевтичний акт. На відміну від текстів спогадової й лінійно-проспективної наративних моделей, у яких теж відзначаємо ознаки викладу як «сповіді» («Альбіна» Є. Кононенко, «Неховороц» Л. Пономаренко, «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка; «Сніданок на снігу» А. Дністрового та ін.), у повістях дисперсної наративної моделі оприявлено специфічні параметри нелінійного письма. Окрім того, помітні: гра з читачем (твір Я. Мельника), активна текстова інтерференція (повісті О. Забужко, С. Процюка), фрагментарність наративу (текст С. Процюка) тощо. Згадані властивості впливають на конструювання оповіді / розповіді в повістях, аналізованих у цьому підрозділі, відрізняючи ці тексти від зазначених раніше.

Оскільки психоаналітичні студії (із низкою новітніх напрямів) над художніми текстами передбачають широкі дослідницькі можливості, залучення яких безпосередньо не пов'язане зі специфікою вивчення наративу, розглянемо надалі чинники психоаналітичного підґрунтя текстів крізь призму наративного моделювання. Актуальними в цьому підрозділі є основні положення праць із

психоаналізу (Х. Дойч [66], Ж. Лакан [111–113], Н. Катер [95], Е. Нойманн [159], З. Фройд [271–273], Е. Фромм [274], К. Хорні [281], К. Г. Юнг [290]; Н. Зборовська [80–82] та ін.) і його напрямів, зокрема: мікропсихоаналізу (С. Фанті [265]), нарративного підходу (М. Уайт [258]) та ін. Українські літературознавці Н. Зборовська [82], С. Павличко [166], А. Печарський [176] та ін. у своїх розвідках засвідчують продуктивність і потребу застосування напрацювань психоаналізу (від якого українська наука довгий час була відмежована). Ю. Кузнецов, наприклад, ураховуючи позицію К. Г. Юнга, наголошує, що варто розрізняти відповідну літературознавчу й медичну методології [107, с. 111].

Лаконічно і змістовно внаочнює провідні психоаналітичні концепції Н. Зборовська: «Відповідно до духовного пошуку ХХ ст. і залежно від індивідуальної “пораненої” психології вибрані психоаналітичні тексти можна читати як “реалізм” (З. Фройд), “романтизм” (К. Юнг), “символізм” (Ж. Лакан), “постсимволізм” (Ж. Дерріда)» [82, с. 12]. Основні положення теорії З. Фрейда, як відомо, пов’язані з розумінням структури людської психіки, у якій учений виокремлював компоненти Я, Воно (несвідоме) й Над-Я (моральні орієнтири): Я «<...> перебуває в потрібному підпорядкуванні й тому страждає від потрібної небезпеки – з боку зовнішнього світу, лібідо Воно й суворості Над-Я» [273, с. 344–345]. Сновидіння, згідно з його роздумами, репрезентують одне з «несвідомих бажань, які з дитинства завжди наявні в душевному житті сновидця, але, як правило, були *витіснені* й усунені з його свідомого буття» [272, с. 36]. Особливого значення З. Фройд надавав помилковим діям людини, які чітко демонструють вихід назовні несвідомого (Воно). На думку вченого, омовки, описки, очитки тощо, «можливо, слід вважати повноцінним психічним актом, спрямованим до певної мети й сповненим своїм змістом і значенням» [271, с. 37]. З. Фройд розкриває у своїх лекціях специфіку розвитку лібідо, прояви дитячої сексуальності (від трирічного віку) [271, с. 309], ознаки реалізації Едипового комплексу в дитинстві й у старший період [271, с. 314–322], узявши за основу трагедію Софокла («Кровозмішування з матір’ю – один злочин Едипа, батьковбивство – інший» [271, с. 319]). П. Баррі резюмує: «Як підказує сама ідея

Едипового комплексу, теорія Фрейда часто має маскулінний ухил» [9, с. 116], що разом із поширеною в цій концепції «сексуалізацією» людського існування – основні підстави для критики ідей ученого.

Як наголошує Н. Зборовська, «[ф]ройдівський психоаналіз художньої творчості приділив однакову увагу аналізу особистості, що проводиться за зразком психотерапевтичного аналізу <...>, та аналізу твору, за якого зливаються позиції автора і психоаналітика: автор несвідомо “інтерпретує” власну невротичну ситуацію <...>» [82, с. 105], водночас «[о]сновним недоліком класичного психоаналітичного тлумачення є його нехтування формою» [82, с. 104]. К. Г. Юнг, учень і послідовник З. Фрейда, переакцентує увагу наукових розвідок на формальний, символічний аспект потрактування несвідомого. Учений розробляє поняття колективного несвідомого, яке «ніколи не було набуто індивідуально, але зобов’язане своїм існуванням винятково спадковості. Тоді як індивідуальне несвідоме складено здебільшого з *комплексів*, зміст колективного несвідомого формують *архетипи*» [290, с. 69–70]. «Поняття архетипу, – зауважує К. Г. Юнг, – яке по-особливому пов’язане з ідеєю колективного несвідомого, указує на існування в душі певних форм, які, вочевидь, наявні завжди і всюди. У міфологічних дослідженнях їх називають “мотивами” <...>» [290, с. 70]. Як переконуємося, міфологія і народна творчість репрезентативні для науковця з погляду джерел архетипів. Зокрема, це архетипи Тіні (усвідомлення якої потребує «визнання буття темних сторін особистості» [290, с. 156]), Аніми (неусвідомлене жіноче в чоловікові) й оберненого їй Анімусу («Анімус відповідає батьківському Логосу, так само, як Аніма – материнському Еросу» [290, с. 163]), Самості («<...> центр і периферія (обрис) свідомої і несвідомої систем» [290, с. 460]) тощо.

Продовжуючи роздуми З. Фрейда про несвідоме, ще один з чільних представників психоаналізу Ж. Лакан акцентує на первинності мови (означуваного) щодо об’єктів реальності (означників), що передбачає «ретельне вивчення зв’язків, властивих означуванним, і встановлення їхньої ролі в походженні означуваного» [111, с. 32]. У психоаналізі саме мовлення «артикулює

зміст дій індивіда; сфера його – це сфера конкретного дискурсу як поля трансіндивідуальної реальності суб'єкта <...>» [112, с. 28], тому Ж. Лакан переконаний, що у Фройдівому несвідомому «установча роль належала означуваному» [111, с. 45] (несвідоме – це мовлення Іншого [111, с. 54]). Розвиваючи погляд З. Фрейда на поняття переносу (повторне переживання відчуттів, які під час сеансу транспоновані на психотерапевта), Ж. Лакан твердить, що перенос – «це приведення в дію реальності несвідомого» [113, с. 156]. Оскільки несвідоме трактовано як «лінія бажання» [113, с. 167], то вчений припускає, що переносом як бажанням Іншого цілком може бути бажання самого психоаналітика [113, с. 170]. П. Баррі стверджує, що застосування Лаканової методології «виявляється запереченням традиційного погляду на образність у літературі. Позаяк Лакан деконструює ідею суб'єкта як стійкої амальгами свідомості, ми вже не можемо сприймати героїв романів як людей, а змушені розглядати їх як розмиті, невизначені скупчення означників, що юрмляться навколо відповідного імені» [9, с. 134]. У межах нашого дослідження такий підхід буде продуктивним лише частково.

У 1980–1990-х роках [258, с. 13; 280, с. 101] після «нарративного повороту» напрацювання з наратології залучають у психоаналітичні дослідження (в аспекті особливостей «проговорення» життєвої історії людини). Синтезуючи стратегії кількох наукових напрямів, психоаналітична терапія розглядає наратив як «засіб організації особистого досвіду, який відображає емоційний стан оповідача і стимулює відповідну реакцію слухача» [254, с. 46]. Доволі поширене й актуальне для нашої роботи поняття «психотерапевтичний нарратив», який, згідно з Є. Хоменко, «являє собою специфічну форму психотерапевтичного дискурсу, є засобом організації та співвіднесення особистого досвіду індивіда, відображаючи певні внутрішні структури й емоційні стани оповідача» [280, с. 106]. У художньому тексті психотерапевтичний нарратив – це відтворення свідомих і підсвідомих процесів героя-наратора (героя), що зумовлює конструювання оповіді / розповіді. У дисперсній нарративній моделі такий тип наративу може бути оприявлено більш або менш активно. Як доводить М. Уайт, «[у] той час як автори

літературних творів посідають центральну позицію в розвитку сюжету, терапевт із неї зміщений» [258, с. 98]. Розгляньмо механізми реалізації такої моделі оповіді / розповіді на матеріалі текстів В. Даниленка [54], О. Забужко [77], Я. Мельника [145] й С. Процюка [191].

Повість **«Бийся головою до стіни» С. Процюка** артикулює психоаналітичне трактування стосунків сина зі своїм батьком. Нелінійний наратив, відповідно до принципу нонселекції, поєднує послідовну й ретроспективну розповідь, активне вкраплення філософських і психоаналітичних пасажів, вставних історій тощо. Такий «поліфонізм» тексту, мінливість наратора демонструють спробу героя (який апелює до спогадів, досвіду, міфології й науки) осмислити реалії свого життя у вимірах минулого, сьогодення й майбутнього. На цьому влучно наголошує Н. Фенько: «[с]труктура повісті віддзеркалює три змістові концепти: зрозуміти, пробачити, відпустити минуле; разом із тим це проєкція трьох часових площин: перша – минуле, передісторія, що показує розгортання батьківсько-синівських стосунків, друга – сьогодення: сім днів “відходу” і прощання з батьком; третя – проєкція майбутнього, що містить алегоричні картини, які натякають на очищення і незворотні внутрішні зміни» [98, с. 11]. У названій повісті помітні автобіографічні акценти, усвідомлення яких формує координати розуміння тексту як психотерапевтичного простору для самого автора. О. Соловей уточнює: «Ця повість сьогодні пояснює і більшість повістей і романів письменника, і його суб’єктивний (але не випадковий) вибір на користь В. Стефаніка, В. Винниченка, А. Тесленка, коли він брався за написання романізованих біографій своїх нещасливих попередників, і методу, якою він при тому користався <...>» [235, с. 97].

У наративі повісті С. Процюка, порівняно з аналізованими в цьому підрозділі текстами В. Даниленка [54], О. Забужко [77], Я. Мельника [145], психоаналітичне підґрунтя міркувань наратора (і героя) більш розгорнуте, підкріплене відповідною термінологією. Модифікуючи межі повістєвого канону, автор «умонтовує» в художній світ тексту розлогі рефлексії щодо певних подій. На наш погляд, деяким фрагментам твору бракує балансу між цілісним сюжетним

розвитком і нагромадженням коментарів, що розкривають специфіку жорстокої поведінки батька і його стосунки з сином. Наратор повісті «роздвоєний»: розповідач не бере участі в подіях, але водночас відчутно його ідентифікацію з героєм-сином, про що свідчить інтрадієгетичність, внутрішня фокалізація, «Я»-оповідь. Такий наратор частково «всевідний». Оскільки текст для розповідача – це відкритий шлях до само- й світорозуміння, герой наголошує на своїх ваганнях: «Можливо, у батькові боролися дві або декілька особистостей» [191, с. 15]; «Батько любив приходити на цвинтар. Було би спокусливо виліпити з нього некрофільський образ, але й тут не обходилося без суперечностей» [191, с. 15].

У повісті «Бийся головою до стіни» наявні два центральні образи (син Свирид і батько Іван Кирилко), тож у різних елементах оповіді вияскравлено то одну, то іншу постать. Відмінність у їхньому портретуванні зумовлено інтра- й екстрадієгетичною позиціями, оскільки почуття Івана Кирилка трансльовано не від імені героя, а з погляду наратора. Сприйняття образу батька для Свирида неоднозначне: батько-тиран, яким його пам'ятає син із дитинства, на схилі свого життя стає фізично й психічно слабкою людиною («Син ставав батьком для свого тата. Подавав йому штани, розуміючи, що дива не буде» [191, с. 62]). Тобто, у тексті зафіксовано зміну ставлення до батька: від агресії у відповідь (явної або прихованої) до прагнення бути сином якнайдовше. Теорію Едипового комплексу (З. Фройд) як одну з основоположних для осмислення стосунків «батько – син» оприявлено у вимірах умовності («Він став би йому батьком. Лише свою матір він залишив би його дружиною» [191, с. 33]) і дійсності.

Герой повісті С. Процюка реконструює у своїй пам'яті спомини, у яких реалізацію Едипового комплексу сина посилено тиранічною поведінкою батька, зокрема: «Тоді вперше мимоволі зринула думка... якби зараз підійти і зв'язати Цербера мотуззям... а потім здати дядькам із міліції, бо інакше він не знає, як помститися за маму... <...>» [191, с. 16]. Процитовані рядки ілюструють, що в уяві героя батько нерідко асоційований із міфічним агресивним створінням (окрім названої істоти, він постає як Сфінкс в образі чоловіка). Як уважає В. Шелухін, С. Процюк доповнює свій текст низкою додаткових сюжетів, унаочнюючи його

дидактизм: «Міфологічні образи у творі представлені надто приземлено й конкретно, вони так само карнавальні й інтерлюдійні: Сізіф, Сфінкс, Діоніс, Гефест, Геліос – вони метафори для повноти тексту, часом – прямі вказівки» [285]. З одного боку, міфологічний інтертекст дозволяє частково виправдати батька (дії Івана Кирилка можна трактувати як такі, що не належать йому), а з іншого – інтерпретація образу Цербера для протагоніста очевидна. Триголовий пес, зображений на обкладинці одного з видань повісті [191], не лише візуалізує міркування Свирида про свого суворого батька, а й демонструє висловлену в тексті думку про одвічний двобій життя і смерті у свідомості людини.

На початку твору «Бийся головою до стіни» згадано не менш травматичну для героя подію – смерть матері, чий образ для Свирида ідеалізований. Розмисли про відхід матері в засвіти, які репрезентовано з позиції внутрішньої фокалізації (син-наратор), увиразнюють ставлення героя до смерті («Ми ще на щось сподіваємося... віримо в диво... у великі перспективи геронтології... еліксир безсмертя... <...>» [191, с. 11]). «Ми»-нарація й уривчастість оповіді органічно відображає колективне несвідоме у сприйнятті цієї обставини. Герой прагне матеріалізувати простір своїх спогадів, оскільки відчуває перед матір'ю провину, спровоковану ваганнями про правильність її лікування. Згадуючи про численні спроби втілити задумане (музей матері, робота з геронтологом і психотерапевтом тощо), протагоніст доходить висновку: «Мати перетворювалася на символ» [191, с. 14] (світлин, одяг, її речі теж наділено відповідною семантикою). Текст для нього – знаковий простір збереження пам'яті й примирення з дійсністю. Зауважмо, що символічне життя матері триває і для батька героя: позаяк він уже не в змозі усвідомити, що жінка померла, син не руйнує його ілюзій. Осмислюючи цей факт, наратор укотре з точністю психоаналітика визначає несвідомі підвалини особистості героїв: «–Щось вона [дружина] припізнюється. Нагодувала мене й пішла собі! – у кволі батьковому голосі проривалися нотки ображеного ревнивого хлопчика. Свирид подумав, що певною мірою батько був хлопчиком усе свідоме життя, а дружина замінила йому матір <...>» [191, с. 44].

Розгортання наративу для героя С. Процюка становить процес поступового виопуклення думки про те, що реальність – і його, і батькова – це симулякр. На це вказують не лише згадані вище ознаки (насамперед «осиротілість» сина), а й залучена в розповідь історія про стосунки батька з радянським режимом. Цей сюжет, попри свою фрагментарність, – один із ключових для потрактування батькової поведінки. Репресований і колишній політв'язень, Іван Кирилко мешкає в невеликому селі, а його основна діяльність – рахувати зрубані дерева (промовистий образ людських життів, які були обірвані й скалічені репресивною політикою). Герой-син усвідомлює, що його батько «все життя ніс і продовжує нести навіть на старості тягар жахливих комплексів <...>» [191, с. 27]. Відповідно, ця «таврованість» страхом постійного переслідування – причина того, що життя Івана Кирилка не належало йому самому й було «порожні[м] конструкт[ом]» (В. Шелухін) [285]. І руйнівний вплив тоталітарної системи на особистість чоловіка, і надмірний індивідуалізм батькового батька (історію життя діда героя-сина виписано окремим розділом) – чинники агресивного ставлення батька Івана до Свирида. Садистські прояви поведінки Івана – як варіант компенсації названих травм, так і модель виховання, яку він уважав прийнятною.

Згадана вище деспотична поведінка набуває гротескових виявів у розділах повісті «Бийся головою до стіни», де зображено сцени знущання чоловіка-диктатора з підлеглих лісорубів. Специфіка психоаналітичного відтворення цих подій полягає в їхньому бутті на помежів'ї реального й ірреального. Це «розмивання» кордонів свідомого й несвідомого (Воно), морального й аморального акцентує перверсивність поведінки Івана Кирилка. Такий садизм, згідно з процитованою вище думкою Е. Фромма, може бути мотивований прагненням перетворити свою слабкість на примарну всесильність [274, с. 252]. Спомин про психологічне насилля над колишніми політв'язнями оприявнює «роздвоєність» особистості героя, а пряме звертання до читача загострено акцентує почуття героя-сина («Але він не зрадив пам'яті загиблих героїв. Нікого не продав. <...> Але – якби ви тільки знали! – як важко діяльній авторитарній натурі миритися з кривавим прокрустовим ложем...» [191, с. 46]). Оскільки твір

С. Процюка тематично багатоплановий (що частково перевантажує повістеву структуру), художнє осмислення трагічних наслідків, спричинених цинічним психологічним і фізичним тиском органів НКВС на людину, сконденсоване в низці акцентів, які розставлені в оповіді. Подібний лаконізм у репрезентації типологічно схожих подій (допити героя, стеження за ним) властивий повісті «Як тиха ніч пов'є долину...» Р. Іваничука (порівняймо, наприклад, як психологічно переконливо, панорамно висвітлено «зламанисть» долі героїв у романах «Сад Гетсиманський» (1950) І. Багряного, «Солодка Даруся» (2004) М. Матіос та ін., для яких названа проблема центральна в розгортанні сюжету).

У спогадах героя повісті С. Процюка образ Івана Кирилка, окрім своєї тиранічної проєкції, постає в ролі доброго батька («Бувало, що батько гладив його по голові. Свиридові тоді знову ставало... лячно» [191, с. 35]). Унаочнення цих трансформацій здебільшого доповнено тілесними й емоційними реакціями героя («Син пригадує, що йому тоді промайнула думка: як добре бути хворим. Тоді батько ставав татом» [191, с. 52]). Роздуми протагоніста, пов'язані з цими проявами батькового характеру, артикують неготовність сина до такої турботи, фіксують наслідки цього страху в пролепсисі (щодо майбутніх взаємин зі світом). Амбівалентність образу батька посилено в оніричних деталях: Іван усміхнений у Свиридовому сні. Репрезентуючи відповідне плетиво споминів, наратор органічно залучає внутрішню фокалізацію: «Може, це тато Наталі або Миколки? Ні, начебто мій, але якийсь інакший, із подобрілим лицем. <...> Його голос навдивовижу лагідний – і мої плечі мимовільно трусяться від несподіванки, очікуючи на моторошну зміну його настрою...» [191, с. 22–23]. Відтворюючи з екстрадієгетичної позиції почуття хворого батька, розповідач так само відзначає полярність його емоцій (циклотимію).

