

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

(повне найменування вищого навчального закладу)

Філологічний факультет

(повне найменування інституту/факультету)

Кафедра української літератури та компаративістики

(повна назва кафедри)

Кваліфікаційна робота

**«Жанрово-стильові особливості збірки оповідань Т. Малярчук
«Говорити»»**

тема англійською

**«Genre and Stylistic Features of T. Malyarchuk's Short Story Collection
«Hovoryty»»**

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти

Виконала: здобувач/ка заочної форми навчання
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.01 Українська мова та література
ОП Українська мова та література

Наталія БЛАЖКО

Науковий керівник:

к. філол. н., доц. Ольга КАЗАНОВА _____

Рецензент:

к. філол. н., доц. Лілія ЧИКУР

Рекомендовано до захисту:

протокол засідання кафедри української
літератури та компаративістики

№ __ від _____ 2025 р.

Завідувач кафедри

проф. _____ Тетяна ШЕВЧЕНКО

Захищено на засіданні ЕК № 1

протокол № _ від _____ 2025 р.

Оцінка _____ / _____

_____/_____

(за національною шкалою/шкалою ECTS/
бали)

Голова ЕК

проф. _____ Євген ДЖИДЖОРА

Одеса
2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. Проблематика та конфлікти у збірці Т. Малярчук «Говорити».....	8
1.1 Поняття проблематики та конфлікту у літературознавстві.....	8
1.2 Типи конфліктів у збірці Т. Малярчук "Говорити".....	13
1.3 Специфіка реалізації екзистенційної проблематики та конфліктів у малій прозі Т. Малярчук.....	22
РОЗДІЛ II. Особливості наративу у збірці Т. Малярчук «Говорити».....	27
2.1. Наратологія як новітня методологія літературознавства.....	27
2.2 Своєрідність першоособової оповіді у збірці малих епічних творів Т. Малярчук «Говорити».....	34
2.3 Форма невластне прямого мовлення у збірці малої прози Т. Малярчук «Говорити».....	56
РОЗДІЛ III. Структурні особливості оповідань збірки "Говорити" Т. Малярчук.....	71
3.1 Теоритичні аспекти принципів циклізації та хронотопу в літературознавстві.....	71
3.2 Специфіка циклізації малої прози у збірці Т. Малярчук «Говорити».....	79
3.3 Часопросторова структура творів Т. Малярчук у збірці «Говорити».....	87
ВИСНОВКИ.....	97
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	103

ВСТУП

Актуальність дослідження. Т. Малярчук – сучасна письменниця, журналістка, перекладачка, є досить продуктивною представницею постмодерністичного дискурсу, що підтверджують її численні нагороди та премії (літературна премія «Книга року ВВС-2016», літературна премія імені Джозефа Конрада-Коженевського тощо). «Доба, в яку Т. Малярчук прийшла в літературу, є (бо вона все ще є) часом переситу постмодернізмом. <...> Тож можна сподіватися на новий виток літературного процесу, початки якого лежатимуть у подоланні постмодерністської естетики і розвитку на її базі нових стильових відгалужень. Творчість Т. Малярчук, на наш погляд, є саме таким паростком нової стильової манери, основою і кореневищем якої є станіславський постмодернізм» [21, С. 127], - зазначає Т. Гребенюк щодо стилістики та літературного напрямку письменниці. Прозова творчість письменниці, а саме романи, оповідання та есеї, перекладено на польську, румунську, білоруську, чеську, англійську мови. Романи «Забуття», «Біографія випадкового чуда», «Ендішпіль Адольфо, або Троянда для Лізи» принесли авторці популярність в Україні та за кордоном, та закріпили у сучасному постмодерністичному літературному дискурсі як вагому творчу особистість. «Усі тексти цих чотирьох збірок Тані Малярчук становлять собою різноманітні комбінації спостережень (самоспостережень, спостережень за спостереженнями, спостережень за рефлексіями й медитаціями) та візій (снів, уявлень, видінь). Вона не лише переймається ікебаною спостережень та візій, викладаючи з них сценки, фрагменти, композиції, а й обстежує, інтерпретує, досліджує те, що переживають і вбачають її персонажі...» [19, С. 83], - пише про романну творчість Т. Малярчук Я. Голобородько. Літературна спадщина авторки є своєрідною і неповторною, та посідає помітне місце у сучасному українському літературному процесі. Проте, есеїстика, дитяча проза, та, зокрема, мала проза письменниці, залишилися майже поза увагою критики, не отримавши належного літературознавчого аналізу. На сьогоднішній день збірка малих прозових жанрів Т. Малярчук «Говорити» є поверхнево дослідженою у наукових колах. Поодинокі рецензії та наукові статті відзначають, що у збірці «...органічно поєднано екзистенційні мотиви та сюрреалістичні образи. . .» [20, С. 317—318]. У контексті посилення загального інтересу до коротких прозових форм, які найбільш достеменно відображають сучасну мінливість життя, звернення до малої прозової спадщини Т. Малярчук видається