У пошуках причин батькової агресії, наратор повісті С. Процюка ставить риторичне питання: «То його життя було жертвопринесенням для сина?» [191, с. 109]. У цій сентенції сформульоване остаточне розуміння складності того вибору, який мусив зробити Іван Кирилко в часи панування тоталітарного режиму й у результаті якого психічне здоров'я героя було критично надломлено.

Риторичні звертання до батька, уявний діалог із ним конкретизують усвідомлення одного з можливих тлумачень його повторюваного вислову – «Бийся головою до стіни», тобто відчайдушності в досягненні власних амбіцій. Зауважмо, що ця фраза – лейтмотивна для твору – в низці контекстів відкрита для неоднакової інтерпретації (наприклад, «Коли помирають наші батьки – ми стаємо стінами для своїх дітей» [191, с. 110]), що підтверджує постмодерністську природу повісті. Відчутний інтертекстуальний перегук із поетичним рядком О. Лишеги «Поки не пізно – бийся головою об лід!» («Пісня 551») [125, с. 9] влучно підтверджує спільний для обох творів мотив потреби повнокровного, а не скутого обмеженнями життя. Розповідач, уточнюючи синову долю, відзначає часткову схожість із батьковим характером і відмінність від нього.

У другій і третій частинах повісті С. Процюка, де вдокладнено відчуття Свирида по смерті батька, тональність викладу сугестивна, сповнена розпачу. Наратор відзначає буття героя в різних вимірах («Свирид (або хтось дуже подібний до нього) підвівся» [191, с. 117]; «Свирид (або його проєкція) раптом побачив ліжку» [191, с. 117]), а фінальна сцена «ословлює» переродження героя. Нарація, яка синтезує інтра- й екстрадієгетичні ситуації, відтворює новий простір існування героя. Тричі повторене «вініейогонема» [191, с. 124] може символізувати початок нового життя – уже без батьків або з ними, але в іншому світі. Світло, яке спостерігає протагоніст, символічно вказує на досягнення мети його розмислів, хоча до цього розповідач наголошував: «Пошуки Грааля – це пошуки батька. Дорога до нього безконечна...» [191, с. 99]. Процес глибоких роздумів героя в контексті згаданого міфу нагадує один із життєвих етапів, які виокремлює Р. Джонсон, а саме пошуки «внутрішнього відлюдника – значної частки інтровертованої енергії. Віднайдені внутрішні ресурси створюють необхідну для нього перспективу на наступний життєвий етап» [62, с. 153]. Отже, твір «Бийся головою до стіни» С. Процюка продовжує психоаналітичні акценти в письмі автора, сфокусованому на відтворенні свідомого й несвідомого, суспільно прийнятного й табуованого в стосунках «батько – син». Виклад повісті фрагментований – інтертекстуально, настроєво, сюжетно, стилістично, тематично,

хронологічно тощо, – що мотивовано ідеєю максимально точно відобразити «розхристаність» думок людини в межовій ситуації втрати батьків. Мінливість наративного фокусу, амбівалентність вибудованих характерів героїв, хисткість меж реального й ірреального ускладнюють наративну природу тексту.

Повість **«Після третього дзвінка вхід до зали забороняється»** О. Забужко висвітлює цілий комплекс роздумів героїні про самовідчуття жінки, стосунки з чоловіком і донькою, життя в країні, де триває війна тощо. Виразно рефлексивна манера викладу (мета якої – унаочнити й переосмислити свідоме й несвідоме), метафорично наснажене письмо О. Забужко репрезентує психоаналітичну функційність тексту для героїні. Про це свідчить активна внутрішня фокалізація, яку всуціль «розлито» гетеродієгетичним наративом. Художня роль такого комбінування наративних фокусів (із явним домінуванням голосу героїні), на наш погляд, доводить пріоритетність розмислів над зовнішньою подією світом, який традиційно підвладний третьособовому наратору в літературі реалізму.

Згадаймо, що прозі О. Забужко (як і творам С. Йовенко, Т. Зарівної, Є. Кононенко, С. Майданської, Л. Таран та ін.) належить особлива роль у художньому розкритті специфіки жіночого буття. Як зауважує Р. Харчук, у sensationному романі «Польові дослідження з українського сексу» (1996) О. Забужко тодішнє суспільство «шокувала відвертість цього образу: привабливої, вільної, освіченої інтелектуалки й огидної, цинічної, навіть вульгарної фурії, яка стійко асоціюється з відьмою» [277, с. 185]. На думку Н. Зборовської, у романі «підсумовується жіноча українська ідея [в] новій українській літературі» [83, с. 136]: у прозі XIX ст. в «чоловічому літературному дискурсі вагоме місце займала жінка-“покритка”, “бурлачка”, “повія” – квінтесенція горя, нещастя та немочі, ця власне підневільно-чоловіча національна самоідентифікація. І лише [в] жіночій творчості вона постане так яскраво незалежною: “царівною”, “одержимою духом”» [83, с. 136].

Як узагальнює Г.-П. Рижкова, «жіноча» проза «має як свої базові ознаки не тільки і не стільки авторство прозаїка-жінки, але й особливо “жіночий” погляд на світ, особливий інтерес до певних сторін екзистенції, заломлених через соціально-

психологічні риси фемінного гендеру» [209, с. 4]. Українська проза 1990-х років, у якій відтворено жіночий світ, за спостереженням С. Філоненко, відмінна від літератури попереднього десятиліття, у якій наявні «стереотипи патріархальної жіночності, негативно оцінено досвід емансипації, замовчується повнота жіночої суб'єктивності, зокрема “життя тіла” й сексуальність» [267, с. 134]. Тобто, концепція жінки в значному масиві творів жіночого авторства, написаних після здобуття Україною незалежності (зокрема літературної), – «це насамперед особливий тип героїні, емансипованої й духовно випростаної» [267, с. 135], а в прозі «розгортається особлива концепція пам'яті-„резервуару”, де зберігаються факти людської історії, мистецтва, міфології, релігії, якими вільно оперують героїні» [267, с. 135]. Із цими прикметами кореспондує буття жінки, репрезентоване в аналізованому тексті О. Забужко.

У творі «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» пам'ять головної героїні (яка, зважаючи на інші твори авторки, дорослішає разом із письменницею) асоціативно «відроджує» численні спогади, які спонукають до самозаглиблення. Матрицю нарації організовує переплетіння споминів і реальних подій із життя Ольги, матері сімнадцятирічної доньки Уляни. Розростання кризи в їхніх стосунках – зовнішній маркер психологічно складної ситуації героїні, яка текстово ословлює власні приватні (інтимні) рефлексії щодо жіночих вікових змін. Властиве кожній із героїнь усвідомлення конфлікту акцентовано в реакції доньки на прохання зачинити вікно – деталі, яку так уважно осмислює Ольга: «Улянка зреагувала непередбачувано – як ужалена: зачмихала, зафоркала, запищала, що в машині й так нема чим дихати, що її нудить від Ольжиних парфумів (читай: це вона, а не мама тут маленька дівчинка, про яку всі повинні дбати!), і цим поновно Ольгу розсердила <...>» [77, с. 371]. Зближення Уляни-підлітка з батьком і посилена увага дівчини до доньки колишнього коханого Ольги (який, як стає відомо з тексту, вже помер) промовисто свідчить про сепарацію доньки від матері, часткову реалізацію комплексу Електри, про що головна героїня розмірковує у вимірах психоаналізу: «<...> всі ці місяці бідна дитина примірялась до Ганки Одайник, як до поставленого перед нею дзеркала

<...>» [77, с. 405]. Позиція наратора, як переконуємося, гнучка й мобільна: внутрішня фокалізація вможливує вдокладнення переживань Ольги, крізь призму її свідомості репрезентовано і світосприйняття інших героїв.

Психоаналітичне підґрунтя викладу в повісті О. Забужко забезпечено «подвійним» розгортанням тексту, коли в розповіді повсякчасно відзначено невисловлені (витіснені) емоції, досвід само- й світо(с)прийняття, а подієвість помітно мінімізовано. Зосібна, експонування міркувань про «непроговорене» нерідко внаочнюють уточнення: «<...> податок на сумління, думала Ольга, але вголос цього не казала – вони взагалі багато чого за ці роки перестали казати між собою вголос, цього теж навчила їх війна <...>» [77, с. 371]; «І вже точно ніколи не розповіла б вона своїй дитині, як одного разу, через рік, чи що, після розриву, розридалася перед телевизором, де співав дитячий ансамбль» [77, с. 391]. Особистісні (приховані від зовнішнього світу) переживання здебільшого травматичні для героїні: материнство, яке тепер вона сприймає з позиції руйнування зв'язку з донькою; усвідомлення вікових змін (менопауза); спогад про попередні стосунки з морально низьким чоловіком; російсько-українська війна.

У нарації аналізованого тексту унаочнено контраст між колишніми гармонійними взаєминами з донькою й нинішньою ворожістю («<...> це була війна за територію – за той вузенький просмужок тверді, на якому ще недавно вони були сестрами, подружками в однакових джинсах, одна *вже*, друга *ще* жінка <...>» [77, с. 376]). Із оповіді Ольги зрозуміло, що модель її поведінки скерована в напрямі до «втримання» власного статусу жінки (у фізіологічному аспекті). За Х. Дойч, один зі способів «самозахисту» для жінки, яка переживає невідворотні зміни, – «продовження психічного материнства стосовно зовнішнього світу» [66, с. 102]. Героїня повісті О. Забужко проектує свою материнську турботу на допомогу українським військовим, а фінал твору засвідчує перспективу подальшої, ширшої реалізації «доброї» форми архетипу Великої Матері [159, с. 21] (на противагу її амбівалентності в тексті).

К. Хорні вбачає причини суперництва між матір'ю й донькою в Едиповій ситуації, яку перша переживала в дитинстві: «Маскулінні тенденції матері

реалізовано в установці на домінування, у прагненні до абсолютного контролю над дітьми» [281, с. 147], коли «ознаки поведінки матері свідчать про приховану (навіть від неї самої) мету завадити доньці розвинутися в жінку» [281, с. 146]. Оскільки в аналізованій повісті головна героїня не апелює до власного дитинства, можемо лише припускати, що названі параметри вплинули на розвиток стосунків «мати – донька». Нарація тексту, до прикладу, фіксує це в таких словах Уляни, адресованих матері: «Ти думаєш над тим, щоб я тобі *не заважала*. Ти взагалі так ставишся до людей, не тільки до мене <...> у тебе одна вимога – щоб ми попадали з тобою в тон» [77, с. 407–408]. У цій частині розповіді, яка становить відвертий діалог героїнь, увиразнено зміну світоглядної позиції Ольги (паралельно з відтворенням її реплік у дужках уточнено роздуми жінки). Утримавшись від протесту проти цього звинувачення і смиренно сприйнявши оповідь доньки про її кохання з хлопцем-військовим, Ольга означає ще одну відмінність двох поколінь – свого й доньчиного. Цю протилежність життєвих орієнтирів зумовлено новочасним воєнним контекстом («Страху в них нема, в цих дітей, подумала вона з нестерпною, прибутною ніжністю <...>» [77, с. 412]).

Розгортання вищезгаданого діалогу-примирення супроводжує (як і весь текст повісті О. Забужко) увагою до тілесних відчуттів – погляду, інтонацій голосу (як співачка, героїня відчуває його по-особливому), соматичних реакцій (рухи, головний біль, сльози) тощо. «Мова» тіла – потужний інструмент оприявнення емоційного стану героїв цього твору. Вдалим щодо характеристики такої текстової стратегії в складі наративної моделі вважаємо поняття тілесний міметизм (Ф. Штейнбук), яке «визначає один зі способів репрезентації тілесного буття людини [в] художньому дискурсі за посередництвом механізму мімезису та через концептуалізовані у філософському контексті тілесні кореляти <...>» [288, с. 34]. Широта «тілесної» проблематики, порушеної у творі, дозволяє кваліфікувати повість авторки як одну з найпоказовіших в аспекті тілесного міметизму в українській повісті 2010-х років (поряд із відповідною функційністю цієї стратегії у творах «Записи на подолку» Т. Зарівної, «Танго. Історія кохання» О. Деркачової; А. Дністрового «Сніданок на снігу» та ін.).

Окрім унаочнення здебільшого негативних граней жіночих тілесних спогадів, у творі О. Забужко образ молодого хлопця (а отже, майбутнього покоління) – учасника АТО – теж фізично понівечений. У своїх роздумах героїня протиставляє портретні й психологічні деталі образів Андрія й доньки: «(<...> Уляська, каченя жовтодзьобе, домашня дівчинка з тоненькими ручками, стоп, то це що ж – із нею, казала Назаренкова, її син збирається женитись?!.)» [77, с. 409]. Ідеалізація зовнішності доньки помітна і в інших спогадах Ольги, наприклад, про молодість дівчини, їхню схожість або про підготовку до випускного вечора. Приділяючи значну увагу красі Уляни, Ольга закономірно вбачає в ній своє відображення. Розмисли героїні, де вона уявляє майбутню розмову з донькою (добираючи влучні слова), артикують опозицію життєвих етапів жінки: «Сяйво шкіри зникає першим, ось ця твоя золотава ніжність молоденької кукурудзки вже років за три-чотири пошерхне <...>. Тьху ти, ні, цього не треба. А потім діти вибирають нам із тіла кальцій – зуби, кістки – і висмоктують груди <...> так уже й буде, довіку, прикинь, і ні одна жінка ніколи про це не пошкодувала, розумієш, у чому прикол?..» [77, с. 396]. Процитований фрагмент внутрішнього монологу Ольги, у якому розкрито характеристики її тілесних відчуттів, частково «прогнозує» подальший діалог героїнь (пролепсис).

«Переміщення» просторами пам'яті героїні у творі О. Забужко засвідчує темпоральну нелінійність у повісті. Озвучення в тексті міркувань Ольги для героїні – це своєрідна форма психотерапевтичного процесу, позаяк актуалізовано теми, які зазвичай пере- і проживають самотійно («<...> і нічим того вдома не показала, а щó не назване вголос, того немовби й не існує <...>» [77, с. 376]), натомість вигук доньки повертає Ольгу зі стану роздумів у площину реальності. Менопауза, як зазначає Х. Дойч, «перебуває під знаком “нарцисичної образи”, яка не може бути виправлена» [66, с. 90]. Для героїні аналізованої повісті цю жіночу вразливість посилюють спогади про ще один аспект «травмованості» її тіла, – згвалтування (коли, перебуваючи в стосунках із першим чоловіком, змушена була з його волі «розрахуватися секс-послугами з його кредитором» [77, с. 385]). Точність вияскравлення тілесних реакцій досягнуто завдяки промовистим

натуралістичним прикметами («нерухома й ствердла на камінь» [77, с. 385]), зіставленням («<...> тільки тіло за інерцією ще пручається, як звір, що не розуміє, за що його вкарано <...>» [77, с. 396]) тощо. Як доводить сама героїня, хоча ці спогади вона вважала притлумленими, однак такий досвід накладає відбиток на все її подальше життя. Назва повісті – «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» – апелює й до професії героїні, і до повторюваного в її снах страху запізнення (пропуску чогось важливого), і до усвідомлення неминучості смерті.

Отже, у повісті «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко розповідь центрована навколо самозаглиблених роздумів героїні, які актуалізують її свідоме й несвідоме (Воно), відтворюють витіснені травматичні спогади й не менш «турбулентне» сьогодення. Образ героїні, для якої загострені проблеми її буття як жінки в реаліях свого часу, органічний у художнього доробку письменниці й у координатах новітньої української прози, конкретизує актуальність гендерно чутливої моделі письма. У нарації домінує внутрішня фокалізація, яка оприявнює тривожні міркування героїні, визначає їхнє психологічне й психоаналітичне підґрунтя. Фокусування на тілесному досвіді (жіночність, пологи, менопауза, конфлікт із донькою, зґвалтування) дозволяє привернути увагу реципієнта до мало осмисленої в літературі проблеми – травмованості тіла жінки, а образ чоловіка, фізично скаліченого сучасною війною, засвідчує художнє освоєння в повісті наріжних проблем українського суспільства.

Згадаймо, що осмислені у творі воєнні події майстерно відтворені в новочасній прозі, що переконливо доводить романістика, зокрема твори «Лловайськ» (2015) Є. Положія, «Інтернат» (2017) С. Жадана, «Маріупольський процес» (2015) Г. Вдовиченко, «Чорне Сонце» (2015) В. Шкляра тощо. Повість менш масштабна в розкритті цієї теми: окрім аналізованого тут твору «Київ, вставай!» С. Йовенко, назвемо тексти «Ти зробив усе, що зміг» (2018) (за зауваженням Н. Герасименко, поєднує мелодраматизм, «гуманістичний пафос та національну ідею» [36, с. 88–89]), «Чужий» (2018) С. Гридїна, «Я з Небесної Сотні» (2014) М. Рудневича.

Багатоаспектність проблемного поля материнства розкрито й у повісті «Сміттєпровід» **Я. Мельника** (із погляду стосунків матері й сина). Дисперсну наративну модель організовано тут за принципом «текст у тексті»: наратор-письменник на початку й у фіналі твору демонструє специфіку своєї творчої лабораторії, а основна частина – це розповідь про перверсію материнства, яка розкриває садомазохізм героїні у ставленні до себе й до власного сина. Такий підхід до конструювання художньої реальності пропонує реципієнтові змішаний тип нарації (гомо- й гетеродієгетичну), де «цитований світ» – реальна історія з життя дружини героя, як стверджує наприкінці оповіді наратор. Ця заувага свідчить про вкотре актуалізовану в сучасній повісті стратегію «приватності» вибудованого наративу, який водночас маніпулює читацькою довірою. Одна з омовок доводить несвідоме ототожнення своєї дружини й героїні твору, адже наратор називає Марію Домінікою. Пропонована повість героя – це не лише спроба чоловіка зрозуміти свідоме й несвідоме жінки, а й варіант компенсації дитячої травми сина. Не випадково задум свого твору Ігор-наратор озвучує як повість «про хлопчика, який завжди дивився в підлогу» [145, с. 42]. Акцентування на центральності образу сина і «закодованість» у його імені (Торвіг) імені батька потенційно зближує ці два образи.

Початок повісті «Сміттєпровід» організовано у вимірах художньої умовності, де разом із героєм-письменником співіснують персонажі його творів, а чоловік розмірковує про своє безсилля перед плинністю часу («А я – ніщо: мене немає поруч з ним [годинником]» [145, с. 40]) і постійне втручанням дружини в його особистий простір. Оприявлена проблема вибору – родина або робота – доволі поширена в літературі (згадаймо класичні твори, у яких художньо реалізовано трагічну «роздвоєність» душі героя між любов'ю до сім'ї і творчим покликанням – етюд «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, драму «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка тощо). Особливість репрезентації названої проблеми у творі Я. Мельника в тому, що наратив посилено «оголює» архетипну Тінь (несвідоме) героя. Агресивне ставлення до прохань дружини виявляє закорінений у поведінці чоловіка садизм («<...> згадуючи, як я кричав на

дружину, я радію» [145, с. 41]), водночас герой трактує власну жорстокість із позиції моралі (Над-Я): «Я не буду дивитися їй в очі – в них живе моя совість: те, що вона очікує від мене» [145, с. 41]. В образах обох жінок утілено невротичну потребу в любові, ознаки якої, за К. Хорні, – це «жадібність бажання бути коханим і відсутність здатності любити самому <...> [,] надмірний страх відторгнення» [281, с. 176]. Порівняймо відтворення в тексті відповідних характеристик: «І якщо вона доб'ється свого, піде, повністю заспокоївшись тим, що отримала мій рабський поцілунок у дверях (“Працюй, милий”), – я, залишившись знову один, упаду на диван, проклинаючи себе і свою малодушність» [145, с. 42] (Марія – Ігор), «О, як би вона була вдячна йому, якби він визнав її материнську владу над ним!» [145, с. 55] (Домініка – Торвіг).