логічним та важливим кроком для більш глибокого осмислення творчого доробку письменниці. Актуальність дослідження також зумовлена тим, що студіювання малої прози Т. Малярчук дозволяє усебічно та по-новому дослідити авторську манеру письменниці, стилістичні особливості та жанрове різноманіття художньої цілісності збірки, зокрема з точки зору сучасних методологій та підходів.

Метою роботи є аналіз жанрово-стильових особливостей збірки оповідань Т. Малярчук «Говорити» у контексті постмодерного літературного дискурсу.

Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань**:

- систематизувати новітні теоретичні та методологічні підходи до вивчення проблематики, типів конфліктів, а також наратологічних форм, способів циклізації, хронопопільної структури художніх творів;
- визначити провідні типи конфліктів у збірці «Говорити»;
- проаналізувати специфіку реалізації екзистенційної проблематики та конфліктів у малій прозі Т. Малярчук;
- з'ясувати своєрідність реалізації першособової оповіді у збірці Т. Малярчук «Говорити»;
- проаналізувати форму невластне прямого мовлення у малій прозі Т. Малярчук;
- з'ясувати специфіку та принципи циклізації оповідань у збірці Т. Малярчук «Говорити»;
- розкрити особливості часопросторової структури малої прози Т. Малярчук

Об'єктом дослідження є збірка малої прози Т. Малярчук «Говорити».

Предметом дослідження постають жанрово-стильові особливості збірки малої прози Т. Малярчук «Говорити».

Методи дослідження. Описовий метод допоміг проаналізувати поетику, системи конфліктів та проблематики. Реалізовано аспекти психологічного аналізу, що поглибили дослідження психології автора та оповідних інстанцій, їх внутрішній світ, емоції та вплив цих факторів на вчинки героїв. Наратологічний аналіз застосовано для визначення специфіки оповідної організації, типології нараторів та форм передачі мовлення героїв. Структурний

метод використано з метою осмислення принципів циклізації творів, також хронотопних особливостей; і, водночас, дослідження їх сукупності як цілісної структури.

Теоретико-методологічна основа роботи ґрунтується на працях вітчизняних учених, які спеціалізуються на вивченні концептуальних категорій твору – проблематики (В. Фащенко, О. Галич, М. Бахтін, Л. Назаревич), конфліктів (Д. Клеїна, Т. Вірченко, А. Козлов, В. Орлов, В. Іванишин, А. Обертинська), наративу (І. Папуша, В. Шмід, Л. Мацевко-Бекерська, Ж. Женетт, І. Бехта, Н. Римар, Ю. Різниченко, Л. Варчук, М. Бахтін, М. Легкий), циклізації (І. Клеймьонова, А. Татаренко, О. Росстальна, І. Моцна, Ф. Інґрем, В. Яковська, Т. Рязанцева) та хронотопу (В. Коркішко, М. Бахтін, Д. Боклах, Н. Шутая, Т. Кушнірова, Н. Копистянська, О. Боронь, Ф. Штейнбук, Н. Шерстюк). А також дослідників малої прози авторки (Я. Голобородько, М. Бриних, Б. Матіяш, К. Москалець, О. Сливинський, М. Суцук, Т. Гребенюк, О. Гонюк, Т. Дігай).

Наукова новизна роботи. Вперше систематично проаналізовано основні проблеми та внутрішні колізії малої прози Т. Малярчук, які формують ідеолого-змістове ядро тексту. Ідентифіковано низку екзистенційних мотивів, які детерминують психологічний розвиток героїв та світовідчуття. Використання наратологічного паналізу дало змогу детально вивчити особливості наративних конфігурацій, різновиди фокалізацій та специфіку організації оповіді, що своєю чергою, впливає на сприйняття творів реципієнтом. Окрім того, вперше у науковому обігу порушено питання циклізації як ключового структуротворчого елемента збірки, що гарантує внутрішню узгодженість творів та розкриває поступову логіку авторського задуму. Дослідження хронотопу дало змогу проаналізувати, яким чином моделі простору і часу у малій прозі Т. Малярчук конструюють ключові смислові центри та розширюють потенціал твору для тлумачення. Сукупність цих аспектів надає можливість сформулювати свіжий, цілісний погляд на малу прозу авторки в контексті сучасних гуманітарних парадигм.