Вибір образу гетеродієгетичного наратора для «цитованого світу» (повісті про Домініку й Торвіга) у творі Я. Мельника демонструє прагнення Ігоря забезпечити нарацію від можливої суб'єктивності героїні. Такий підхід активізує нашу увагу до гендерних моделей письма. Якщо зіставити специфіку репрезентації «жіночого» світу в аналізованих тут повістях «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко і «Сміттєпровід» Я. Мельника, то, безперечно, переконливість викладу першого твору досягнуто фокусуванням на відчуттях (здебільшого тілесних). Розповідач-чоловік схильний до аналізування, класифікації тих чи тих переживань своєї героїні, виявляючи психоаналітичний підхід. Можливо, саме через те, що письменник – чоловік, у зображеному несвідомому Домініки оприявлено садистські інтенції, які потенційно зрозуміліші наратору, але суперечать жіночій природі (К. Хорні, наприклад, зауважує, що жіночому мазохізму сприяють не лише біологічні, а й соціальні чинники [281, с. 161]). У розповіді наголошено, що героїня зростала в дитбудинку, із чого читач, вочевидь, має виснувати, що у формуванні її свідомого й несвідомого наявні певні прогалини, які могли спричинити таку поведінку Домініки (сильний вплив архетипів Тіні й Анімусу, який не збалансовує Аніма).

Ставлення Домініки, героїні «цитованого світу» твору Я. Мельника, як до себе, так і до свого маленького сина амбівалентне (помітні ознаки садомазохізму).

Усвідомлення того, що син виросте й покине матір, – одна з критичних підстав деструктивної діяльності Домініки («Ти чужий мені – вже сьогодні. Ти не для мене створений, для іншої» [145, с. 44]). Жінка помічає задоволення, коли завдає болю хлопчикові, однак уже в наступній сцені відтворено протилежні почуття, які виникли під впливом Над-Я («У цю секунду вона з особливою ясністю відчула, що десь є чуже, не її життя, а Торвіг – це її життя <...>» [145, с. 45]). Психологія пропонує кілька версій тлумачення садизму, який відчутно оприявлено у вчинках Домініки. З. Фройд розглядає його як один з видів деструктивної діяльності, спрямованої в зовнішній світ силами статевого потягу (Ерос) й потягу до смерті (Танатос) [273, с. 329]. С. Фанті переконаний, що первинний потяг до смерті – це, навпаки, мазохізм, а вторинний – садизм, який «відповідає за потяг до життя» [265, с. 215]. Е. Фромм, розглядаючи вияви садизму в різних сферах (сексуальна, фізична і духовна), доходить висновку, що цим проявом людської діяльності керує «жага влади» [274, с. 251], адже садизм пропонує людині «перетворення безпорадності на ілюзію всемогутності» [274, с. 252]. На наш погляд, у розповіді про складність сприйняття материнства для героїні твору Я. Мельника актуалізовано саме таке розуміння цього відхилення.

Уже від початку розповіді в образі дитини акцентовано її сліпоту, яка засвідчує інтерпретацію міфу про Едипа (на відміну від персонажа міфу, який осліплює себе після вчиненого кровозмішування з матір'ю і батьковбивства, син Домініки не бачить від народження). Простежуємо обернену реалізацію Едипового комплексу: образ батька Торвіга в повісті відсутній, а хлопчик відчуває ворожість до матері, а не прив'язаність. Із погляду мікропсихологічного аналізу (С. Фанті), суперечливі взаємини між матір'ю та новонародженим можна вважати «дитячою війною», оскільки від процесу народження дитина починає боротьбу за життя, зокрема зі своєю матір'ю, а мати агресивно налаштована проти цього [265, с. 186–188]. Така риса жіночої поведінки, як переконаний науковець, неусвідомлена й витіснена її турботою, за якою уважно спостерігає немовля [265, с. 190]. Розповідач аналізованої повісті вдокладнює переживання кожного з учасників протистояння: «Торвіг заспокоївся і, відчуваючи поруч близькість

матері, чекав її дотиків. <...> Він переміг її, не зробивши для цього абсолютно нічого. Хоча ні – його обурений крик, його агресивність налякали її, і вона не любила його цілих десять хвилин» [145, с. 44]. Психоаналітичний підхід, який забезпечує компетентний скриптор, розкриває почуття героїв.

Озвучення роздумів Домініки у творі Я. Мельника з'ясовує динаміку ворожості у ставленні матері до дитини – від відчуження і спроб приборкати його до садизму. Героїня гостро реагує на фізичні відчуття, зокрема біль, який Торвіг завдає Домініці під час грудного вигодовування. Ураховуючи думку Х. Дойч про те, що лактація – це акт несвідомого возз'єднання матері з дитиною [66, с. 87] (розвинутий у студії дослідниці сексуальний контекст цього процесу до уваги тут не беремо), стверджуємо, що в аналізованій повісті Я. Мельника осмислено протилежну ситуація, адже відсутність цієї гармонії провокує протистояння. Як стверджує Е. Уеллдон, така жінка «відчуває себе глибоко скривдженою через цю критичну сепарацію» [264, с. 109]. Подібно до бесіди з терапевтом, яка має на меті заповнити «пробіли» в життєвих сюжетах людини [258, с. 95], наратор нерідко залучає внутрішню фокалізацію (самоаналіз героїні), відтворює сновидіння жінки. Міркування героїні, які «вмонтовані» в нарацію, актуалізують розуміння потужного впливу несвідомого на її вчинки («Є рідкісні люди – вже не люди, якісь боги, які витримували цей вантаж безлюб'я, безприв'язаності, душевної невлаштованості. А що вона може – слабка жінка <...>» [145, с. 47]).

Назва одного з розділів повісті «Сміттєпровід» – «Бог» – оприявнює символічний рівень прочитання історії героїні. Жінка осмислює своє відчуження від сина (і сина від неї) як вияв біблійної історії про непорочне зачаття: «Адже воно від духу святого – а Марія: вона що ж – навіщо, кому потрібна? Піч, яку використали, в якій спекли хліб. Вона ж знала, що ростить Бога, не свого сина: Божий Син, Божий! Не її» [145, с. 54]. Уважаємо, що розлоге «розкодування» історії героїні дещо спрощує метафоричний рівень прочитання тексту, однак воно може бути пояснене тим, що увага до перверсивної поведінки жінки пропонує авторське потрактування відомого сюжету. Промовистий і асоціативний зв'язок

жіночих імен (Марія – Богоматір (дружина героя-письменника і Мадонна, із якою себе ототожнює Домініка); Домініка – «божественна»).

Якщо плин розповіді твору Я. Мельника про зростання сина відносно послідовний, то ті частини, у яких наратор відтворює перебування Домініки в психіатричній лікарні («Сон I», «Пробудження», «Сон II»), презентують ризомний погляд на світ із кількома сюжетними варіантами. Героїня пробує «зрозуміти, де сон, а де дійсність» [145, с. 70]. У «цитованому світі» лейтмотивно повторено (само)характеристику героїні як божевільної, яка в межах свого замкненого простору (квартира) відчуває владу над сином. Простежуємо символічну подібність між цією територією й несвідомим Домініки, яке спонукає її реалізувати деструктивні наміри. Образ смітєпроводу теж пов'язаний зі шляхом до витіснених інтенцій. Перебуваючи в лікарні, жінка продовжує вибудовувати власну лінію «оборони»: «Як легко їм вирішити її долю, дізнавшись, що вона сунула сина в смітєпровід, як усе просто для них! А вона і зараз знає, що це було потрібно: так, потрібно! потрібно!» [145, с. 78]. У текстовому просторі, де актуалізовано внутрішню фокалізацію, психічний стан героїні розкрито в кількох проєкціях: розмисли про самогубство й подальше здійснення задуму; сновидіння, у якому жінка постає турботливою матір'ю Торвіга (реалізація архетипу Великої Матері). У «розімкненості» сюжету відбито постмодерністську основу повісті. Оніричний простір, подібно до квартири й смітєпроводу, відображає несвідоме Домініки, причому в одному зі снів такий формат розповіді про життєву історію героїні засвідчує оберненість її психічних процесів: адекватна суспільній нормі поведінка властива жінці не в реальному житті, а уві сні.

Повість Ігоря-письменника у творі Я. Мельника завершує діалог Домініки зі своїм дорослим сином. Відтворюючи розмову героїв, наратор акцентує на хвилюванні жінки, яка відроджує свої спомини про жорстоке ставлення до Торвіга. Складність прийняття реальності для героїні внаочнює дзеркало: поряд із сином жінка бачить власну роздвоєну фігуру (мати – окремо). У розповіді увиразнено вагання Домініки, яка усвідомлює, що настав момент її найбільшого страху (син покидає її, адже планує одруження): «Як пояснити йому – що з нею

сталось? Як пояснити близькій людині, що стає боляче від того, що вона – не ти: ні, не боляче – не те!» [145, с. 79]. У діалозі стає відомо, що Торвіг, який працює юристом, осмислює ідентичний випадок материнського садизму. На відміну від героїні, яка виправдовує підсудну, Торвіг цілком передбачувано вважає її аморальною. Відповідно, реципієнтові стає зрозуміло: Домініка, так і не зізнавшись синові в скоєному, може передбачити його реакцію.

Підсумовуючи основні характеристики дисперсного наративного «сценарію» повісті «Сміттєпровід», Я. Мельника зауважимо, що в тексті осмислено конфлікт свідомого й несвідомого героїні – молодій матері. В її образі автор порушує одну з «табуїзованих» суспільних проблем, відтінюючи інший (темний) бік материнства. Наратор «цитованого світу» твору, презентуючи історію своєї дружини, відтворює її переживання з психоаналітичного погляду, тож деякі фрагменти тексту перевантажено теоретичними міркуваннями, а певні сцени садизму відтворюють радше чоловічу (а не жіночу) стратегію. Пряма характеристика, внутрішня фокалізація (структуровані й хаотичні думки жінки), сновидіння героїні не лише увиразнюють її психологічний стан, а й ілюструють деструктивність витіснених емоцій, спричинених материнством. Для героя-наратора, згідно з його зауваженнями, текст (і про себе, і про дружину) – це форма психотерапії й компенсації переживань.

Порівняно зі згаданими вище текстами «Бийся головою до стіни» С. Процюка, «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко, «Сміттєпровід» Я. Мельника, які деталізовано осмислюють широке коло родинних стосунків (матері й дитини, сина й батька та ін.) герої В. Даниленка («Тіні в маєтку Тарновських») приділяють більше уваги стосункам в парі.

Наратив повісті «Тіні в маєтку Тарновських» В. Даниленка розгорнуто від імені гетеродієгетичного розповідача в екстрадієгетичній ситуації. Наративний «простір» тексту фабульно невпорядкований: перші два розділи презентують події, які буде згадано майже у фіналі повісті, тож у завершальній частині нарації уважний потенційний читач удруге осмислюватиме трансльовані на початку події. Таке своєрідне обрамлення викладу, з одного боку, частково

«прогнозує» подальші ситуації (елементи пролепсису), а з іншого – створює додаткову «інтригу», адже початкові сцени зображують епізод, хронологічно віддалений від основних подій. У фокусі уваги наратора, починаючи з третього розділу, – психотерапевтичні сеанси подружньої пари Тадея й Алли Швагуляків, які прагнуть з'ясувати причини інтимної кризи їхнього шлюбу. Спомини героїв, яким належить концептуальна роль у розповіді (насамперед завдяки внутрішній фокалізації), зближують аналізовану повість із текстами лінійно-ретроспективної наративної моделі. Щодо твору «Тіні в маєтку Тарновських» Т. Дігай акцентує: «В. Даниленко скоріше майстер фрагмента, ніж цілісного відтворення дійсності, і в повісті бракує літературного повітря» [64]. Справді, обраний ракурс, який поєднує різні життєві епізоди героїв із відповідною сюжетною завершеністю, затінює основну сюжетну лінію повісті. Читач, звиклий до ризомності художнього тексту, мусить сформулювати її самостійно.

Прозовий доробок В. Даниленка охоплює тексти, які репрезентативні в аспекті психоаналітичних студій. Зокрема, його твори (разом із текстами Г. Пагутяк і Вал. Шевчука) розглядає О. Вещикова у своїй дисертації [27], присвяченій наративним стратегіям містичного; О. Вертипорох демонструє різні способи психоаналітичного прочитання оповідання названого автора «Солом'яний пан» [26]; Т. Николюк, аналізуючи ірраціональне в художній структурі прози письменника («Капелюх Сікорського», «Кохання в стилі бароко»; оповідання збірки «Сон із дзьоба стрижа» та ін.), наголошує: автор нерідко вибудовує свої твори так, що «відразу неможливо визначити, чи подія реальна, чи уявна» [157, с. 11]. Розкриваючи психоаналітичні засади повісті В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських», М. Лаврусенко зазначає: «Прикметно, що раціональна сфера мислення героїв засвідчує потребу існування їхньої родини, попри усвідомлення дискомфорту в стосунках. Письменник доводить дієвість фрейдівської формули витіснення істинних бажань індивіда [в] підсвідоме» [110, с. 280]. Актуальність твору, його співмірність із трансформацією поглядів на інститут сім'ї (який письменник вважає надважливим [68]) полягає в тому, що сюжет повісті ілюструє: «Чоловік і жінка [в] нещасливому подружньому

співжитті [в]же не готові в повній мірі пожертвувати власним щастям задля душевного комфорту нащадків» [110, с. 279].

У повісті В. Даниленка актуалізована «комунікативна подія» (В. Тюпа) – спогади, переживання, припущення тощо. Нарація в центральній частині повісті, як уже було зазначено, залучає внутрішню фокалізацію, зокрема за допомогою «цитованого монологу» й точного відтворення сказаного під час сеансів у психотерапевта. Інстанція «усвідного» наратора, який ретельно простежує динаміку реального (свідомого) і несвідомого героїв, теж нагадує психоаналітика, здатного інтерпретувати почуття тих, чиїми «історіями» володіє. Упорядковуючи слова героїв, розповідач в екстрадієгетичній позиції виявляє емоційний контекст викладу, наприклад: «Тадей Швагуляк лежав на канапі й думав, що ці сеанси дуже недоречні, особливо зараз, коли робота потребує пильного контролю» [54, с. 104], «<...> Тадей розповів історію, про яку все життя хотів забути» [54, с. 119], «Розмова відбулася на Старовокзальній і була неприємною» [54, с. 148]. Відповідні маркери вказують читачеві на подальші репліки героїв – Алли й Тадея (більш розлогі, ніж висловлення психотерапевта Менделя).

Повість «Тіні в мастку Тарновських» художньо реалізує ідею світу як тексту. Роздуми головних героїв твору спровоковано можливістю артикулювати свої «витіснені» переживання: «Від несподіванки, що він знайшов точні слова, Тадею аж перехопило подих і стало незручно за свою відвертість перед Аллою» [54, с. 93]. Як стверджує М. Уайт, «<...> у терапевтичних бесідах, які сформовано під впливом метафори перескладення, поняття ландшафту дії і ландшафту ідентичності допомагають терапевту вибудувати контекст, у якому люди здобувають можливість звести до купи, організувати в сюжет значну кількість важливих життєвих подій (які було пропущено й залишено без уваги) і надати їм зміст» [258, с. 98]. Метафоричні висловлення Менделя деталізують методологію психоаналізу: «Коли ви дивитеся спектакль, ви бачите тільки те, що на сцені. Сцена – це ваше минуле. Я допоможу вам проникнути за її лаштунки <...>» [54, с. 104]. Образ психотерапевта в розповіді аналізованого твору увиразнюють

деталі зовнішності, які додають йому загадковості («<...> найяскравішою рисою його обличчя був великий воронячий ніс» [54, с. 98]).

Для Алли й Тадея залучення ідей З. Фрейда про вплив умов і обставин дитинства на доросле життя людини – продуктивний спосіб самопізнання, що детально розглядає у своїй статті М. Лаврусенко [110]. Продовжуючи роздуми дослідниці, звернімо увагу на специфіку наративної репрезентації такої оповіді. Герої повісті нерідко самотійно, без втручання психоаналітика, резюмують судження про свої вподобання, усвідомлюють проблеми тощо. Голос персонажа в таких фрагментах інколи вказує на його «ненадійність» як наратора (у внутрішній фокалізації), адже висловлені роздуми, імовірно, герой сформулював несамотійно. Згадаймо, наприклад, фрагмент, коли Алла рефлексує про свої дитячі враження від спостереження за поцілунками закоханої пари: «Тоді я захотіла поміняти своє безтурботне дитинство на життя молодої жінки. [У] той час я навіть не могла цього пояснити так, як це вам розповідаю, але саме тоді я вперше відчула, ким хочу бути – дорослою жінкою» [54, с. 101]. Позаяк у цих словах прочитуємо позицію психоаналітика-скриптора, можемо стверджувати, що наратор коригує, «прикрашає» репліки героїв своєї повісті. Іще один приклад, який репрезентує «накладання» голосу наратора на мовлення персонажів, – це деталізація в оповіді Алли історії стосунків її матері з полоненим німцем.

Промовистими для героїв твору В. Даниленка, отже, є спогади про їхніх батьків. Відтворюючи в пам'яті епізоди з дитинства, Тадей уточнює: «Моїм авторитетом завжди був батько» [54, с. 117] (подолання Едипового комплексу героя). Образ матері (про яку Тадей згадує спочатку) – приклад порядної жінки в типово патріархальній родині, однак Мендель змушує героя пригадати випадок, що розвінчує «святість» матері. Підглядання за зрадою матері і процес озвучення спогадів, вочевидь, свідчить про повноцінну реалізацію Едипового комплексу героя, який у такий спосіб демонструє свої лібідозні почуття до матері й ворожість до батька («<...> Тадей розповів історію, про яку все життя хотів забути» [54, с. 119]). Як і Тадей, Алла у споминах про батьків уникає приховування фактів, теж оповідаючи про зраду матері. Експонуючи відчуття

героїні, наратор уточнює: «<...> зібралась з думками Алла і заговорила так швидко, ніби намагалася пробігти через цей спогад» [54, с. 112]. З оповіді Алли стає відомо, що її поведінка демонструє комплекс Електри, тобто особливу любов до батька (який уже помер) [95]: «Вона [мати] влаштовувала скандали за найменшу провину. А батько... Батько мені все прощав» [54, с. 111]. Виховані в добропорядних родинх герої сформували орієнтир для власного шлюбу (Тадей уже вдруге одружений), однак несвідоме – Воно – диктує героям інші установки.

Наратор В. Даниленка узагальнює суголосої («Свідомість підказувала їм, що треба триматися разом, у них була дитина, у них було коло знайомих, які вважали їх ідеальною парою <...>, але їхні глибоко сховані бажання з цим не погоджувалися» [54, с. 122]) і відмінні (подано в тексті як окремі цитати) роздуми героїв, викликані психотерапевтичними сеансами. Ідеальний образ партнера / -ки для персонажів парадоксально схожий, однак і Тадей, і Алла усвідомлюють нереалізованість такої поведінки в їхньому подружжі. Героїня, оповідаючи про свої дитячі емоції від побаченого процесу «несамовитого кохання» [54, с. 132] матері з іншим чоловіком, рефлексує з позиції дорослої жінки й резюмує: «Я боялася почуттів і хотіла їх, і це розривало мою душу» [54, с. 132]. Тадей зізнається Менделю (з яким він не завжди знаходить спільну мову, вочевидь, «переносячи» на нього свою агресію), що хотів би бачити поряд «шалену жінку, яка вміє це приховувати» [54, с. 136]. Психотерапевтичні сеанси допомагають героям відчувати істинність свого архетипу Тіні. Назва повісті – «Тіні в маєтку Тарновських» – теж апелює до нього. Вистава за участі героїв у маєтку Тарновських поглиблює їхнє розуміння власного несвідомого, а історії про минуле цього палацу, де «був найбільший кріпосний бордель для видатних людей Російської імперії» [54, с. 138], розкривають ще один тлумачення заголовка твору.

У повісті В. Даниленка словами Менделя акцентовано, що містичне дійство в маєтку – це своєрідна форма оприявлення лібідо героїв: «Це буде спектакль про подружню зраду зі старосвітськими витребеньками, що вилікує ваші почуття» [54, с. 137]. Розкута атмосфера вечора, перевдягання героїв, присутність на заході акторів (ілюзіоністи, козаки, міми, музиканти, танцюристки та ін.) – це ознаки

постмодерної «карнавалізації» дійсності, у якій Тадей і Алла керовані несвідомим Воно, а не Над-Я. «Література перетворюється на сцену, перфоменс, карнавальне дійство» [43, с. 79], як зауважує Т. Гундорова. Інтертекст повісті співзвучний її тематиці (історії про інтимні вподобання Марка Вовчка, В. Винниченка тощо). У творі В. Даниленка вистава демонструє несправжність, «симулякровість» образів-учасників, які частково деконструюють попередній канон літератури і формують вільний від моральних приписів простір. Наратор влучно помічає динаміку зростання свободи Алли, якій сприяє можливість зміни своєї ідентичності («“Я теж хотіла б його відібрати в іншої”, – несподівано подумала Алла, аж сама здивувалася цій думці» [54, с. 144]). Якщо Тадей майже відразу зраджує, то Алліні душевні й фізичні почуття постають у розвитку («Її душу розривала ревність до молодої жінки з Поведінка Менделя свідчить, що перенос (за Ж. Лаканом) його почуттів на своїх клієнтів мінімальний. Фінальна частина повісті переконує реципієнта в тому, що герої починають нове життя.

Отже, у повісті «Тіні в маєтку Тарновських» В. Даниленка помічаємо ознаки дисперсної наративної моделі, а саме: розгортання нарації як керованого за допомогою психотерапевта процесу відтворення споминів, почуттів і переживань (часто витіснених) людини. Головні герої – учасники психотерапевтичних сеансів, під час яких вони наново пізнають себе. Текст, репрезентуючи ці зустрічі, однак, не становить наукового викладу психоаналітика. Художньо об’ємний голос обізнаного гетеродієгетичного наратора репрезентує репліки героїв, залучаючи внутрішню фокалізацію й «цитований монолог». Аналізований текст засвідчує вміння автора зацікавити читача своєрідним поглядом на порушену проблему стосунків чоловіка й жінки.

Висновуймо ключові аспекти дисперсної наративної моделі (повісті «Бийся головою до стіни» С. Процюка, «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко, «Тіні в маєтку Тарновських» В. Даниленка, «Сміттепровід» Я. Мельника). Оповідь / розповідь цих текстів становить інтимізований простір (подібний до спогадової наративної моделі) для озвучення наріжних, але з певних причин витіснених емоцій героїв, розкриття несвідомих

процесів, які так чи так впливають на життєві стратегії персонажів. У таких творах оприявлено здебільшого особистісне – як традиційні для літератури проблеми (зрада, кохання, шлюб, стосунки батьків і дітей тощо), так і менш актуалізовані раніше аспекти (психічні відхилення материнства, жіноче здоров'я тощо). Серед принципових компонентів наративу – психотерапевтичні сеанси як подієва основа твору (В. Даниленко) або роздуми, спровоковані переломними життєвими етапами. Художню дійсність формують нанизані «спомини» (нерідко травматичні, суспільно табуйовані); інтертекстуальні (міфологічні, філософські, наукові) вкраплення; внутрішня фокалізація, яка актуалізує позицію героя в тих наративах, де розповідач претендує на статус «усевідного». Більшість формально-змістових параметрів аналізованих текстів суголосні базовим повістевим канонам (один центральний герой, обсяг осмислених реалій тощо), однак на модифікацію повісті вказують ризомна репрезентація дійсності, психоаналітичний ракурс висвітлення проблем, ознаки літератури нон-фікшн. Водночас недостатня переконливість окремих сцен і надмірне теоретизування в деяких фрагментах вказують на певні прорахунки авторів (твори В. Даниленка, Я. Мельника, С. Процюка).

Перелік виокремлених моделей, хоча й конкретизує основні тенденції в розгортанні оповіді / розповіді аналізованих художніх текстів, однак не може бути вичерпний принаймні з двох причин: по-перше, через неможливість охопити весь повістевий обсяг у межах однієї роботи, а по-друге, через окремішність наративної організації конкретного твору, яка доводить, що класифікаторство – це методологічний підхід, а не самоціль дослідження. Помітну концептуальну особливість наративного моделювання в повісті зазначеного періоду увиразнено точками перетину між низкою названих і неназваних тут творів. Маємо на увазі, зокрема, репрезентацію особистісної історії (навіть із постмодерним ігровим акцентом), часто – крізь призму спогаду, що доводять твори «Ваза» В. Лиса, «Рояльна кімната» Я. Мельника, «Танго. Історія кохання» О. Деркачової, «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні» Л. Таран, «Як тиха ніч пов'є долину...» Р. Іванчука та ін., які ми, урахувавши обмежений обсяг роботи, оминули увагою.

Така особливість текстового конструювання, з одного боку, відображає модифікацію «ліричного» струменя повісті – органічної її ознаки в другій половині ХХ ст., а з іншого – кореспондує з реаліями сьогодення, де дійсність людини здобуває новий вимір – онлайн-буття із його акцентом на безперервній («стрімовій») самопрезентації (скажімо, у творі «Д-р Металевий Кулак проти Вітязя» О. Михеда). Перспективним уважаємо відбір і вивчення текстів, у яких помітніше, ніж у зазначених вище повістях, оприявлено метамодерні (постпостмодерні) засади моделювання наративу.

Висновки до розділу 3

Літературознавче вивчення текстів української повісті 2010-х років дозволяє виокремити нетрадиційну (нелінійну) групу наративних моделей, у якій, на відміну від творів традиційної групи (проаналізованих попередньо), оповідь / розповідь вигранює децентровану дійсність і відповідний тип героя, який, пізнаючи себе за допомогою тексту, прагне сконструювати своє «Я». Синтезуючи визначальні параметри наратування обраних повістей, розподіляємо їх за двома моделями, а саме: ризомна й дисперсна наративні моделі (див. Додаток Б).

Ризомна наративна модель – це нелінійне письмо, сповнене текстовими «розламами» (М. Фуко, Ж.-Ф. Ліотар) і змінами наративних фокусів, спрямоване здебільшого на відкриту гру з читачем. Ураховуючи поняття постмодерністичної наративної моделі (М. Рябченко), доповнюємо його концептуальною ознакою відповідних текстів – ризомністю (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі). Повісті «Д-р Металевий Кулак проти Вітязя» О. Михеда, «Книга амазонок» Г. Максимів, «Телефонуй мені, говори зі мною» Я. Мельника, «Чоловік з моїм іменем» І. Байдака засвідчують менш активне залучення властивостей виразно постмодерної літератури 1990–2000-х років – іронії, карнавалізації, кітчю, стебу, натомість відчутнішими стають прикмети метамодерного (постпостмодерного) світосприйняття. Серед них – віртуалізація дійсності, у якій персонажі нагадують

технообрази (повісті Я. Мельника, О. Михеда), гіпертекстовість, транссентименталізм тощо.

Аналізовані повісті об'єднує фрагментована світобудова, роз'єднана в хронології (твори І. Байдака, Г. Максимів), реальному й віртуальному просторах (тексти Я. Мельника, О. Михеда), натомість можливість її текстуалізованого «буття» ілюструє тезу Ж. Дерріда про «світ як текст». Підтверджує її не лише ґрунтовна інтертекстуальна база, а й сегментація на розділи (у творі Г. Максимів), актуалізація щоденникових записів і нотаток («Чоловік з моїм іменем» І. Байдака, «Д-р Металевий кулак проти Вітязя» О. Михеда), у яких – часто випадкові (й водночас значущі) деталі. Наратор, хоча й здійснює пошук власної ідентичності (герой І. Байдака), мандруючи лабіринтами свідомості й нової дійсності, постає здебільшого цілісним в аспекті обізнаності з сюжетом. Герої цих повістей репрезентують художній образ людини, дезорієнтованої координатах свого часу, для якої іманентним є процес відкриття орієнтирів, а не цілісне самоусвідомлення. Такий наратив, пропонуючи довірливому реципієнту роль інтерпретатора, нерідко руйнує ілюзії останнього. «Умонтовані» риси біографічної й наукової літератури, детективу, готичної прози й інших зразків масової літератури модифікують повістеві межі, затінюючи сутнісні ознаки жанру.

Дисперсна наративна модель виявляє текст як простір для оприявлення рефлексій героїв щодо свідомих і несвідомих сфер їхнього буття, причому першорядність цих розмислів зумовлює мінімізацію лінійної подієвості («Тіні в маєтку Тарновських» В. Даниленка, «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко, «Сміттєпровід» Я. Мельника, «Бийся головою до стіни» С. Процюка). Процес «проговорення» переживань, тілесних відчуттів, комплексів і страхів, нерідко витіснених, формує специфічну матрицю наративу, уподібнюючи його до несвідомої сфери людського «Я» (у якій панують лібідо (З. Фройд), колективні архетипи (Е. Нойманн, К. Г. Юнг), можливе зародження перверсивних намірів (Е. Уеллдон, К. Хорні) тощо). Вставні епізоди, сновидіння й візії; сцени, у яких театралізовано існування людини (вір В. Даниленка), внаочнюють мінливість реального і символічного життя протагоністів. Розповідна

канва, попри широту означених координат, претендує на цілісність, адже її центровано навколо взаємопов'язаних численних спогадів (які часто апелюють до дитинства), більш або менш конкретизованих історій.

Художню реконструкцію особистісних міркувань героїв скеровує гетеродієгетичний наратор, який, нагадуючи психоаналітика, ілюструє розповідь виваженими судженнями (твори В. Даниленка, Я. Мельника, С. Процюка). Внутрішня фокалізація, яка забезпечує самопрезентацію персонажів (особливо потужна вона у творі «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко). Приватність простору нарації (властива й спогадовій наративній моделі) дозволяє відтворити низку травматичних «найсамотніших» (О. Забужко) досвідів, збагативши цим проблемно-тематичний спектр українського повістярства. Герої цих текстів цікаві потенційному читачеві насамперед своєю відвертістю, яка забезпечує спільне «проживання» «межових» станів людини. Окремі нюанси – невідповідність / умовність деяких тверджень героїв, ускладненість теоретичних міркувань тощо – доводять, що окреслена літературна ніша перебуває в статусі експериментальної.

Отже, ризомна й дисперсна наративні моделі реалізують зорієнтованість повісті не лише на збереження органічних жанрових констант, а й на співмірність із новочасними літературними тенденціями. Проаналізовані тут жанрові модифікації засвідчують віддалення від ознак постмодернізму (які повість попередніх десятиліть теж не вповні сприймала) і кристалізацію властивостей метамодерного письма. «Відкритість» повістей до інтерпретації залучає читача до співтворчості, формування образу героя. У деяких творах простежуємо надмірне залучення прийомів членування тексту, надмірність інтертексту, за якими «розмито» цілісний образ людини, проблемно-тематичну єдність твору тощо. Художньо-естетичні характеристики більшості творів демонструють жанрову продуктивність повісті за умови репрезентованості її основоположних маркерів.

ВИСНОВКИ

Жанрова маркованість текстів новочасної української прози (як і епіки попередніх етапів літературного розвитку) зберігає (можливо, навіть усупереч художньо-естетичним концепціям тих чи тих літературних напрямів) значущість категорії жанру як визначального репрезентанта формально-змістової цілісності художнього твору. Функціонування жанрових трансформацій і модифікацій, більш або менш співвідносних з осердям жанру (залежно від авторської інтенції), стає прикметою сьогодення вітчизняної прозової палітри у стані її перманентного руху й оновлення.

Виразну тяглисть свого поступу демонструє повість, у якій резонують параметри, притаманні їй із часів києворуського письменства, й ознаки, що з ХІХ ст. закріпили за цим поняттям особливий жанровий статус. Нашу увагу в цій роботі до повісті періоду 2010-х років мотивовано відчутними для цього жанру (і його модифікацій) поетикальними змінами, зокрема посиленням звучанням «події розповіді» (В. Тюпа), скерованої на артикуляцію особистісної (автентичної – Я. Поліщук) історії героя; збагаченням проблемно-тематичного й наративного горизонту тощо. Оскільки в студіях науковців (В. Руссова, М. Лаврусенко, С. Негодяєва, Т. Николук, С. Підпригора, К. Родик, О. Соловей та ін.) динаміка названого жанру у встановлених вище хронологічних межах схарактеризована лише контурно, це ілюструє зримість у сучасному літературознавстві проблеми комплексного наукового прочитання новітньої української повісті.

Залучена в дисертації методологічна стратегія наратологічного аналізу продуктивна для осмислення художньої своєрідності повісті 2010-х років, позаяк скерована на вивчення її викладової специфіки – однієї з генетично сформованих принципових жанрових особливостей повістєвої прози (П. Білоус; В. Кожин, О. Кузьмін). Здійснений огляд наукової літератури, присвяченої генезі й розвитку згаданого жанру, доводить: попри доволі активне дослідження магістральних властивостей повісті (передусім у другій половині ХХ століття), літературознавче виокремлення її координат до нашого часу позначене неоднозначністю.

Ураховуючи ґрунтовні напрацювання вчених у названій царині й фокусуючи увагу на висвітленні моделей повістєвої оповіді / розповіді, умовно реконструюємо два періоди в жанровому потрактуванні повісті. *Києворуський термін* (XI–XVII (XVIII) століття) побутував у широкому значенні для називання творів (нерідко агіографічних), які об'єктивно відображали минулі події (П. Білоус, В. Кожинів, О. Кузьмін, Я. Лур'є, К. Марчук). *Нове розуміння повісті як жанру* охоплює період від XIX століття до сьогодення, однак із 1990-х років відносно сталі ознаки замінено плинними. Здебільшого тут відзначено увагу до повсякдення, розмірений ритм (І. Сивкова), «ліричність» (О. Кузьмін), спорідненість із притчею (В. Тюпа), моногеройність (А. Гурбанська), збагаченість низкою різновидів (за обсягом і тематично). Згадані прикмети збережені на сучасному етапі розвитку повісті, однак відчутно відмінні в її модифікаціях.

Окрім акцентованої вище винятковості викладової парадигми повісті, доцільність застосування наратологічної методології кореспондує з ключовими тенденціями гуманітарного дискурсу рубежу XX–XXI й початку XXI століття, зокрібно «нарративним поворотом» (М. Крейсморт), інтердисциплінарністю тощо. Теоретичний корпус нашого дослідження базовано на поняттях *нарратив*, *нарративність*, *нарація*, *наратор*, *нарративна типологія*, *наратор*, *фокалізація* тощо, які в роботі витлумачено вслід за М. Бал, Т. Бовсунівською, Ж. Женеттом, Л. Мацевко-Бекерською, Я. К. Мейзером, І. Папушею, Дж. Прінсом, М. Флудернік, В. Шмідом та іншими. У дисертації дотримано принцип розрізнення понять нарації (процес розгортання тексту) і наративу (результат нарації, який синтезує референтну й комунікативну події – В. Тюпа); оповіді (суб'єктивного викладу від імені «Я») і розповіді (об'єктивного плину тексту з позиції дистанційованого наратора), фундаментальними для визначення нарративної типології стали студії В. Шміда й Ж. Женетта. Удокладнення присутніх граней наративу аналізованих текстів здійснено відповідно до поглядів постструктуралістів, які осмислюють «розімкнену» текстову сутність (Р. Барт, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ж.-Ф. Ліотар), студій з рецептивної естетики, у яких актуалізовано вагомість фігури читача (В. Ізер, Г. Р. Яусс);

психоаналітичних розвідок, сфокусованих на несвідомому людини (Ж. Лакан, З. Фройд, К. Г. Юнг; Х. Дойч, К. Хорні).

Специфіку художнього оприявлення дійсності (крізь призму наративу) в українській повісті 2010-х років виясковано завдяки систематизації репрезентативних текстів за провідними наративними моделями. Зазначений підхід уже був апробований у працях українських науковців В. Балдинюк, Л. Деркач, О. Капленко, В. Качмар, М. Лучицької, М. Рябченко, В. Сірук, О. Стогній, Т. Сушкевич, М. Ткачука та ін., тож у цій дисертації конкретизовано дефініцію наративної моделі. Це поняття витлумачено як відтворюваний зразок розгортання нарації в тексті, реалізований у взаємодії референтної й комунікативної подій, які слід розглядати з погляду явних та прихованих компонентів наративної структури (тип нарації, фокалізація, авторська інтенція тощо) та з урахуванням тріади «автор – текст – реципієнт» (із усіма її варіаціями). Особливості наративних моделей зумовлені культурним контекстом, письменницькою стратегією, жанровою матрицею конкретного твору, у зв'язку з чим у роботі вккладнено, що на нинішньому етапі розвитку повісті (2010-ті роки) основою її наративного моделювання в більшості текстів є спогад, який доцільно корелює з сучасними повістевими жанровими ознаками. Такий зразок організації повістєвого тексту, на наш погляд, претендує на статус чільної наративної моделі означеного періоду для названого жанру.

Зважаючи на окреслений вище теоретико-методологічний апарат дослідження, у дисертації ми застосували поняття наративної моделі для аналізу найпоказовіших повістей 2010-х років, систематизованих за визначальними «сценаріями» викладу. Здійснений розподіл текстів відображає два найпомітніші типи «породження» і взаємодії референтної й комунікативної подій, на основі диференціації яких запропоновано виокремлювати дві групи наративних моделей – традиційну (лінійно-ретроспективна й лінійно-проспективна наративні моделі) і нетрадиційну (ризомна й дисперсна наративні моделі).

Традиційна (лінійна, послідовна) група моделей становить такий зразок реалізації нарації в повісті, для якого першорядною є впорядкована оповідь /

розповідь, спрямована на художньо-естетичне освоєння закономірностей буття людини. У повістях цієї групи посилено експоновано роль «події розповіді» з увиразненням значущості позиції героя і / або наратора. Принциповість процесу «озвучення» персональної історії протагоніста (охоплює найчастіше певний життєвий період) резонує як із однією з жанрових властивостей повісті, так і з наріжним для новітньої прози «автентизмом» і особистісним акцентом. У поглядах наратора, нерідко позначених суб'єктивністю світосприйняття, простежено авторитетне письменницьке «Я», однак необов'язково такий оповідач (розповідач) автобіографічний. *Лінійно-ретроспективна (спогадова)* і *лінійно-проспективна* наративні моделі фундаментальні для традиційної групи.