Теоритичне значення роботи полягає у його релевантності в межах історії та теорії літератури, зокрема генеології і дискурсології, а також для дослідження творчого доробку визначних діячів сучасної української літератури, які переходять до розряду класиків української літератури.

Практичне значення роботи вбачаємо у можливості використання матеріалів наукової роботи студентами-філологами під час вивчення курсу «Сучасна українська література», «Постмодернізм в українській літературі», «Вступ до літературознавства» тощо. Також матеріали будуть у нагоді для старших класів загальноосвітніх навчальних закладів під час погляду сучасної української літератури.

Апробація роботи. Матеріали дослідження було апробовано під час участі у 81 звітній студентській науковій конференції Одеського національного університету імені І. І. Мечникова «Актуальні проблеми українського літературознавства» (23 квітня 2025 року, м. Одеса); а також в межах X International Scientific and Practical Conference «Perspectives of contemporary science: theory and practice» (11-13 November, Lviv 2024). За матеріалами конференцій підготовлено наукові публікації: Блажко Н. *Форми нарації в збірці малої прози Тетяни Малярчук «Говорити»*. *Філологічні студії: зб. студ. і наук. праць*. Одеса, 2025. Випуск 16. С. 75-79; Блажко Н., Казанова О. *Своєрідність реалізації екзистенційної проблематики у збірці оповідань Тетяни Малярчук «Говорити»*. *XI Міжнародна науково-практична конференція «Perspectives of Contemporary Science: Theory and Practice»*. Львів, 2024. С. 1126 – 1132.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, у кожному з яких по три підрозділи, висновків та списку використаної літератури.

У **вступі** обґрунтовується актуальність теми дослідження, встановлюється мета та завдання, висвітлюється теоретико-методологічна база, наукова новизна, практичне значення роботи та апробація дослідження.

У **першому розділі** продемонстровано теоретичні аспекти категорій проблематики та конфліктів, проаналізовано типи та специфіку реалізації екзистенційних конфліктів та проблематики збірки «Говорити».

У **другому розділі** розкрито особливості наратології як новітньої методології літературознавства, досліджено особливості першособової оповіді малої прози Т. Малярчук «Говорити», та використання прийому невластне прямого мовлення.

У **третьому розділі** систематизовано теоретичні підходи до проблеми циклізації та хронотопу, розкрито специфіку циклізації та часопросторової структури збірки Т. Малярчук «Говорити».

Висновки відображають результати, які були отримані під час виконання дипломного дослідження.

Список використаної літератури налічує 72 позицій.

Зв'язок з науковою темою кафедри. Тема магістерського дослідження відповідає загальному напрямку наукових інтересів кафедри (тема № 312 «Порубіжжя як феномен у художньому творі та в літературознавчій методології» (наказ ОНУ №904-18 від 03.06.21) № держреєстрації 0121U111788), оскільки здійснює комплексний жанрово-стилістичний аналіз малої прозової збірки сучасної постмодерністської письменниці Т. Малярчук «Говорити».

РОЗДІЛ I. ПРОБЛЕМАТИКА ТА КОНФЛІКТИ У ЗБІРЦІ Т. МАЛЯРЧУК

"ГОВОРИТИ"

1.1 Поняття проблематики та конфлікту у літературознавстві

Проблематика художнього твору займає одну з провідних позицій у літературознавчому аналізі, оскільки формує коло ідейно-тематичних питань, що розглядає автор у процесі створення. Для читача це часто є першим і головним орієнтиром, адже саме через проблематику відкриваються характери персонажів, авторське бачення світу та його ціннісні орієнтири. У цьому вимірі важливо, що проблематика завжди відображає світоглядні засади митця, його інтелектуальні пошуки та культурний досвід, дозволяючи з'ясувати, наскільки глибоко і багатосторонньо художній текст взаємодіє з духовним і соціальним контекстом своєї епохи. У науковій традиції проблематика розглядається як складова ідейно-тематичної сфери літературного твору, спрямована на осмислення характерів і життєвих колізій крізь призму авторської світоглядної позиції [42, С. 275]. Аналізуючи проблематику, ми здатні визначити спектр питань, які цікавлять письменника і які піднято у художньому втіленні. У підручнику «Теорія літератури» О. Галич визначає проблематику як важливий елемент внутрішнього змісту художнього твору. Розглядається проблематика як відображення смислових акцентів, на які автор звертає увагу читача, виділяючи суттєві аспекти дійсності. Ці аспекти проявляються через систему художніх засобів, що акцентують ключові суперечності, ідеї та мотиви, формуючи ідейно-смисловий центр твору [18, С. 130]. Проблематика як невід'ємний елемент художнього тексту ставала об'єктом ретельного вивчення у працях як класичних, так і сучасних літературознавців. Різні наукові школи розглядали це поняття крізь призму жанрової, філософської, соціальної чи психологічної парадигми, намагаючись ідентифікувати ключові смислові і концептуальні аспекти, що формують ідейну структуру твору. М. Бахтін запропонував диференціацію між романістичною та нероманістичною проблематикою, підкреслюючи, що кожен із цих типів корелює з певною жанровою організацією, способом мислення та особливостями художнього світу автора [1, С. 3—40]. Подальша еволюція типології цього поняття в науковій традиції сприяла розширенню уявлень про його зміст і внутрішню багатогранність: соціальна, філософська, психологічна, і т.д. Така категорія здатна охоплювати різноманітні сфери існування людини в межах літературного тексту: серед головних категорій