Лінійно-ретроспективна (спогадова) наративна модель реконструює організацію тексту повісті як процесу відтворення в пам'яті (і тексті) здебільшого приватних споминів героїв. Залежно від зв'язку наратора з оприявненими подіями (за типологією Ж. Женетта) у цій моделі домінують дві субмоделі: а) з інтимізованим фокусом (гомодієгетична нарація); б) з гетеродієгетичним наративом.

У *першій субмоделі* текстове полотно, наснажене сповідальними інтонаціями, розпросторено завдяки голосу «Я»-наратора. Такий оповідач наголошує на нагальній потребі спільного (разом із читачем) (пере)осмислення згадуваних життєвих обставин, створює довірливу сферу можливого діалогу з імпліцитним реципієнтом. Твори, уналежнені до цієї субмоделі, розкривають перипетії людської долі у вимірах усього життя («романічний» сюжет, реалізований у повістях «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка, «Нова стара баба» Л. Денисенко) або нетривалого періоду (твори «Альбіна» Є. Кононенко, «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк, «Нехворощ» Л. Пономаренко), що органічніше для аналізованого жанру. Наскрізну ретроспективність доповнено повторними аналепсисами, які візуалізують важливість відповідних споминів (щемкість періоду дитинства в повістях Є. Кононенко, Л. Пономаренко), уточнюють ностальгійну настроєвість оповіді.

Художній світ у повістях першої субмоделі відчутно суб'єктивний (задекларований автобіографізм у передмові повісті «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк; актуалізація оцінки зображуваної дійсності, хронотопічні зсуви), а в наративі деяких текстів особисте буття героїв / -нь невіддільне від історії близької людини, чия роль суттєво (а не побіжно) удокладнена (твори Л. Денисенко, Є. Кононенко, Л. Пономаренко). Така потужна увага до «традиційних» проблем (життя і смерть, вибір і відповідальність за нього, сенс життя, стосунки батьків і дітей, пошук Дому тощо) забезпечує культивування основних координат повісті (як жанру в новому розумінні) у текстах аналізованої моделі. Утім, модифікацію повісті спостерігаємо у творі Г. Пагутяк, який синтезує риси фікційної й нефікційної літератури. Емоційність, ностальгійність, рефлексивність наративу доводять іманентність ліризму для цих повістей.

Друга субмодель унаочнює зразок організації тексту, скерованого голосом гетеродієгетичного наратора, який перебуває поза подієвим планом тексту, проте відкрито експонує своє сприйняття відповідних реалій. Відтіненню авторської позиції в контексті морально-етичного й національно-патріотичного трактування образів сприяють закарбовані в судженнях розповідача звертання до читача, прямі й опосередковані характеристики героїв тощо. Наратор демонструє свою «всевідність», залучаючи в комунікативну подію тексту розлогу внутрішню фокалізацію й «цитований монолог», порушуючи хронологічну узгодженість подій задля виопуклення обставин, дотичних до центрального спогаду персонажа. У повістях «Армагедон уже відбувся» М. Матіос, «Піранья, або Вона забирає своє» В. Вознюка, активізована «подвійність» хронотопу (опозиція «теперішнє – минуле» як спомин), тоді як у творі «Київ, вставай!» С. Йовенко послідовність викладу відповідних реалій досягнуто за допомогою фактографізму розповіді.

Загострена відчутність (на різних текстових рівнях) солідарності (твори М. Матіос, С. Йовенко) або відторгнення (повість В. Вознюка) позицій наратора й головного героя / -їні – свідчення виразності загальнолюдської й національної проблематики названих повістей. Широке інтертекстуальне (біблійне) поле й притчовий фінал оповіді від імені «Я» у творі М. Матіос доповнюють художню

переконливість ідеї про потребу співчуття й розуміння для тих, хто не з власної волі в неоднозначних обставинах минулого став злочинцем і жертвою водночас. На відміну від повістей субмоделі з інтимізованим фокусом, у творах другої субмоделі менше акцентовано таку жанрову константу повісті, як важливість «події розповіді» (окрім твору М. Матіос), хоча помітніший дидактизм нарації. Отже, завдяки дотриманню поетикальних ознак повісті, сформованих у ХХ столітті (з імовірними модифікаціями), лінійно-ретроспективна наративна модель найприродніша для названого жанру періоду 2010-х років.

Лінійно-проспективна – наративна модель, у якій так само, як і в лінійно-ретроспективній моделі, закарбовані типологічно близькі для повісті прикмети реалістичного викладу. Відмінність – у відсутності спогаду, погляд головного героя спрямований у власне повсякдення, що розгорнуто в напрямі майбутнього. Тенденції реалістичного повістування (спільні для прозових текстів відповідного літературного напрямку) тут відлунюють у способі репрезентації дійсності. Зосередженість на повсякденні героїв, визначений життєвий період зображуваного; посилена референтна подієвість (на противагу спогадовій наративній моделі) – серед концептуальних жанрових маркерів повісті з окресленим вище конструюванням наративу. Плин розповіді (рідше – оповіді) у таких текстах переважно неквапливий, розширений завдяки спогадам, що помітно у творах «Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка, «Вуле ву чайок, мсьє?», М. Гримич, «Сніданок на снігу» А. Дністрового, «Записи на подолку» Т. Зарівної.

Поряд зі згаданими ознаками впорядкованої нарації, які для ерудованого реципієнта співзвучні «давньому» тлумаченню повісті (стилізація розповіді в повісті Т. Зарівної, у тексти лінійно-проспективної наративної моделі вплетено риси масової (мелодрама – твір А. Дністрового) і нефікційної (тревелог, історичні, біографічні твори – повість М. Гримич) літератури тощо. Співіснування різних жанрових параметрів у межах одного твору засвідчує зорієнтованість сучасної повісті на різні типи читачів. Про актуальність «вічних» проблем людського буття – самоусвідомлення й життєвого вибору, кохання, батьків і дітей тощо – сигналізують своєрідні нюанси в їхньому трактуванні (погляд дитини,

акцентований у творі В. Даниленка; «біоцентризм» і сентиментальність героя А. Дністрового), які, утім, вважаємо не вповні художньо достовірними.

Якщо повісті традиційної (лінійної, послідовної) групи наративних моделей тяжіють до ідейно-тематичної цілісності й подієвої узгодженості, то тексти нетрадиційної (нелінійної) групи не завжди демонструють довершеність художнього світу. Моделювання дійсності тут відтінено невпорядкованістю окремих реалій, дезорієнтованістю героя, ацентричністю структури наративу, тобто тими ознаками, які характеризують світогляд людини на межі ХХ й ХХІ століть. Повісті, уналежнені до другої групи, з одного боку, органічно переймають тенденції постмодерної прози (окрім деяких із її ознак – кінчовості, стебу, графічних засобів текстової гри), а з іншого – унаочнюють властивості новітнього метамодерного буття, зосібна гіпертекстовість, віртуалізацію простору тощо. Безперечно, у такому поділі текстів на групи випрозорено насамперед їхні доміантні особливості, адже багатогранна природа художнього твору закономірно апелює до різних, інколи не схожих між собою жанрових і наративних моделей (дисперсна, лінійно-проспективна й лінійно-ретроспективна – «Сміттепровід» Я. Мельника). Отже, осердя другої групи становлять такі наративні моделі: *ризомна* й *дисперсна*.

Ризомна наративна модель (у цьому понятті конкретизуємо термін постмодерністична модель, запропонований М. Рябченко) відтворює плин оповіді / розповіді в координатах нелінійності, «маніпуляції наративними перспективами» (за Т. Гундоровою); очевидних текстових «порожнин», «тріщин» і «розламів» (термінологія М. Фуко, Ж.-Ф. Ліотара); гри з ідентичністю, змістом, реальністю, хронотопом і читачем. Порівняно з текстами кінця ХХ й межі ХХ–ХХІ століть, репрезентативні для цієї моделі повісті менш виразно артикулюють суб'єктивний автобіографічний струмінь, але зберігають непроминальність проблеми пошуку власного «Я». «Змішана» нарація візуалізує не лише спосіб самоусвідомлення героя («Чоловік з моїм іменем» І. Байдака, «Телефонуй мені, говори зі мною» Я. Мельника), а й звичну для реципієнта невпинність

інформаційних потоків сьогодення, що реалізовано в багатоманітні суджень («Д-р Металевий Кулак проти Вітязя» О. Михеда, «Книга амазонок» Г. Максимів).

Текстовий простір ризомної нарративної моделі нагадує лабіринт (твори І. Байдака, Я. Мельника, О. Михеда), у якому суттєве постійно «вислизає» з уваги, основне стає периферійним і навпаки, а художні образи – це симулякри й технообрази. Сконструйована реальність текстуалізована: щоденникові записи й пам'ять, трансформована в оповідь (повісті І. Байдака, О. Михеда); минулі події й діалоги, які фіксовані словом (історія нації у творі Г. Максимів; розмови героїв у повісті Я. Мельника); саме в наративі оприявлено спроби протагоністів розв'язати питання про загадку людської індивідуальності, сенс життя, стосунки батьків і дітей; вплив онлайн- і медіатехнологій на міжособистісні взаємини (зауважмо «серйозність» (а не ігрову доміанту постмодерністів) інтертекстуального поля творів О. Михеда, Г. Максимів). Цілком передбачувано, що рух сюжету в повістях цієї моделі не спричинений до достатньо вичерпного розкриття й однозначного розв'язання гострих проблем сучасності, тож це дещо «перевантажує» роль читача-інтерпретатора. Повістеві жанрові ознаки тут нестабільні, поєднані з параметрами інших жанрів (канонічних і формульних).

Художня концепція людини, сконцентрованої на самозаглиблених роздумах, спільна для ризомної й *дисперсної* нарративних моделей, причому в останній героєві ближча процесуальність такої інтроспекції, а не її видимий результат (усвідомлення «Я»). Оповідь / розповідь другої з названих моделей іще виразніше, ніж у першій, репрезентує цей рух завдяки мінімізації подієвості, фокусуванню радше на (пере)осмисленні конкретних обставин, ніж на їхній деталізації. Наратив для персонажів і / або нараторів асоційований із реальним («Тіні в маєтку Тарновських» В. Даниленка) або уявним психотерапевтичним сеансом («Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко, «Сміттепровід» Я. Мельника, «Бийся головою до стіни» С. Процюка), у якому «проговорено» засадничі царини особистісного буття – свідоме й несвідоме, «витіснені» емоції, комплекси, травматичні спогади. У творах цієї моделі увиразнена суспільна табуваність тематики (перверсії материнства (повість

Я. Мельника) й батьківства (вір С. Процюка)); самотність жіночих вікових змін (повість О. Забужко) розширює проблемно-тематичні полюси жанру повісті.

Акценту на гостроті переживань героїв у творах дисперсної наративної моделі сприяють прийоми внутрішньої фокалізації, відтворення сновидінь і споминів, залучення інтертексту (біблійного, міфологічного, наукового, філософського – вплив архетипів; Едипів комплекс, комплекс Електри; лібідо; садизм / мазохізм тощо). Зазначені особливості нарації вказують на те, що образ розповідача переважно «усвіднений», тому разом із увагою до конкретного життєвого етапу персонажа (переважно одного центрального) ці параметри віддзеркалюють принципові жанрові ознаки повісті (яка постає модифікованою, компілятивною, доповненою прикметами нефікційної літератури). Отже, слабо вмотивовані характери деяких персонажів, роз'єднаність текстової структури, надмірні теоретичні відступи зумовлюють певні прогалини у формуванні художньо-естетичної вартісності повістей нелінійної групи наративних моделей, доводячи, що жанрова плинність пріоритетна для їхнього розуміння.

Висновуючи результати здійсненого дослідження, укотре наголосимо на стрижневій ролі для розгортанні нарації в повісті 2010-х років спогаду (пам'яті), який увиразнює продовження традицій ліричного (суб'єктивного, особистісного) освоєння буття людини в ракурсі різних наративних моделей відповідно до письменницького задуму. Безумовно, виділені наративні моделі демонструють лише найбільш ілюстративні викладові зразки новочасних повістей. Перспективними напрямками подальших студій вважаємо розвідки, ґрунтовані на розширеному текстовому матеріалі, з урахуванням специфіки інших жанрів (у розрізі визначеного десятиліття й у зіставленні з попередніми періодами), із доповненням методологічного підґрунтя. Вивчення названих аспектів сприятиме кристалізації картини наративного розмаїття сучасної української прози.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамов В. А. Становление и развитие чувашской повести: автореф. ... дисс. канд. филол. н.: 10.01.02. Чебоксары, 2002. 167 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-chuvashskoi-povesti> (дата звернення: 15.11.2020).
2. Авксентьева Г. Интертекстуальні аспекти прози Є. Кононенко. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2017. Вип. 24. С. 97–104. URL: <http://psl.onu.edu.ua/article/view/127985> (дата звернення: 13.01.2021).
3. Агеева В. Вступ. *Після постмодернізму?: зб. статей / Упор. та наук. ред. В. Агеева*. К.: НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2012. С. 4–7. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10935/Aheyeva_Vstup.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 26.11.2020).
4. Арістотель. Поетика. Пер. Б. Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. К.: Мистецтво, 1967. 136 с.
5. Бабелюк О. А. Поетика спонтанності постмодерністського наративу. *Записки з романо-германської філології*. 2015. Вип. 1 (34). С. 15–24. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/zrgf_2015_1_6 (дата звернення: 20.01.2021).
6. Байдак І. С. Чоловік з моїм іменем: повість. Харків: Віват, 2019. 144 с.
7. Балдинюк В. Д. Наративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. К., 2004. 20 с.
8. Баранська Л. Сакральні концепти «Армагедон» і «Вавилон» у повісті Марії Матіос «Армагедон уже відбувся...». *Молодь і ринок*. 2014. № 4. С. 58–62. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2014_4_14 (дата звернення: 19.01.2021).
9. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко. К.: Смолоскип, 2008. 360 с.
10. Барт Р. Від твору до тексту. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис. 1996. С. 378–384.

11. Барт Р. S / Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-sz-18.pdf> (дата звернення: 24.11.2020).
12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
13. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
14. Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа). *Эпос и роман*. СПб.: Издательство «Азбука», 2000. С. 194–232.
15. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. С. 7–300.
16. Башкирова О. М. Гендерні художні моделі сучасної української романістики: дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.06, 10.01.01. К., 2019. 464 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Bashkyrova_Olha/Henderni_khudozhni_modeli_suchasnoi_ukrainskoi_romanistyky.pdf? (дата звернення: 28.01.2021).
17. Бернадська Н. І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06. К., 2005. 26 с.
18. Білоус П. В. Історія української літератури XI–XVIII ст.: навч. посіб. К.: ВЦ «Академія», 2009. 424 с.
19. Білоус П. В. Літературна медієвістика. Вибрані студії: У 3-х томах. Т.1: Зародження української літератури: Монографія. Житомир: Рута, 2011. 376 с.
20. Білоус П. В. Літературна медієвістика. Вибрані студії: у 3-х томах. Житомир: Рута, 2012. Т. 2. Художній світ давньої української літератури: Ізборник. 428 с.
21. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.

22. Борисенкова А. Нарративный поворот и его проблемы. *НЛО*. 2010. №3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/narrativnyj-povorot-i-ego-problemy.html> (дата звернення: 19.11.2020).
23. Боронь О. Повісті Тараса Шевченка і західноєвропейські літератури: Рецепція та інтертекстуальні зв'язки. Монографія. К.: Критика, 2014. 160 с.
24. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы. Пер. с англ. Е. А. Мамчур. *Вопросы философии*. 2000. №3. С. 29–42. URL: <http://galapsy.narod.ru/PsyNarrative/Brockmeier.htm> (дата звернення: 19.11.2020).
25. Будугай О. Д. Пригодницько-шкільна повість для дітей 1960–1980-х років: жанрові особливості (О. Огульчанський, Б. Комар, А. Давидов): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01. Херсон, 2007. 19 с.
26. Вертипорох О. Психоаналітична інтерпретація: методика і практика (на матеріалі оповідання Володимира Даниленка «Солом'яний пан»). *Вісник Черкаського університету. Філологічні науки*. 2013. № 5. С. 106–113. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchuF_2013_5_17 (дата звернення: 27.01.2021).
27. Вещикова О. С. Наративні стратегії містичного у художньому творі (на матеріалі прози В. Шевчука, Г. Пагутяк, В. Даниленка): дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06. Миколаїв, 2017. 228 с. URL: <https://chmnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/04/Veshchykova-diss.pdf> (дата звернення: 17.11.2020).
28. Вещикова О. С. Ненадійний наратор в оповідній структурі містичного твору: ознаки і різновиди. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2015. № 8 (309). С. 29–38.
29. Вознюк В. О. Піранья, або Вона забирає своє. *Дзвін*. 2012. № 8. С. 33–56.
30. Возняк М. С. Історія української літератури: у 2 кн. Львів: Світ, 1992–1994. Кн. 2. Вид. 2-ге, випр. 1994. 555 с.
31. Гаврилів Т. Розмова з батьком. *ЛітАкцент*. Рец. на кн.: Мельник Я. Телефонуй мені, говори зі мною. Оповідання, повісті, роман. К.: Темпора,

2016. 224 с. URL: <http://litakcent.com/2012/05/11/rozmova-z-batkom/> (дата звернення: 23.01.2021).

32. Галич О. «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко як імітація документального твору. *Слово і Час*. 2012. № 7. С. 105–110.

33. Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. М. Галича. К.: Либідь, 2005. 488 с.

34. Ганюкова К. О. Еволюція історичної повісті в українській літературі XIX – початку XX ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Дніпропетровськ, 2003. 19 с.

35. Герасименко Н. За горнятком чаю з Мариною Гримич. *Буквоїд*. Рец. на кн.: Гримич М. В. Вуле ву чайок, мсьє? Київ: Дуліби, 2013. 84 с. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/09/29/112143.html> (дата звернення: 23.04.2020).

36. Герасименко Н. Історія з жіночим обличчям (огляд романів українських письменниць про події революції гідності та війну на Сході України). *Проблеми сучасного літературознавства*. 2019. Вип. 29. С. 79–94. URL: <http://psl.onu.edu.ua/article/view/180596> (дата звернення: 27.01.2021).

37. Гладка І. С. Модернізація української повісті (на прикладі «Історії одного замаху» Гната Михайличенка). *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. / наук. ред. Н. І. Заверталюк; Дніпропетровський нац. ун-т ім. О. Гончара. Дніпропетровськ: Пороги, 2011. Вип. 13. С. 64–71.

38. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент: Збірка статей. К.: Факт, 2006. 160 с.

39. Головка В. М. Историческая поэтика русской классической повести: учебное пособие. М.: ФЛИНТА: Наука, 2010. URL: <https://readli.net/chitat-online/?b=316880&prg=1> (дата звернення: 15.11.2020).

40. Гребенюк Т. Феномен недостовірної нарації в системі сучасних наративних студій. *Слово і Час*. 2016. № 6. С. 12–21.

41. Гримич М. В. Вуле ву чайок, мсьє?: Повість. Київ: Дуліби, 2013. 84 с.

42. Гром'як Р. Проблема включення українських традицій у сучасну наратологію. *Studia methodologica*. Вип. 16. Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології (Тернопіль, 24 жовтня 2003) / Упор. Папуша І. В. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 10–19.
43. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. К.: Критика, 2005. 263 с.
44. Гурбанська А. І. Жанровий поліцентризм української повісті 60–80-х років ХХ ст.: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01; 10.01.06. К., 2010. 36 с.
45. Гурбанська А. І. Міфопоетика української повісті другої половини ХХ століття (на матеріалі творів Вал. Шевчука та Н. Бічуї). *Питання літературознавства*. 2011. Вип. 83. С. 207–214. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2011_83_26 (дата звернення: 16.11.2020).
46. Гурбанська А. І. Наративна стратегія повістєвої прози Івана Чендея. *Слово і Час*. 2012. № 12. С. 57–65.
47. Гурбанська А. І. Сильова парадигма образу інтелігента в художній прозі І. Франка та Р. Іваничука. *Наукові записки : зб. наук. ст. Серія «Філологічні науки (літературознавство)»*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. Вип. 70. С. 764–771.
48. Гурбанська А. І. Українська повість 60–80-х років ХХ ст.: проблеми жанру, генетичні джерела та художні домінанти. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Сер.: Філологічні науки; редкол.: О. Семенюк (відп. ред.) [та ін.]. 2009. Вип. 85. С. 140–150. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2009_85_17 (дата звернення: 13.11.2020).
49. Гутнікова Т. Ю. Концепція світу і людини в українському постмодерністському романі 90-х років ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2013. 199 с. URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/13468/2/dis%20%D0%93%D1%>

83%D1%82%D0%BD%D1%96%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%A2%D0%B5%D1%82%D1%8F%D0%BD%D0%B0.pdf (дата звернення: 17.11.2020)

50. Гудзь Ю. Ісихія. Книга щастя. *Барикади на Хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і щезнень. Ісихія. Книга щастя.* Тернопіль: Джура, 2009. С. 132–230.
51. Давыдова Т. Повесть. *Литературная учеба.* 2002. №5. С. 202–205.
52. Даниленко В. Г. Сонечко моє, чорне й волохате. *Тіні в маєтку Тарновських. Повісті.* Львів: ЛА «Піраміда», 2012. С. 5–80.
53. Даниленко В. Г. Сповідь джури Самойловича. *Грози над Туровцем: родинні хроніки.* Львів: ЛА «Піраміда», 2014. С. 9–53.
54. Даниленко В. Г. Тіні в маєтку Тарновських. *Тіні в маєтку Тарновських. Повісті.* Львів: ЛА «Піраміда», 2012. С. 81–163.
55. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-эдип: Капитализм и шизофрения. Пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с. URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/%C4%E5%EB%B8%E7,%20%С6.,%20%С3%E2%E0%F2%F2%E0%F0%E8,%20%D4.%20%С0%ED%F2%E8-%DD%E4%E8%EF=%CA%E0%EF%E8%F2%E0%EB%E8%E7%EC%20%E8%20%F8%E8%E7%EE%F4%F0%E5%ED%E8%FF.pdf> (дата звернення: 28.01.2021).
56. Денисенко Л. Нова стара баба. *Нова стара баба; Забавки з плоті та крові: повісті;* передм. Т. Трофименко. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. С. 9–134.
57. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури і орієнтири. *Слово і час.* 1995. №2. С. 18–27.
58. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. Львів: Академічний експрес, 1999. 280 с.
59. Деркач Л. М. Наративна модель як спосіб художньої презентації світу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство.* 2011. Вип. 31. С. 236–248.
60. Деркач Л. М. Наративні моделі у прозі Валер'яна Підмогильного: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. К., 2008. 20 с.

61. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис. 1996. С. 457–477.
62. Джонсон Р. А. Он: Глубинные аспекты мужской психологии / Пер. с англ. изд. 3-е стереотип. изд. М.: «Когито-Центр», 2017. 174 с.
63. Дзюба І. Чорний романтик Сергій Жадан. К.: «Либідь», 2017. 112 с.
64. Дігай Т. Зачароване коло пошуку формули кохання у книзі Володимира Даниленка. *Інтернет-видання BBC*. Рец. на кн.: Даниленко В. Тіні в маєтку Тарновських. Повісті. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. 180 с. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/12/121206_book_2012_readers_review_danylenko_ek.shtml (дата звернення: 19.01.2021).
65. Дністровий А. Сніданок на снігу. *Сніданок на снігу: збірка*. Передм. Т. Трофименко. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. С. 7–139.
66. Дойч Х. Психологія жіночих сексуальних функцій. Пер. с нем. С. Г. Перепеловой. Ижевск: ERGO, 2013, 108 с.
67. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2008. 488 с.
68. Дорош С. Володимир Даниленко: людство не вигадало нічого кращого за сім'ю (інтерв'ю з В. Даниленком). *Інтернет-видання BBC*. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/12/121214_book_2012_interview_danylenko_sd.shtml (дата звернення: 19.01.2021).
69. Дубравська З. Жанрова своєрідність тематичної мемуаристики. *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон: ХДУ, 2018. Вип. 72 (1). С. 122–124.
70. Еремін І. П. Література древней Руси (Этюды и характеристики). М.–Л.: Наука, 1966. 265 с.
71. Етимологічний словник української мови: в 7 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; Редкол. О. С. Мельничук (головний ред.) та ін. К.: Наук. думка, 1982. Т. 1: А – Г / Укл.: Р. В. Болдирев та ін. 632 с.

72. Єсипенко Д. О. Повісті Б. Грінченка «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами»: історія текстів і тексти в історії. К.: Наук. думка, 2015. 158 с.
73. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1–2. 944 с. URL: <http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru-1-2-1998-1.pdf> (дата звернення: 19.11.2020).
74. Жукова В. В. Жанрові модифікації української повісті 1950–1960-х років: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. К., 2011. 21 с.
75. Жулинський М. Акордеон. К.: Видавництво «Український пріоритет», 2018. 88 с.
76. Журба С. С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. К., 1999. 33 с.
77. Забужко О. Після третього дзвінка вхід до зали забороняється. *Після третього дзвінка вхід до зали забороняється*. Оповідання та повісті. К.: КОМОРА, 2017. С. 367–413.
78. Загребельний П. А. Гола душа. *Брухт: Роман; Гола душа: Повість*. Харків, 2002. С. 245–399.
79. Зарівна Т. Записи на подолку. *Сходження на Кайзервальд*. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. С. 102–133.
80. Зборовська Н. Код національної літератури як психоісторична проблема. *Слово і Час*. 2007. № 1. С. 58–63.
81. Зборовська Н. Код української літератури: проєкт психоісторії новітньої української літератури: монографія. К.: Академвидав, 2006. 504 с.
82. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. К.: «Академвидав», 2003. 392 с.
83. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. Львів: Літопис, 1999. 336 с.
84. Іваничук Р. Як тиха ніч пов'є долину... *У корчмі Лисого Мацька*. Львів: Срібне слово, 2013. С. 9–95.

85. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис. 1996. С. 261–277.
86. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис. 1996. С. 136–163.
87. Історія української літератури ХІХ століття: у 2 кн. / За ред. акад. М. Г. Жулинського. К.: Либідь, 2005–2006. Кн. 1: Підручник 2005. 656 с.
88. Історія української літератури ХІХ століття: у 2 кн. / За ред. акад. М. Г. Жулинського. К.: Либідь, 2005–2006. Кн. 2: Підручник. 2006. 712 с.
89. Йовенко С. Київ, вставай! *Київ*. 2017. № 1–2. С. 2–43.
90. Калинюшко О. А. Подорожня література в сучасній українській, польській та російській літературі: рецепція та типологія. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород: Видавничий дім «Гельветика», 2018. № 3. Т.3. С. 102–106.
91. Капленко О. М. Наратив як модель світу: структурна побудова і проєкція на художній текст. *Слово і Час*. 2003. №11. С. 10–16.
92. Капленко О. М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. К., 2005. 20 с.
93. Кара Т. С. Українська історична повість першої половини ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Одеса, 2016. 197 с. URL: http://pub.onu.edu.ua/images/specrada/k4105110/kara_disser.pdf (дата звернення: 16.11.2020).
94. Карасьов М. Куди рухається молода проза? *Буквоїд*. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2016/07/10/085704.html> (дата звернення: 28.01.2021).
95. Катер Н. Комплекс Електры в психологии женщины: Пер. с англ. / Под ред. и с послесл. Л. А. Хегая. М.: ЛЕНАНД, 2018. 160 с.
96. Качмар В. М. Повістева творчість Богдана Лепкого. Типи нарації: автореф. дис. ... канд. філол. наук.: спец. 10.01.01. К., 2006. 18 с.

97. Книга «Синє яблуко для Ілонки» Любові Пономаренко. Анотація. Комітет з національної премії України ім. Тараса Шевченка. URL: <http://knpu.gov.ua/content/%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B0-%C2%AB%D1%81%D0%B8%D0%BD%D1%94-%D1%8F%D0%B1%D0%BB%D1%83%D0%BA%D0%BE-%D0%B4%D0%BB%D1%8F-%D1%96%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D0%BA%D0%B8%C2%BB> (дата звернення: 18.01.2021).

98. Колір справжності Степана Процюка: інтелект-реліз / укл. Н. І. Фенько; Полтавська обласна бібліотека для юнацтва ім. Олесья Гончара. Полтава, 2018. 16 с. URL: http://shron1.chtyvo.org.ua/Fenko_Nataliia/Kolir_spravzhnosti_Stepana_Protsiuka_intelekt-reliz.pdf (дата звернення: 28.01.2021).

99. Колодяжна Д. Олександр Михед про реаліті-шоу, реаліті-роман та стріми як мистецтво (інтерв'ю з О. Михедом). *Інтернет-видання MediaSapiens*. URL: <https://ms.detector.media/knigi-pro-media/post/17486/2016-09-21-oleksandr-mikhed-pro-realiti-shou-realiti-roman-ta-strimi-yak-mistetstvo/> (дата звернення: 24.01.2021).

100. Колошук Н. Нефікційна література (документалістика) як маргінальне явище мультикультурного процесу сучасності: українська ситуація. *Питання літературознавства: наук. зб.* Чернівці: Чернівець. нац. ун-т., 2009. Вип. 78. С. 215–223. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18489/25-Koloshchuk.pdf?sequence=1> (дата звернення: 18.01.2021).

101. Кононенко Є. Альбіна. *Симбалайн. Повість, новели, поезії*. Львів: Кальварія, 2015. С. 53–108.

102. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.

103. Корнілова К. О. Жінка у просторі катастрофічного світу в творах П. Загребельного «Брухт», «Гола душа». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. 2012. Вип. 15. С. 86–92.

104. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 5. Мурари – Припев. 1968. 976 стб.
105. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / Пер. с фр. Э. А. Орловой. М.: Академический Проект, 2013. 285 с.
106. Кропивко І. В. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментаризація, фронтір): монографія. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.
107. Кузнецов Ю. Психологія як метод дослідження літератури (прикладний аспект). *Психологія і суспільство*. 2014. № 4. С. 104–113. URL: <http://journals.uran.ua/index.php/1810-2131/article/view/114166> (дата звернення: 26.16.2021).
108. Кузьмин А. И. Повесть как жанр литературы. М.: Знание, 1984. 111 с.
109. Куриленко Д. В. Жанрово-стильова поліфонія прози кін. 50–70- х рр. ХХ ст. (на прикладі роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», діалогії В. Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені Млини»): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. К., 2017. 217 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kurylenko_Dana/Zhanrovo-stylova_polifoniia_prozy_kin_5070-kh_rr_KhKh_st_na_prykladi_romanu_O_Ilchenka_Kozatskomu_ro.pdf (дата звернення: 16.11.2020)
110. Лаврусенко М. І. Психологія як ключ до інтерпретації родинних стосунків у повісті Володимира Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських». *Молодий вчений*. 2019. № 7 (71). С. 278–282. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/7/56.pdf> (дата звернення: 26.01.2021).
111. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда / Пер. А. Черноглазова. *Московский психотерапевтический журнал*. 1996. № 1. С. 25–58. URL: https://psyjournals.ru/files/25414/mpj_1996_n1_J.Lakan.pdf (дата звернення: 26.01.2021).

112. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. Пер. с фр. / Перевод А. К. Черноглазова. М.: Издательство «Гнозис», 1995. 192 с.
113. Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа. Семинары: Кн. XI (1964). Пер. с фр. / Пер. А. Черноглазова. М.: Издательство «Гнозис», «Логос», 2004. 304 с.
114. Леви-Стросс К. Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/stross_struktur_antrop.htm (дата звернення: 24.11.2020).
115. Левчук Яр. Поснідати на морозі. *Друг читача*. Рец. на кн.: Дністровий А. Сніданок на снігу: збірка. Передм. Т. Трофименко. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. 288 с. URL: https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/35396/ (дата звернення: 19.01.2021).
116. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів: Львівське відділення Інституту літ-ри ім. Т. Шевченка НАН України, 1999. 160 с.
117. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы: Монография. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. 256 с.
118. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
119. Лехциер В. Л. Нарративный поворот и актуальность нарративного разума. *Международный журнал исследований культуры*. 2013. №1 (10). С. 5–8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narrativnyu-povorot-i-aktualnost-narrativnogo-razuma/viewer> (дата звернення: 19.11.2020).
120. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии. Спб.: Алетейя, 1998. 160 с.
121. Лис В. Ваза. *Щоденники Ісрихар: роман. Ваза: повість*. Тернопіль: Богдан, 2013. С. 122–157.

122. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987. 751 с.
123. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
124. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1979. 360 с.
125. Лишега О. Б. Великий міст. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. 160 с.
126. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Авт.-укл. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
127. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Авт.-укл. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
128. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
129. Лучицька М. Є. Наративні моделі великої прози Євгена Гуцала: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кіровоград, 2011. 26 с.
130. Лященко О. А. Наративний дискурс у прозі Мистецького Українського Руху: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. К., 2007. 12 с.
131. Майдан О. В. Еволюція художньої розповіді у творчості Панаса Мирного: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. К., 1994. 23 с.
132. Максимів Г. М. Книга амазонок. *Книга амазонок: повість у новелах*. Львів: Априорі, 2016. С. 5–110.
133. Максимів Г. М. Книга амазонок: повість у новелах. *Дзвін*. 2017. № 3. С. 10–46.
134. Малютіна Н. П. Актуальні підходи до проблеми історичної динаміки жанрів (жанрової системи). *Вісник Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. Літературознавство*. Т. 13. Одеса: Астропринт, 2008. С. 96–106.

135. Маньковская Н. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм. *Коллаж-2*. М.: ИФ РАН, 1999. С. 18–25. URL: http://www.intelros.ru/pdf/Kollag/1999_2/3.pdf (дата звернення: 23.01.2021).
136. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
137. Марко В. П. Аналіз художнього твору: навч. посіб. К.: Академвидав, 2013. 280 с.
138. Марчук К. А. Наративні структури «Повісті врем'яних літ»: дис.... канд. філол. наук: 10.01.01. К., 2015. 200 с. <http://eprints.zu.edu.ua/25044/1/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%87%D1%83%D0%BA%20%D0%9A.%2029.11.2014..pdf> (дата звернення: 15.11.2020).
139. Маслюченко Г. О. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Дніпропетровськ, 2004. 20 с.
140. Матіос М. Армагедон уже відбувся : Повість. Львів : ЛА «Піраміда», 2011. 112 с.
141. Мацевко-Бекерська Л. В. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століть) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06; 10.01.01. К., 2009. 39 с.
142. Мацевко-Бекерська Л. Наратологічна проєкція концепту «герой». *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 78. С. 278–292. URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18496/32-Matsevsko-Bekerska.pdf?sequence=1> (дата звернення: 19.11.2020).
143. Мацевко-Бекерська Л. В. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського: збірник наукових праць*. 2011. №4(8). URL: <https://docplayer.net/83866915-Типologiya-naratora-komunikativni-aspekti-hudozhnogo-diskursu.html> (дата звернення: 19.01.2021).

144. Мельник Я. Рояльна кімната. *Телефонуй мені, говори зі мною*. Оповідання, повісті, роман. К.: Темпора, 2016. С. 124–150.
145. Мельник Я. Сміттєпровід: повість-симфонія. *Кур'єр Кривбасу*. 2015. №302–303–304. С. 40–85.
146. Мельник Я. Телефонуй мені, говори зі мною. *Телефонуй мені, говори зі мною*. Оповідання, повісті, роман. К.: Темпора, 2016. С. 71–123.
147. Мельничук Я. Б. «Піранья» від Володимира Вознюка. *Слово і Час*. 2013. № 1. С. 81–83.
148. Мислива В. Інтермедіальне поле повісті «Я, Мілена» Оксани Забужко. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: збірник наукових праць (філологічні науки)*. К., 2013. № 2. С. 39–41. URL: http://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/38/38#.XiWRtOtJ_IU (дата звернення: 17.11.2020).
149. Митрошенков О. А. Что придет на смену постмодернизму? *Metamodern. Журнал о метамодернизме*. 15.02.2016. URL: <http://metamodernizm.ru/chto-pridet-na-smenu-postmodernizmu/> (дата звернення: 20.01.2021).
150. Михед О. Д-р Металевий Кулак проти Вітязя. *Мороки: повість, оповідання*. К.: Люта справа, 2016. С. 29–83.
151. Моклиця М. Вступ до літературознавства. Посібник для студентів філологічних факультетів. Луцьк: Волинський університет, 2011. 468 с.
152. Мороз О. Модель. *Філософський енциклопедичний словник*. / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди; голов. ред. В. І. Шинкарук. К.: Абрис, 2002. С. 391.
153. «Мороки» – моторошний арт-бук про темні сили. *Буквоїд*. URL: <http://bukvoid.com.ua/events/ukraine/2016/05/26/111744.html> (дата звернення: 24.01.2021).
154. Мушкетик Ю. М. Іду на ви: повість давно минулих літ (закінчення) *Кур'єр Кривбасу*. 2015. № 308–309–310. С. 14–54.

155. Наєнко М. К. Про помежів'я літератури й паралітератури. *Слово і Час*. 2011. № 5. С. 92–101.
156. Негодяєва С. А. Реставрація архетипу батька в рецепції Ярослава Мельника (на матеріалі повісті «Телефонуй мені, говори зі мною»). *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2013. № 4 (263). Ч. II. С. 160–167.
157. Николук Т. Ірраціональне у прозі Володимира Даниленка. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2013. Вип. 20. С. 11–20. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apulf_2013_20_4 (дата звернення: 27.01.2021).
158. Николук Т. Психологічний портрет творчої особистості у повісті Володимира Даниленка «Сонечко моє, чорне й волохате». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2014. Вип. 21–22. С. 27–34. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apulf_2014_21-22_5 (дата звернення: 19.01.2021).
159. Нойманн Э. Великая Мать. Глубинная психология и психоанализ. М.: Добросвет, 2012. 412 с.
160. Овчарек Б. Поняття та еволюція літературної семіотики. *Література. Теорія. Методологія*. Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 216–234.
161. Олійник Н. П. До питання жанрової характеристики повісті. *Таїни художнього тексту (до проблем поетики тексту): Зб. наук. пр. / наук. ред. Н. І. Заверталюк; Дніпропетровський нац. ун-т ім. О. Гончара. – Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2010. Вип. 11. С. 125–132.*
162. Олійник Н. П. Своєрідність умовно-метафоричних форм зображення в сучасній українській повісті. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): зб. наук. праць. Вип. 6. Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2007. С. 45–52.*
163. Олійник Н. П., Резніченко Ю. О. «Талановитих людей треба оберігати, вони безпорадні в реальності»: своєрідність художньої інтерпретації образу митця в наративних моделях української повісті 2010-х років. *Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях*. Матеріали Міжнародної

наукової конференції (Бердянськ, 23–24 вересня 2021). Бердянськ: БДПУ, 2021. С. 140–142.