виокремлюється морально-етична, що розглядає питання добра і зла, морального вибору людських дій; соціальна, яка представляє проблеми нерівності, безробіття, влади, становища індивіда в суспільстві; філософська, сфокусована на пошуках значення життя, пізнанні сутності буття та смерті; а також національна, що осмислює міжкультурні конфлікти, історичну спадщину та боротьбу етносів [45, С. 17]. У своїй цілісності ці різновиди художніх проблем утворюють комплексну систему, через яку автор не лише виражає власну позицію, а і представляє універсальні значення людського існування [60, С. 34]. У сучасній прозі домінуючими виступають теми урбанізації, екологічної кризи, військових подій та інших глобальних суперечностей, що визначають духовний стан людства та формують нову систему аксіологічних векторів [25, С. 11]. Крім того, особливої актуальності набуває екзистенційна проблематика, яка порушує питання абсурдності, самотності, внутрішньої свободи людини тощо. Її витoki сягають концепцій філософів-екзистенціалістів минулих століть, які прагнули осмислити місце особистості у світі та межі людського буття. У цьому контексті важливими є спостереження сучасних українських дослідників. Зокрема, Л. Назаревич у праці «Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця XIX – початку XX століття» виокремлює кілька ключових аспектів екзистенційної проблематики української літератури. Дослідниця акцентує увагу на таких важливих показниках як: фокусування на темах абсурдності людського існування, страху, відчаю, самотності, страждання та смерті; протистоянні особистості суспільству, державі, середовищу чи іншому, які намагаються нав'язати індивідуальну чужу волю та цінності; взаємозумовленості понять відчуження і абсурдності як основ екзистенційного світобачення; утвердженні незалежності та свободи вибору як найвищої життєвих цінностей; і, нарешті, використанні розповіді від першої особи як способу глибшого розкриття внутрішнього світу героя [49, С. 28]. Таким чином, проблематика – це багатовимірна категорія, яка відображає як загальні тенденції культурно-історичного розвитку, так і індивідуальну позицію митця. Таким чином створюється основа для подальшого аналізу художнього конфлікту, який безпосередньо розгортається в сюжеті і визначає динаміку твору.

На рівні із проблематикою важливим об'єктом літературознавчого аналізу постає і інша категорія – характер, адже саме через систему персонажів розкривається зміст

літературного твору та виявляється авторське бачення дійсності, яку репрезентовано. Термін «характер» має багато граней і застосовується в різних наукових галузях, кожна з яких розглядає його по-своєму. У психології цей термін трактують як сукупність відносно стабільних індивідуальних унікальних властивостей особистості, які проявляються у поведінці, комунікації та діяльності індивіда [15, С. 166]. Походження цього поняття сягає давньогрецької епохи: філософ Теофраст вже тоді вживав його для позначення постійних рис, що відрізняють одну людину від іншої [7, С. 84]. У сфері літературознавства «характер» набуває іншого значення. На думку О. Галича, літературний характер слід розглядати як комбінацію внутрішніх особливостей, які одночасно виражають унікальність зображеної постаті і узагальнюють певні соціальні чи психологічні риси широкого кола людей [18, С. 133]. Отже, художній характер – це не лише конкретна індивідуальність, а і певний тип образу, у якому письменник передає своє сприйняття та оцінку реальності. У монографії «Характери та ситуації» В. Фащенко підкреслив, що характер неможливо повністю зрозуміти поза конкретними життєвими обставинами, адже саме вони створюють можливості для прояву внутрішніх рис особистості [66, С. 39]. Ситуації, відтворені в художньому творі, характеризуються великою різноманітністю та непередбачуваністю, що ускладнює їх класифікацію. Враховуючи це, дослідник запропонував кілька підходів до їх систематизації: за тривалістю у часі та просторі (короткочасні та довготривалі), за способом художнього відтворення (правдоподібні та умовні), за їх впливом на героя, (випробувальні чи ті, що формують характер) і за типом діяльності, у якій розкривається персонаж (творча, репродуктивна, конструктивна чи руйнівна) [66, С. 40—42]. При цьому науковець дослідив взаємопроникнення різних ситуацій та їх нашарування, що ускладнюють, але одночасно збагачують літературний характер [66, С. 15]. Отже, характер у художньому творі є динамічною категорією, що формується в процесі взаємодії особистості з обставинами та середовищем, постійно трансформується і набуває нових рис, залежно від конкретних ситуацій. Така взаємозалежність підкреслює соціально-історичну природу явища і його багатогранність, роблячи його не лише психологічною, а й естетичною категорією, тому аналіз літературного характеру становить важливий крок до розуміння внутрішньої логіки твору.

Категорія конфлікту також стає важливою у дослідженні поетики твору. У широкому розумінні конфлікт постає як процес напруженого зіткнення сторін, які мають суперечливі інтереси, позиції або цілі. Дослідники В. Орлов, О. Отич, І.О. Фурса трактують такий термін як прояв боротьби між учасниками соціальної взаємодії, в якій кожна зі сторін відстоює власну правоту, супроводжуючи це емоційною напругою та прагненням до самоствердження [51, С. 12]. У літературознавстві конфлікт набуває іншого виміру – постає фундаментом художньої структури, твору та мотором розвитку сюжету. На думку Д. Клеїної, конфлікт у художньому тексті – це засіб вираження протиріч людського існування, зіткнення внутрішніх переживань і зовнішніх умов, протистояння різних поглядів, прагнень і емоцій персонажів. Саме через конфлікт розкривається глибина характерів, моральна позиція героїв і драматизм людського життя [29, С. 71]. У сучасних літературознавчих дослідженнях саме через призму конфліктної ситуації найбільш повно розкривається внутрішня структура літературного твору. Відповідно до поглядів Т. Вірченко, художній конфлікт можливо інтерпретувати як репрезентацію життєвої опозиції, в епіцентрі якої знаходиться індивід. Конфлікт характеризується антропоцентричністю, оскільки суб'єктами конфлікту не є абстрактні явища, а конкретні характери або узагальнені образи, які можуть мати різноманітні тлумачення. Дослідниця акцентує увагу на тому, що конфлікт є інтегральним художньо-конструктивним елементом літературного твору, який має насамперед аксіологічну та естетичну цінність, а для реципієнта реалізує дидактичну та катарсичну функції [17, С. 23]. Цю тезу поглиблює науковець А. Козлов, підкреслюючи, що література є тим видом мистецтва, в якому протиріччя людської свідомості та внутрішні дисонанси особистості можуть бути представлені найбільш комплексно. Автор має можливість детально та аргументовано відтворити процеси, що відбуваються у свідомості людини, продемонструвати складні психологічні та духовні перипетії, які не завжди можуть бути відображені в інших мистецьких формах [32, С. 37]. Дослідження художнього конфлікту вимагає врахування його психологічної основи, яка визначає інтенсивність внутрішнього протистояння героїв. За навчально-методичним посібником «Психологія конфлікту», таке зіткнення зумовлене потребами особистості, за задоволення яких вона вступає у боротьбу. До них належать фізіологічні, соціальні, екзистенційні потреби, а також прагнення до самовираження, безпеки, поваги та захисту. Характер цих потреб обумовлює