164. Оноприенко В. И. Наратив как стратегия и практика постмодернистского обновления методологии социогуманитарного знания. *Вісник Національного авіаційного університету. Сер.: Філософія. Культурологія*. 2010. № 1. С. 22–25. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnau_f_2010_1_7 / (дата звернення: 20.01.2021).

165. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. К.: Либідь, 1999. 447 с.

166. Павличко С. Сто років без Фрейда. *Теорія літератури*. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 565–582.

167. Павлов А. В. Философия культуры в постпостмодернизме: критический анализ: автореф. ... дисс. д-ра филол. н. : спец. 09.00.13 – философская антропология, философия культуры / Институт философии РАН. М., 2019. URL: https://iphras.ru/uplfile/zinaida/ROOTED/aspir/autoreferat/pavlov/Pavlov_avtoreferat_signed.pdf (дата звернення: 23.01.2021).

168. Пагутяк Г. В. Новий рік у Стамбулі: Повість. Львів: ЛА «Піраміда», 2015. 84 с.

169. Пагутяк Г. В. Про книжку : [передмова]. *Новий рік у Стамбулі : Повість*. Львів: ЛА «Піраміда», 2015. С. 5–6.

170. Палійчук А. Л. Теперішній наративний час як засіб інтимізації. *Філологічні трактати*. 2012. Т. 4. №1. С. 88–92. URL: <http://tractatus.sumdu.edu.ua/Arhiv/2012-1/15.pdf> (дата звернення: 11.01.2021).

171. Папуша И. Нарратив и жанр. *Modus ponens. Нариси з наратології*. Тернопіль: «Крок», 2013. С. 87–98.

172. Папуша І. Міжнародна наратологія: проблеми дефініції. *Studia methodologica*. Вип 19. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика / Упоряд.: М. Лановик та ін. Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. С. 31–37.

173. Папуша І. Наративна типологія Франца Штанцеля. *Modus ponens. Нариси з наратології*. Тернопіль: «Крок», 2013. С. 72–86.
174. Папуша І. Українська література в наративній перспективі. *Основи наратології: хрестоматія до дисципліни (вибрані статті)* / уклад. Р. Л. Савчук. – Івано-Франківськ: ПНУ, 2019. С. 24–28.
175. Папуша І. Що таке наратологія? (Огляд концепцій). *Studia methodologica*. Вип. 16. Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології (Тернопіль, 24 жовтня 2003) / Упор. Папуша І. В. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 29–46.
176. Печарський А. Методика психоаналітичної літературної інтерпретації в Україні: генезис, проблематика, нові перспективи. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 248–254.
177. Підопригора С. Артбук «Мороки» О. Михеда: специфіка синтезу вербального та візуального образів. *Література світу: поетика, ментальність і духовність*. Вип. 14. 2020. С. 65–73. URL: https://journal.kdpu.edu.ua/world_lit/article/view/3797 (дата звернення: 24.01.2021).
178. Підопригора С. Українська експериментальна проза ХХ – початку ХХІ століть: «неможлива» література: монографія. Миколаїв: Іліон, 2018. 392 с. URL: http://scc.univ.kiev.ua/upload/iblock/d41/dis_Pidoprygora%20S..pdf (дата звернення: 28.01.2021).
179. Пізнюк Л. Фантом постмодернізму (короткий огляд української літератури 1990–2010 рр.). *Після постмодернізму?: зб. статей* / Упор. та наук. ред. В. Агеєва. К.: НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2012. С. 169–191. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10925/Piznyuk_Fantom_postmodernizmu.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 26.11.2020).
180. Платон. Держава. Пер. з давньогр. Д. Коваль. К.: Основи, 2000. 355 с.
181. Повість минулих літ: літопис / переказ В. Близнеця. К.: Веселка, 1982. 226 с.
182. Погрібний А. Борис Грінченко. *Грінченко Б. Твори: в 2 т.* К.: Наук. думка, 1990. Т. 1. С. 5–30.

183. Поліщук О. Автор і персонаж в українській новітній прозі. К.: ПЦ «Фоліант», 2008. 176 с.
184. Поліщук Я. Автентизм (спроба дефініції художнього напрямку ХХІ століття). *Філологічні семінари*. 2011. Вип. 15. С. 11–17. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2011_15_4 (дата звернення: 14.11.2020).
185. Поліщук Я. Дискусійність та вичерпаність постмодерністського проекту. *Слово і Час*. 2019. № 4. С. 22–29.
186. Поліщук Я. Реактивність літератури. К.: Академвидав, 2016. 192 с.
187. Пономаренко Л. Нехворощ. *Синє яблуко для Ілонки: Новели та повість*. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. С. 127–195.
188. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
189. Пропп В. Морфология сказки. Изд. 2-е. М: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. 170 с. URL: https://imwerden.de/pdf/propp_morfologiya_skazki_1969__ocr.pdf (дата звернення: 25.11.2020)
190. Прохасько Т. ФМ «Галичина». Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010. 52 с.
191. Процюк С. Бийся головою до стіни: повість. Брустурів: Дискурсус, 2018. 128 с.
192. Разживін В. М. Жанрово-стильові особливості української історичної повісті 20–30-х років ХХ ст.: автореф. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Дніпропетровськ, 2008. 20 с.
193. Резніченко Ю. О. Відтворення успішної адаптації до емігрантського життя в нарації сучасної української повісті (М. Матіос «Армагедон уже відбувся», Л. Таран «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні»). *Наукові праці*. Серія: Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Чорноморський національний університет імені Петра Могили, 2019. Т. 325. Вип. 313. С. 87–90.
194. Резніченко Ю. О. Мова тіла в українській жіночій повісті 2010-х років: наративний вимір. *Сучасні літературознавчі студії*. Київ: Київський національний лінгвістичний університет, 2019. Вип. 16. С. 147–151.

195. Резніченко Ю. О. Особливості розкриття внутрішнього світу героя за допомогою внутрішньої фокалізації в наративних моделях української повісті 2010-х років. *Український смисл*. Дніпро: Ліра, 2021. Вип. 1. С. 116–124.
196. Резніченко Ю. О. Палімпсестність міського тексту в повісті Галини Пагутяк «Новий рік у Стамбулі». *Українська мова і література в школах України*. Київ, 2017. № 7–8. – С. 71–74.
197. Резніченко Ю. О. Поняття наративна модель у сучасному українському літературознавстві. *Дивослово*. 2020. № 1 (754). С. 34–39.
198. Резніченко Ю. О. Психотерапевтичний наратив у повісті Я. Мельника «Сміттєпровід». *Kultury wschodniosłowiańskie – oblicza i dialog*. 2020. Т. X. S. 87–96.
199. Резніченко Ю. О. Розкриття внутрішнього світу персонажа через «цитований монолог» у нарації повісті Т. Зарівної «Записи на подолку». *Література в контексті культури. Всеукраїнська наукова конференція: Матеріали* (Дніпро, 16-17 травня 2019). Дніпро: Арбуз, 2019. С. 33–34.
200. Резніченко Ю. О. Роль внутрішньої фокалізації у відтворенні сприйняття героями іншої культури в сучасній українській повісті. *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Міжкультурний діалог»): тези доповідей V Міжнародної наукової конференції* (Харків, 12–13 квітня 2019). Харків: Бровін О.В., 2019. С. 72–73.
201. Резніченко Ю. О. Роль паратекстуальних елементів у визначенні нарації в сучасній українській повісті. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпро: Ліра, 2018. Вип. 23. С. 93–101.
202. Резніченко Ю. О. «Сентиментальність» репрезентації рустикального топосу в наративних моделях української повісті 2010-х років. *Філологічні науки: історія, сучасний стан та перспективи досліджень: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції* (Львів, 11–12 грудня 2020). Львів: ЛОГОС, 2020. С. 103–107.

203. Резніченко Ю. О. Специфіка змішаної нарації в повісті І. Байдака «Чоловік з моїм іменем». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпро: Ліра, 2020. Вип. 25. С. 81–88.

204. Резніченко Ю. О. Типологічна спорідненість художнього нарративу про відчуженість людського «Я» в оповіданні В. Підмогильного «Сонце сходить» і повісті М. Гримич «Вуле ву чайок, мсьє?». *«Повість про людей»: антропологічний вимір прози Валер'яна Підмогильного в контексті літератури Розстріляного відродження*. Матеріали IV Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 120-й річниці від дня народження Валер'яна Підмогильного (Дніпро, 26 березня 2021). Дніпро: Нова ідеологія, 2021. Вип. 1. С. 165–169.

205. Резніченко Ю. О. Художній образ наратора-письменника в наративних моделях сучасної української повісті. *Східнослов'янська філологія: Від Нестора до сьогодення: матеріали VII Міжнародної наукової конференції* (Бахмут, 26 березня 2020). Бахмут: Вид-во Б. І. Маторіна, 2020. С. 183–186.

206. Резніченко Ю. О. Художня своєрідність наративної моделі повісті «Ваза» В. Лиса. *Colloquim-journal*. 2021. № 22 (109). С. 39–42.

207. Резніченко Ю. О. Чоловічо-жіноча ситуація в параметрах наративної організації тексту (на матеріалі повістей В. Вознюка «Піранья, або Вона забирає своє», В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських», П. Загребельного «Гола душа»). *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпро: Ліра, 2019. Вип. 24. С. 109–118.

208. Резніченко Ю. О. Часткова ризомність нарації в повісті Г. Максимів «Книга амазонок». *Тези доповідей V Всеукраїнського форуму студентів, аспірантів і молодих учених* (Дніпро, 25–26 квітня 2019). Дніпро: Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 2019. С. 31–33.

209. Рижкова Г.-П. М. Українська «жіноча» проза 90-х років ХХ-го – початку ХХІ ст.: жанрові й наративні моделі та лінгвопоетика: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Кіровоград, 2008. 22 с.

210. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 313 с.

211. Рикёр П. Память, история, забвение / Пер. с франц. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.

212. Римар Н. Ю. Наративні стратегії художньої прози Ніни Бічуї: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Переяслав-Хмельницький, 2016. 230 с. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/15312/1/%D0%94%D0%98%D0%A1%D0%95%D0%A0%D0%A2%D0%90%D0%A6%D0%86%D0%AF_%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%90%D0%A2%D0%9E%D0%A7%D0%9D%D0%90%20%D0%A0%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D1%80.pdf (дата звернення: 17.11.2020).

213. Римар Н. Функції наратора як головної інстанції оповіді в художньому тексті. *Studia methodologica*. Вип 37. 2014. С. 204–211. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6268/1/Rymar.pdf> (дата звернення: 19.11.2020).

214. Родик К. Армагедон пам'яті. *Україна молода*. Рец. на кн.: Матіос М. Армагедон уже відбувся: Повість. Львів: ЛА «Піраміда», 2011. 112 с. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2089/164/74446/> (дата звернення: 19.01.2021).

215. Розінкевич Н. В. Українська мандрівна проза початку ХХІ століття: тематика, проблематика, поетика: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 К., 2019. 252 с. URL: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/28050/1/ДИСЕРТАЦІЯ%20Розінкевич%20%20270919.pdf> (дата звернення: 28.01.2021).

216. Руденко М. І. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. К., 2004. 14 с.

217. Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра / Под ред. Б. С. Мейлаха; АН СССР, ИРЛИ. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1973. 564 с.

218. Руссова В. М. Олітературнення гасла «Схід і Захід разом» Галиною Пагутяк. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]*. Серія : Філологія. Літературознавство. Миколаїв, 2017. Т. 301. Вип. 289. С. 78–81.

219. Рябченко М. М. Наративні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любка Дереш, Таня Малярчук, Світлана Пиркало, Наталка

Сняданко, Марина Соколян): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. К., 2011. 21 с.

220. Сабат Г. Казки-«вандрівки» Івана Франка. *Слово і Час*. 2008. № 8. С. 55–61.

221. Савенко О. Наративна модель «Сказання про чудеса» Петра Могили. *Житомирські літературознавчі студії*. 2013. Вип. 7. С. 289–294.

222. Савчук Р. І. Історія становлення наратології: від античної поетики до нових наративних практик студіювання художнього тексту. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ. Філологія, педагогіка, психологія*. 2015. Вип. 30. С. 261–270. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkyu_2015_30_40_ (дата звернення: 22.01.2020).

223. Саєнко В. Поетика повісті Валерія Шевчука «Двері навстіж». *Проблеми сучасного літературознавства*. 2011. Вип. 15. С. 240–272.

224. Сахарчук Н. Ю. Авторська суб'єктивність у постмодерній прозі Ю. Андруховича та В. Слапчука: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2014. 20 с. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/4457/1/Sakharchuk.pdf> (дата звернення: 23.01.2021).

225. Сивкова І. Про специфіку повістєвого жанру. Стаття перша. *Черкаський державний університет ім. Б. Хмельницького. Вісник: Серія «Філологічні науки»* / Гол. ред. І. І. Кукурудза. Черкаси, 2004. Вип. 58. С. 12–24.

226. Сидоренко Н. Жанрові модифікації лірико-романтичних повістей про дитинство в українській літературі 60–80-х років ХХ ст. *Слово і Час*. 2011. № 9. С. 72–82.

227. Симоненко Н. Ю. Нарративная песня в китайской лингвокультуре: дисс. ... канд. філол. н.: 10.02.19. Волгоград, 2015. 186 с. URL: https://vspu.ru/sites/default/files/disfiles/dissertations/dissertaciya_simonenko__n.yu_.pdf (дата звернення: 19.11.2020).

228. Синенко В. С. Русская советская повесть 40–50х годов: Вопросы поэтики и типологии жанра. *Проблемы жанра и стиля*. Уфа: Башк. гос. ун-т, 1970. Вып. 44. С. 7–244.

229. Сірук В. Г. Наративні моделі малої прози Лесі Українки. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2012. Вип. 13. С. 185–197. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vftk_2012_13_23. (дата звернення: 26.11.2020).

230. Сірук В. Г. Наративні структури в українській новелістиці 80–90-х років ХХ ст. (типологія та внутрішньотекстові моделі): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. К., 2003. 23 с.

231. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.

232. Собчук О. Чому наратологія популярна? *Historians*. URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/avtorska-kolonka/134-oleh-sobchuk-chomu-naratolohiia-populiarna> (дата звернення: 19.11.2020).

233. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины / Науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. 2-е изд., испр. и доп. М.: Интрада–ИНИОН, 1999. 320 с.

234. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман. *Слово і час*. 2002. № 11. С. 76–80.

235. Соловей О. Набої для розстрілу. *Оргазм і відчай: Випадок Степана Процюка (Прологомени до вивчення творчості)*. Вінниця: Простір Літератури, 2017. С. 82–98. Рец. на кн.: Процюк С. Бийся головою до стіни: Психологічна проза. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 200 с.

236. Стасіневич Є. Буря в склянці води: грози не буде. *ЛітАкцент*. Рец. на кн.: В. Даниленко. Грози над Туровцем. Родинні хроніки. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. 370 с. URL: <http://litakcent.com/2014/11/10/burja-v-skljanci-vody-hrozy-ne-bude/#comments> (дата звернення: 11.01.2021).

237. Стогній О. В. Експериментальна проза Сильвестра Яричевського: наративні моделі: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. К., 2016. 210 с. URL:

http://shron1.chtyvo.org.ua/Stohnii_Oksana/Eksperymentalna_proza_Sylvestra_Yarych_evskoho_naratyvni_modeli.pdf (дата звернення: 24.11.2020).

238. Стороженко П. Тихі жахи Любові Пономаренко. Знайомий хутірський сентимент. І не тільки. *Рідний край*. 2017. № 1 (36). С. 152–156. Рец. на кн.: Пономаренко Л. Нехворощ: новели та повість. Полтава: Дивосвіт, 2016. Вид. 2-е. 192 с. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Almpolt_2017_1_45 (дата звернення: 17.01.2021).

239. Сухих И. Н. Структура и смысл: Теория литературы для всех. М.: ООО «ИГ “Азбука–Аттикус”», 2016. 542 с. URL: <http://maxima-library.org/year/b/405798?format=read> (дата звернення: 15.11.2020).

240. Сушкевич Т. О. Наративна модель роману П. Загребельного «Первоміст». *Слово і Час*. 2012. № 10. С. 84–88.

241. Табакова Г. І. Лірична модель універсуму Олександра Довженка: етнічний вимір (на матеріалі «Зачарованої Десни»). *Літературознавчі студії: збірник наукових праць* / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Інститут філології. К., 2010. Вип. 29. URL: https://www.academia.edu/38524352/%D0%9B%D1%96%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C_%D1%83%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D1%83%D0%BC (дата звернення: 16.11.2020).

242. Таран Л. Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні: повість. *Березиль*. 2013. № 1/2. С. 56–84.

243. Таран Л. Цвіт «Нехворощі» біля «Дерева облич» (інтерв'ю з Л. Пономаренко). *Слово просвіти*. 2013. 4 квітня. URL: <http://slovoprosvity.org/2013/04/04/tsvit-nekhvoroshchi-bilia-dereva-oblych/> (дата звернення: 18.01.2021).

244. Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. Т. 1. Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 512 с.

245. Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Тамарченко Н. Д. М.: Издательский центр «Академия», 2004. Т. 2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. 368 с.

246. Терещенко В. М. Метафізичні інтенції української повісті 20-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2002. 16 с.

247. Тищук Т. М. Повість як жанр: головні принципи та композиційні можливості (на матеріалі української та російської прози ХІХ – початку ХХ століття): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Дніпропетровськ, 1999. 19 с.

248. Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка: бориславський цикл та романи з життя інтелігенції: монографічне дослідження; наук. ред. Р. Т. Гром'як. Тернопіль: [б. в.], 2003. 384 с.

249. Ткачук М. П. Наратив повісті-аполога «Месьть верховинця» Миколи Устияновича. *Слово і Час*. 2012. № 2. С. 53–62.

250. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. 464 с.

251. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль: Астон, 2002. 173 с.

252. Трофименко Т. Літературні забавки не для забави: [передмова]. *Денисенко Л. Нова стара баба; Забавки з плоті та крові: повісті*. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. С. 5–6.

253. Трофименко Т. Передмова [до збірки А. Дністрового «Сніданок на снігу»]. *Дністровий А. Сніданок на снігу: збірка*. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. С. 5–6.

254. Троцук И. В. Нарратив как междисциплинарный методологический конструкт в современных социальных науках. *Вестник РУДН. Серия «Социология»*. 2004. №6–7. С. 41–53.

255. Тузков С. О. Російська повість початку ХХ століття: типологія та поетика жанру: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.02. Сімферополь, 2007. 44 с.