спрямованість та інтенсивність конфлікту, надаючи йому емоційну та ціннісну глибину [51, С. 14]. Науковець В. Орлов, досліджуючи це питання, наголошує на тому, що конфлікт виконує функцію розкриття справжньої природи особистості, її здатності до дії, реагування на стресові ситуації та взаємодії з іншими [51, С. 30]. Таким чином, конфлікт є системоутворюючим елементом, інтегрованим з усіма основними складовими. Прямо корелює з характером, оскільки зіткнення яскраво виражених особистостей часто породжує суперечності. Сюжет розгортається під впливом конфліктів, які визначають структуру подій, їх розвиток та інтенсивність. Водночас конфлікт тісно пов'язаний з ідеєю та ідейним змістом, оскільки його розв'язання виявляє головний сенс твору, а також зі стилем, що відображає авторські способи представлення розвитку та завершення конфліктних ситуацій [17, С. 25]. Окрім цього, конфлікт істотно впливає на структуру сюжету, слугуючи його рушієм і сполучною ланкою між сюжетними подіями, фабулою і темою. Завдяки йому текст набуває цілісності, а внутрішні і зовнішні суперечності персонажів стають засобом розкриття центральної ідеї твору [17, С. 31]. У літературознавчій науці наявний різноманітний спектр методологічних підходів до аналізу природи художнього конфлікту, що зі свого боку призвело до формування різних його типологій. Науковці прагнуть класифікувати конфлікти, використовуючи змістові, формальні, соціальні та інші критерії, висвітлюючи багатоаспектність їхньої репрезентації у структурі літературного твору. В. Іванишин пропонує детальну класифікацію, наголошуючи на різноманітності тематичної спрямованості конфлікту – політичний, релігійний, національний, виробничий, побутовий, естетичний або моральний. Конфлікт розглядається не лише як протистояння персонажів, а як відображення соціальних, духовних і культурних проблем епохи. Дослідник розрізняє типові та нетипові конфлікти, а також класифікує їх запитомою вагою (головні та другорядні), та сферою існування (зовнішні і внутрішні). Особлива увага приділяється внутрішнім конфліктам, де відбувається боротьба розуму та почуттів, обов'язку та честі, особистого і суспільного [26, С. 39]. Науковиця А. Обертинська пропонує типологію, що базується на способах розв'язання конфлікту, вважаючи момент завершення ключовим елементом художньої побудови. Дослідниця виділяє вичерпаний, вирішений і знятий конфлікти. Розв'язка може бути реалізована як сюжетними, так і позасюжетними засобами, дозволяючи розкрити психологічну глибину конфліктної ситуації [50, С. 37]. В свою чергу,

М. Кудрявцев акцентує на взаємозв'язку конфлікту зі структурними рівнями тексту, вказуючи на те, що зовнішні та внутрішні протистояння часто проявляються на рівні сюжету. Водночас науковець застерігає від ототожнення конфлікту і сюжету, підкреслюючи можливість існування глибоких внутрішніх конфліктів і у безсюжетних творах зокрема. Такі конфлікти мають психологічну або екзистенційну природу і відображають внутрішню боротьбу особистості [37, С. 240]. Таким чином, конфлікт у межах літературного твору постає не лише як зіткнення поглядів чи обставин, а як ключовий рушій розвитку сюжету, виявляючи внутрішні і зовнішні протиріччя, через які розкривається ідейно-емоційний зміст твору.

1.2 Типи конфліктів у збірці Т. Малярчук "Говорити"

Екзистенційні конфлікти та проблеми у збірці Т. Малярчук «Говорити» є найбільш виразними, проте авторка також звертається до проблематики гендерних взаємин, репрезентуючи її у контексті повсякденного, ужиткового життя. Письменниця проводить цікаве дослідження виявів гендерного дисонансу, аналізуючи у своїх новелах питання сімейних зв'язків, спільного проживання чоловіка та жінки, зіткнення відмінних парадигм поведінки та світосприйняття. Такий конфлікт представлено з різних перспектив - через оповідь від імені жінки, розповідь чоловіка, а іноді - крізь призму дитячого погляду, що фіксує непорозуміння між батьками. Гендерна проблематика артикулюється у низці новел («Сім'я», «Любов», «Місто», «Уха», «P.S.») та оповідань письменниці («Подвір'я», «Смерть, якої нема»), де стосунки між чоловіком і жінкою розглядаються як комплексна система взаємозалежностей, розбіжностей і буденних компромісів. Особливо яскраво гендерний конфлікт виражений у новелі «Сім'я», де оповідь ведеться від особи чоловіка, який відчуває роздратування та дистанціювання від своєї дружини та дитини. Наратор демонструє типово патріархальний погляд на родинне життя - він сприймає дружину як обтяження, як суб'єкта, що обмежує його особистість, вимагаючи уваги, піклування та єднання. Колись приваблива, тепер, на його думку, звичайна 50-річна жінка викликає у нього незадоволення своєю присутністю, своїми проханнями та розмовами: «Вона любить багато говорити. Без упину таракотить і не розуміє мене. Я мушу її слухати <...>В якийсь свій спосіб я люблю свою жінку. Звик до неї. Ми живемо разом уже тридцять років - в принципі, не так і багато. Я міг