256. Турбин В. Н. Глаза повести и очи поэмы. *Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров*. М.: Просвещение, 1978. С. 218–232.
257. Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии. *Критика и семиотика*. 2002. Вып. 5. С. 5–31.
258. Уайт М. Карты нарративной практики: Введение в нарративную терапию. Пер. с англ. М.: Генезис, 2010. 326 с.
259. Удалов В. Л. Жанровые принципы разграничения романа и повести. *А. Д. Михалёв. Избранные работы*. Харьков: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2012. С. 403–410.
260. Улюра Г. Зі Стамбула з неврозом. *Інтернет-видання «Збруч»*. 2015. 23 листопада. URL: <http://zbruc.eu/node/44187> (дата звернення: 12.01.2021).
261. Улюра Г. Процент жирів у маслі: яким був літературний 2019 рік. *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2019/12/26/protsent-zhiriv-u-masli-yakim-buv-literaturniy-2019-rik/> (дата звернення: 26.11.2020).
262. Урусиков Д. С. Грамматология. Т.1. Нарратология. Липецк: Липецк-Плюс, 2009. 224 с.
263. Ушкалов Л. В. Григорій Квітка-Основ'яненко. К.: Техніка, 2012. 120 с.
264. Уэллдон Э. В. Мать. Мадонна. Блудница. Идеализация и обесценивание материнства. Пер. К. Немировского и др. М.: Перо, 2016. 204 с.
265. Фанти С. Микроспсихоанализ. Пер. с итал. Н. Н. Шостаковой. М.: [б. и.], 1995. 352 с.
266. Фарина І. Кризь магію жіночої душі. *Інтернет-видання «Золота пектораль»*. Рец. на кн.: Максимів Г. М. Книга амазонок: повість у новелах. Львів: Априорі, 2016. 236 с. URL: <http://zolatapektoral.te.ua/крізь-магію-жіночої-душі/> (дата звернення: 26.01.2021).
267. Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття: Монографія. К., Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. 156 с.
268. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія. Донецьк: ЛАНДОН–ХХІ, 2011. 432 с.

269. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. К.: Наук. думка, 1984. Т. 31. Літературно-критичні праці (1897–1899). 595 с.
270. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. *Зібрання творів: у 50 т. Т. 41. Літературно-критичні праці (1890–1910)*. К.: Наук. думка, 1984. С. 194–470.
271. Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. *Собрание сочинений в 10-ти томах*. Пер. А. М. Боковинова. Т. 1. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. С. 18–437.
272. Фрейд З. Некоторые замечания о понятии бессознательного в психоанализе. *Собрание сочинений в 10-ти томах*. Пер. А. М. Боковинова. Т. 3. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. С. 26–37.
273. Фрейд З. Я и Оно. *Собрание сочинений в 10-ти томах*. Пер. А. М. Боковинова. Т. 3. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. С. 291–352.
274. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. Пер. Э. М. Телятниковой. Авт. вступ. ст. П. С. Гуревич. М.: Республика, 1994. 447 с.
275. Фуко М. Що таке автор? *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис. 1996. С. 442–456.
276. Харчук Б. Подорож до зубра: Повісті / Б. Харчук. К.: Рад. письменник, 1986. 386 с.
277. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навчальний посібник. К.: ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
278. Хассан І. Культура постмодернізму. *Вікно в світ*. 1999. №5. С. 99–109.
279. Хижняк К. В. Зображення тоталітарного минулого в українській прозі 90-х рр. ХХ ст. – поч. ХХІ ст.: ідеологічний дискурс та поетика: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2012. 21 с. URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/13465/2/aref%20%D0%A5%D0%B8%D0%B6%D0%BD%D1%8F%D0%BA%20%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0.pdf> (дата звернення: 16.11.2020).

280. Хоменко Є. Г. Особливості використання наративного аналізу для дослідження взаємодії. *Психологія і особистість*. 2014. № 1(5). С. 100–111.
281. Хорни К. Женская психология. Пер. с англ. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1993. 222 с.
282. Черкашина Т. Ю. Українська мемуарно-автобіографічна проза ХХ ст.: жанрова, структурна та ідейно-художня еволюція: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01. К., 2015. 40 с.
283. Чумаченко О. Ю. Проза Володимира Винниченка: авторські інтенції та наративні стратегії: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Кіровоград, 2009. 23 с.
284. Шахова К. І. Записки як жанровий різновид української прози ХХ – початку ХХІ століть: еволюція, специфіка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. К., 2015. 18 с. URL: https://kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/apirantam/Avtoreferat/d.26.133.03/avtoreferat_shakhova.pdf (дата звернення: 17.11.2020).
285. Шелухін В. Стіна зрушила. *Буквоїд*. Рец. на кн.: Процюк С. Бийся головою до стіни: Психологічна проза. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 200 с. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/06/17/125755.html> (дата звернення: 28.01.2021).
286. Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
287. Шнайдер В. І. Демони кохання в маєтку Тарновських. *Даниленко В. Тіні в маєтку Тарновських. Повісті*. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. С. 165–177.
288. Штейнбук Ф. М. Тілесний міметизм у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... докт. філол. наук. К., 2010. 40 с.
289. Що говорила Токарчук на врученні Нобеля: від ніжного оповідача до політики. Пер. О. Брагіної. *Читомо*. URL: <http://www.chytomo.com/shcho-hovoryla-tokarchuk-na-vruchenni-nobelja-vid-nizhnoho-opovidacha-do-polityky/> (дата звернення: 13.12.2020)

290. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное: Сборник / Пер. с англ. СПб.: Университетская книга, 1997. 544 с.
291. Юрияк А. Повість. *Літературні жанри. Ч. II. Повість, поема, драма. Літературні стилі.* Каліфорнія: б.в., 1979. С. 5–54. URL: <http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/14202/file.pdf> (дата звернення: 15.11.2020).
292. Юрчук О. О. Книжка «з годинником». *Українська літературна газета.* 2014. № 10 (120). 23 травня. Рец. на кн.: В. Даниленко. Грози над Туровцем. Родинні хроніки. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. 370 с. URL: http://eprints.zu.edu.ua/18488/1/Yjurchuk_2014.pdf (дата звернення: 11.01.2021).
293. Юрчук О. О. Особливості формування та стратегії репрезентації антиколоніального та постколоніального художніх дискурсів в українській літературі: автореф. дис. ... д-ра філол. наук. К., 2015. 42 с. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/22384/1/aref.doc.pdf> (дата звернення: 23.01.2021).
294. Яворська О. Суб'єкт пам'яті та його наративні стратегії в мемуаристиці. *Проблеми гуманітарних наук. Серія «Філологія».* 2015. Вип. 36. С. 213–221. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pgn_fl_2015_36_22 (дата звернення: 11.01.2021).
295. Яковенко С. Наймолодша українська жіноча проза. *Студії з україністики: зб. наук. пр. / [за ред. Р. Радишевського]; НАНУ, Міжнар. шк. україністики; Ін-т філології Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2004. Вип. V. С. 230–242. URL: http://www.ekmair.ukma.kiev.ua/bitstream/123456789/505/1/Yakovenko_Naimolodsha_ukrainska.pdf (дата звернення: 17.11.2020).*
296. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької.* Львів: Літопис. 1996. С. 278–307.
297. Bal M. *Narratology: introduction to the theory of narrative.* Second Edition. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1997. 254 p. URL: https://www.academia.edu/28730312/Narratology_Introduction_to_the_Theory_of_Nar

native_Second_Edition_UNIVERSITY_OF_TORONTO_PRESS (Last accessed: 17.11.2020).

298. Cohn D. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978. 334 p.

299. Deleuze, G. Introduction: Rhizome. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* / tr. Brian Massumi. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987. P. 3–28. URL: <https://libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf> (Last accessed: 08.05.2020)

300. Fludernik M. *An introduction to narratology*. London and New York: Routledge, 2009. 190 p.

301. Fludernik M., Pirlet C. *Narratology*. Middeke M. et al. (eds.) *English and American Studies*. J.B. Metzler, Stuttgart, 2012. p. 225–230. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-476-00406-2_13#citeas (Last accessed: 17.11.2020).

302. Genette G. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Transl. by Ch. Newman and Cl. Doubinsky. Stages Series. 1997. Vol. 8. Lincoln and London: University of Nebraska Press. 491 p.

303. Herman L., Vervaeck B. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2005. 243 p.

304. Hühn P. et al. (eds.) *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> (Last accessed: 19.11.2020).

305. Lubbock P. *The Craft of Fiction*. 1921. London: Jonathan Cape, 277 p. URL: <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm> (Last accessed: 19.11.2020).

306. Meiser J. Chr. *Narratology*. *The living handbook of narratology*. URL: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/48.html#> (Last accessed: 19.11.2020).

307. Pier J. Is there a French Postclassical Narratology? *Current Trends in Narratology*, Greta Olson (ed.) (Narratologia 27). Berlin / New York: Walter de Gruyter. 2011. p. 336–367. URL:

https://www.academia.edu/36510435/Is_There_a_French_Postclassical_Narratology
(Last accessed: 19.11.2020).

308. Pince G. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton, 1982. 191 p. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Narratology.html?id=tnzKgILMBrgC&redir_esc=y (Last accessed: 19.11.2020).

309. Qiao G., Prince G. *Narratology as a Discipline (An Interview with Gerald Prince)* *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 1.1 (2012) P. 32–42. URL: <http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-3219/dej12010103.pdf> (Last accessed: 19.11.2020).

310. Stanzel F. *Theory of Narrative* / Transl. by Ch. Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 309 p.

311. *The Routledge Dictionary of Literary Terms* / Edited by Peter Childs and Roger Fowler. London and New York: Routledge, 2006. 273 p. URL: http://eng255fisk.qwriting.qc.cuny.edu/files/2014/12/The_Routledge_Dictionary_of_Literary_Terms.pdf (Last accessed: 19.11.2020).

312. White H. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990. 237 p.

ДОДАТОК А

Таблиця А.1

**АВТОРСЬКА КЛАСИФІКАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ (ЛІНІЙНОЇ) ГРУПИ
НАРАТИВНИХ МОДЕЛЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВІСТІ 2010-Х РОКІВ**

назва наративної моделі	посутні ознаки наративу
<u>Лінійно-ретроспективна наративна модель</u>	Акцентована ретроспективність й рефлексивність наративу.
<i>I. Субмодель із інтимізованим фокусом (гомодієгетичний наратив), зокрема в текстах «Альбіна» (Є. Кононенко); «Нехворощ» (Л. Пономаренко); «Нова стара баба» (Л. Денисенко); «Новий рік у Стамбулі» (Г. Пагутяк); «Сповідь джури Самойловича» (В. Даниленко).</i>	<ul style="list-style-type: none"> • важливість «проговорення» спогаду; • сповідальність, «приватність» продукуваних споминів; • суб'єктивність репрезентації дійсності.
<i>II. Субмодель із гетеродієгетичним наративом у повістях «Армагедон уже відбувся» (М. Матіос); «Київ, вставай!» (С. Йовенко); «Піранья, або Вона забирає своє» (В. Вознюк).</i>	<ul style="list-style-type: none"> • відчутність позиції наратора; • інстанція «усевідного» розповідача; • оприявлені спомини реалізовано з частковим порушенням хронології; • виразна внутрішня фокалізація.
<u>Лінійно-проспективна наративна модель</u> , репрезентована такими текстами: «Вуле ву чайок, мсьє?» (М. Гримич); «Записи на подолку» (Т. Зарівна); «Сніданок на снігу» (А. Дністровий); «Сонечко моє, чорне й волохате» (В. Даниленко).	<ul style="list-style-type: none"> • позицію «усевідного» наратора оприявлено не завжди яскраво; • подієво впорядкована нарація здебільшого некваплива (із можливими спогадами); • посилена внутрішня фокалізація.

ДОДАТОК Б

Таблиця Б.1

**АВТОРСЬКА КЛАСИФІКАЦІЯ НЕТРАДИЦІЙНОЇ (НЕЛІНІЙНОЇ) ГРУПИ
НАРАТИВНИХ МОДЕЛЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВІСТІ 2010-Х РОКІВ**

назва наративної моделі	посутні ознаки наративу
<p><u>Ризомна наративна модель</u>, відтворена в повістях «Д-р Металевий Кулак проти Вітязя» (О. Михед); «Книга амазонок» (Г. Максимів); «Телефонуй мені, говори зі мною» (Я. Мельник); «Чоловік з моїм іменем» (І. Байдак).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • множинність наративних фокусів (змішана нарація); • текст як простір гри з ідентичністю, реальністю, хронотопом, читачем; • зміщення уваги з центральної події на периферійну.
<p><u>Дисперсна наративна модель</u>, оприявлена в таких текстах: «Бийся головою до стіни» (С. Процюк); «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» (О. Забужко); «Сміттепровід» (Я. Мельник); «Тіні в маєтку Тарновських» (В. Даниленко).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • розгортання тексту як акцентування спогадів і «витіснених» емоцій; • терапевтична функційність нарації для героїв; • фокусування не на відтворенні подій, а на процесі їхнього (пере)осмислення.

ДОДАТОК В

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ З ТЕМИ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Резніченко Ю. О. Відтворення успішної адаптації до емігрантського життя в нарації сучасної української повісті (М. Матіос «Армагедон уже відбувся», Л. Таран «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні»). *Наукові праці*. Серія: Філологія. Миколаїв: Чорноморський національний університет імені Петра Могили, 2019. Т. 325. Вип. 313. С. 87–90.
2. Резніченко Ю. О. Чоловічо-жіноча ситуація в параметрах наративної організації тексту (на матеріалі повістей В. Вознюка «Піранья, або Вона забирає своє», В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських», П. Загребельного «Гола душа»). *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпро: Ліра, 2019. Вип. 24. С. 109–118.
3. Резніченко Ю. О. Мова тіла в українській жіночій повісті 2010-х років: наративний вимір. *Сучасні літературознавчі студії*. Київ: Київський національний лінгвістичний університет, 2019. Вип. 16. С. 147–151.
4. Резніченко Ю. О. Роль паратекстуальних елементів у визначенні нарації в сучасній українській повісті. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпро: Ліра, 2018. Вип. 23. С. 93–101.

Статті в інших періодичних наукових виданнях

5. Резніченко Ю. О. Особливості розкриття внутрішнього світу героя за допомогою внутрішньої фокалізації в наративних моделях української повісті 2010-х років. *Український смисл*. Дніпро: Ліра, 2021. Вип. 1. С. 116–124.
6. Резніченко Ю. О. Художня своєрідність наративної моделі повісті «Ваза» В. Лиса. *Colloquim-journal*. 2021. № 22 (109). С. 39–42.

7. Резніченко Ю. О. Психотерапевтичний наратив повісті Ярослава Мельника «Сміттєпровід». *Kultury wschodniosłowiańskie – oblicza i dialog*. 2020. Т. X. S. 87–96.

8. Резніченко Ю. О. Поняття наративна модель у сучасному українському літературознавстві. *Дивослово*. 2020. № 1 (754). С. 34–39.

9. Резніченко Ю. О. Специфіка змішаної нарації в повісті І. Байдака «Чоловік з моїм іменем». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпро: Ліра, 2020. Вип. 25. С. 81–88.

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дисертації

10. Резніченко Ю. О. (Не)канонічність наративної моделі української повісті 2010-х років. «(Не)можливість канону: світова література / література українська». Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (Харків, 12–13 листопада 2021). Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2021. С. 71–75.

11. Резніченко Ю. О. Типологічна спорідненість художнього наративу про відчуженість людського «Я» в оповіданні В. Підмогильного «Сонце сходить» і повісті М. Гримич «Вуле ву чайок, мсьє?». «Повість про людей»: антропологічний вимір прози Валер'яна Підмогильного в контексті літератури Розстріляного відродження. Матеріали IV Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 120-й річниці від дня народження Валер'яна Підмогильного (Дніпро, 26 березня 2021). Дніпро: Нова ідеологія, 2021. Вип. 1. С. 165–169.

12. Резніченко Ю. О. «Сентиментальність» репрезентації рустикального топосу в наративних моделях української повісті 2010-х років. *Філологічні науки: історія, сучасний стан та перспективи досліджень*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Львів, 11–12 грудня 2020). Львів: ЛОГОС, 2020. С. 103–107.

13. Резніченко Ю. О. Художній образ наратора-письменника в наративних моделях сучасної української повісті. *Східнослов'янська філологія: Від Нестора до сьогодні*: матеріали VII Міжнародної наукової конференції (Бахмут, 26 березня 2020). Бахмут: Вид-во Б. І. Маторіна, 2020. С. 183–186.

14. Резніченко Ю. О. Розкриття внутрішнього світу персонажа через «цитований монолог» у нарації повісті Т. Зарівної «Записи на подолку». *Література в контексті культури. Всеукраїнська наукова конференція: Матеріали* (Дніпро, 16–17 травня 2019). Дніпро: Арбуз, 2019. С. 33–34.

15. Резніченко Ю. О. Часткова ризомність нарації в повісті Г. Максимів «Книга амазонок». *Тези доповідей V Всеукраїнського форуму студентів, аспірантів і молодих учених* (Дніпро, 25–26 квітня 2019). Дніпро: Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 2019. С. 31–33.

16. Резніченко Ю. О. Роль внутрішньої фокалізації у відтворенні сприйняття героями іншої культури в сучасній українській повісті. *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Міжкультурний діалог»): тези доповідей V Міжнародної наукової конференції* (Харків, 12–13 квітня 2019). Харків: Бровін О.В., 2019. С. 72–73.

ДОДАТОК Г
ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ
Міжнародні наукові конференції

1. Міжнародна наукова конференція «Тіло як текст та текст тіла: тіло / тілесність у художньому та літературознавчому дискурсах» (Київ, Київський національний лінгвістичний університет, 28–29 березня 2019) – очна участь.

2. V Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Міжкультурний діалог»)» (Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 12–13 квітня 2019) – заочна участь.

3. Міжнародна міждисциплінарна науково-практична конференція «Літератор-інтелектуал у міграційних процесах: виклики для пам'яті та ідентичності» (Миколаїв, Чорноморський національний університет імені Петра Могили, 17–18 травня 2019) – очна участь.

4. Міжнародний науковий симпозіум «Епоха Голодомору у мовній та концептуальній картинах світу» (Київ, Український інститут національної пам'яті, Інститут історії України НАН України, Український науково-дослідний та освітній центр вивчення Голодомору, Науково-освітній консорціум вивчення Голодомору при Канадському інституті українських студій Альбертського університету, 07–08 червня 2019) – очна участь.

5. XV Міжнародна конференція молодих учених «Літературознавство XXI століття: сучасні виклики та перспективи» (Київ, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 19–21 червня 2019) – очна участь.

6. X Konferencja Młodych Naukowców «Kultury wschodniosłowiańskie – oblicza i dialog» (Польща, Познань, Wschodniosłowiańskie Koło Naukowe przy Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 05–06 грудня 2019) – заочна участь.

7. VII Міжнародна наукова конференція «Східнослов'янська філологія: від Нестора до сьогодні» (Бахмут, Державний вищий навчальний заклад

«Донбаський державний педагогічний університет» Горлівський інститут іноземних мов, 26 березня 2020) – заочна участь.

8. Міжнародна науково-практична конференція «Філологічні науки: історія, сучасний стан та перспективи досліджень» (Львів, Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 11–12 грудня 2020) – заочна участь.

9. Міжнародна наукова конференція «Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях» (Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 23–24 вересня 2021) – заочна участь.

Всеукраїнські наукові конференції

10. V Всеукраїнський форум студентів, аспірантів і молодих учених (Дніпро, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 25–26 квітня 2019) – очна участь.

11. Всеукраїнська наукова конференція «Література в контексті культури» (Дніпро, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 16–17 травня 2019) – заочна участь.

12. IV Всеукраїнська наукова конференція «“Неложними устами” про світ і людину у світі», присвячена 95-річчю від дня народження Павла Загребельного (Дніпро, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 24–25 жовтня 2019) – очна участь.

13. Всеукраїнський науково-теоретичний семінар для молодих учених пам'яті Ніли Зборовської (Київ, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 12 листопада 2019) – очна участь.

14. IV Всеукраїнська наукова конференція «“Повість про людей”: антропологічний вимір прози Валер'яна Підмогильного в контексті літератури Розстріляного відродження» (Дніпро, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 26 березня 2021) – очна участь.

15. Всеукраїнська науково-практична конференція «(Не)можливість канону: світова література / література українська» (Харків, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 12–13 листопада 2021) – очна участь.