би піти від неї, але не хочу. Мені так добре. Попросту звик так жити і не бачу сенсу щось змінювати» [44, С. 43]. Сам герой протиставляє себе родині, знаходячи віддушину в колі знайомих, у спорті чи барі, тобто просторі, де він може залишатися «вільним» чоловіком. Епізод конфлікту, коли дружина просить його залишитися вдома, а він прагне відвідати заняття дзюдо, розкриває глибинну незгоду між партнерами - жінка намагається зберегти спільність, тоді як чоловік відстояти індивідуальність. Його невдоволення поширюється навіть на доньку, яку він розглядає як спільницю матері, що нібито виховала дитину, щоб вона його не любила: «І єдине, що мене пригнічувало завжди, це та її молодша донька. Тобто і моя донька теж. Але я так кажу, щоб краще розумілося. Вона була ніби не моя донька. Таке вороже, як звірення. Дивилася на мене завжди з-під лоба поглядом повним ненависті» [44, С. 46]. Отже, у новелі гендерний конфлікт розгортається як колізія двох моделей існування - жіночої, орієнтованої на родину, близькість та взаємність, та чоловічої, що прагне до незалежності, домінування та самодостатності. Т. Малярчук, застосовуючи іронію та психологічну деталізацію, розкриває внутрішню пустку такого чоловічого світу, де любов та турбота сприймаються не як цінності, а як обмеження. Одним з ключових у збірці стає соціально-побутовий конфлікт, який полягає у протистоянні персонажа та суспільних умов, соціальних обставин чи повсякденного існування. У малій прозі письменниці це проявляється у різних формах - опозиції між сільським та міським середовищем, ідентифікації «свого» та «чужого», розшарування на заможних та знедолених, що відображає соціальну нерівність, життєві обмеження та укорінені суспільні стереотипи. Письменниця майстерно звертається до художніх прийомів іронії, сатири та реалістичних деталей, створюючи гостросоціальні картини, де комічне тісно переплітається з трагічним. Соціально-побутові конфлікти та пробоєми виразно простежуються у новелах «Чужина», «Місто», «Порнокаша», «Ноги», «Перша вода», «P.S.» та оповіданнях «Що? Де? Коли?», «Оцет столовий 9%», «Дівки», «Смерть, якої нема». У цих творах авторка висвітлює реалії життя звичайних людей, побутові труднощі, внутрішні суперечності та абсурдні ситуації, які виникають на тлі соціальної диференціації та трансформації суспільних укладів. Наочним зразком розгортання соціально-побутового конфлікту є новела «Місто», в якій іронічно змальовано зіткнення сільської громади з новими міськими реаліями. Сільська місцевість з її усталеними традиціями, простотою та невинністю постає як специфічна модель суспільства,

в якій віддзеркалюються залишки радянської ментальності, колективістське мислення та побоювання. Коли в це середовище проникають елементи міського життя, необхідність військової служби, нові правила, вимоги, спосіб мислення, воно реагує неадекватно, часто не розуміючи їх сутності: «Старші діди почали плюватися й у гніві залишали подвір'я Палагіцьких. Молодші відійшли на безпечну відстань і стали чекати, що буде далі. Самотні жінки з дітьми обступили Романа із запитаннями.

– Що це таке місто? – питалися в нього.

– Це дуже велике село! Дуже велике. Там більші хати, на поверхів дев'ять. Дороги такі гладкі-гладкі, як намальовані. По тих дорогах не їздять фіри» [44, С. 94]. Т. Малярчук піддає критиці обмеженість сільської свідомості, її схильність до звичного, домашнього та водночас демонструє, як глибоко вкорінена соціальна ієрархія, визначає відносини між людьми. Завдяки дрібним побутовим деталям, реплікам персонажів та сценам з повсякденного життя авторка передає контраст між двома світами – сільським та міським, між застарілим та прогресивним способом життя, що і є сутністю соціально-побутового конфлікту у творі. У багатьох творах збірки "Говорити" конфлікт часто набуває морально-аксіологічного характеру та відтінку, коли протагоніст постає перед дилемою між позитивним і негативним, між спокусою та відповідальністю, між етичною бездоганністю та людською недосконалістю. Морально-аксіологічний вимір конфлікту пов'язаний як з внутрішньою боротьбою індивіда, так і з його інтеракцією із соціумом. У новелах «Місто», «Порнокаша», «Перша вода», «Уха», «P.S.» та оповіданнях «Оцет столовий 9%», «Дівки», «Смерть, якої нема», «Гаражик», простежуються аналогічні моральні дилеми, що охоплюють як індивідуальні, так і колективні сфери людського існування. У більшій частині наведених творів морально-етичний конфлікт пов'язаний із проблемою сумління, самооцінювання, внутрішнього розладу та усвідомлення власної неправоти. Авторка вправно демонструє, як етична межа між прийнятим і неприйнятим часто виявляється відносною; як навіть незначний моральний компроміс може спричинити глибоке почуття сорому та самосуду. Особливо виразно морально-етична проблематика реалізується у новелі «Порнокаша», де наратор, ще дитина, переживає свій перший моральний конфлікт. Дівчинка, яка доглядає сина заможних сусідів, із зазрістю спостерігає їхнім життям, побутом та матеріальним

достатком. У неї формується наївне, але глибоко символічне переконання: якщо вона дотикнеться до їхнього світу, скуштує їхню їжу, відчує аромат їхнього дому, то стане хоч трохи частиною цього заможного життя: «Леся щодня пила фреші з моркви, апельсин і яблук. Їхній холодильник вгинався від червоної ікри, оливков, різноманітних джемів і консервованих ананасів. Шоколадні цукерки з горіхами і мармеладом лежали у вазочці на столі – і їх ніхто не їв! Григорієва дитяча згори донизу забита м'якими іграшками й модельними автомобільчиками, але Григорій хотів гратися лише зі мною» [44, С. 124—125]. Саме ця спокуса стає початком етичного випробування: коли дівчинка з'їдає чужу кашу, вчинок здається їй незначним, але вже за мить він перетворюється на джерело глибокого внутрішнього сорому. Погляд маленького хлопчика, який випадково її помічає, стає для неї моральним осудом, що набуває символічного значення: «Григорій їв зовсім мало. Прокинувшись, він міг на кашу навіть не глянути. Але тут справа в іншому. Він дивився на мене своїми вугільними очиськами і все зрозумів» [44, С. 127]. Це голос сумління, який уперше пробуджується в дитячій свідомості. Отже, у новелі «Порнокаша», морально-етичний конфлікт розгортається як внутрішньо-особистісне зіткнення між потягом та каяттям, де навіть дрібний, майже дитячий поступок набуває етичної ваги. Варто зазначити, що внутрішній конфлікт "пронизує" практично всі інші колізії збірки. У кожному випадку зовнішні конфлікти батьків та дітей, суспільства чи особисто життєвого вибору знаходять відображення у внутрішньому світі персонажа, перетворюючись на боротьбу з собою, своїми фобіями, спогадами чи сумнівами. Отже, внутрішній конфлікт є основою всіх інших типів конфліктів, визначаючи психологічну глибину збірки та формуючи її екзистенційний зміст.

У збірці чітко виокремлюється специфічний тип конфлікту – внутрішньо-ціннісний конфлікт, що характеризується інтеграцією морально-етичного та психологічного протиборства. Розгортається як колізія між дитячими уявленнями про етичні категорії та дорослим світоглядом, коли наратор, перебуваючи в перехідному віці, здійснює перші кроки на шляху самопізнання, морального вибору та усвідомлення обов'язку. Дані конфлікти, як правило, представлені у творах, де оповідь ведеться з точки зору дитини, через її безпосереднє емоційне, часом інфантильне сприйняття реальності. До зазначеної групи належать оповідання «Оцет столовий 9%», «Дівки», «Смерть, якої нема», «Гаражик» та новели «Порнокаша», «Перша вода» і «Уха». Здебільшого вони розміщені у заключному розділі

збірки, де наратор, проживаючи у міському середовищі, зіштовхується з новими життєвими обставинами, відчуває самотність, перші моральні втрати та етичні дилеми. Показовою ілюстрацією даного типу конфлікту є оповідання «Дівки», в якому нарація ведеться від імені юної дівчинки. Авторка поєднує мотиви дорослішання з морально-етичним випробуванням: героїня, імітуючи поведінку своєї сміливої подруги, здійснює крадіжки іграшок з магазину, а згодом і грошей у власних батьків, з метою придбання бажаних речей. Спостерігається спроба переконати себе і читача у власній значущості, демонструє свої дії, однак за цією самовпевненістю проявляється її внутрішня боротьба – з відчуттям провини, страху, викриття, неспроможності коректно оцінити ситуацію: «Марта захоплено бігла купувати пупсика і залишала мене сам на сам із совістю. Я ніколи нічого в батьків не крада. Мені легше було добитися свого легальним шляхом - за допомогою ниття, постійного нагадування і - на крайній випадок - плачем та істериками. Але цього разу батьків не було вдома. Спокусливий пупсик лежав на прилавку «Барвінка», і за ним вже шикувалися в чергу натовпи нетерплячих дітей з усього району» [44, С. 144]. Письменниця майстерно відтворює момент внутрішньої трансформації, коли дитина, вперше зіткнувшись з наслідками власних вчинків, починає усвідомлювати відносність, понять правильно і неправильно. Отже, конфлікт дорослішання постає тут як процес морального розвитку, в якому героїня проходить шлях від наївного сприйняття світу до усвідомлення моральної відповідальності та складності людських рішень. У збірці простежується важлива, хоч і не центральна лінія, що розкриває історико-соціальний або ідеологічний конфлікт. Вона віддзеркалює колізію між індивідом та системою, радянською владою з її специфічними уявленнями про працю, повагу та цінність людського існування. У малій прозі письменниці це артикулюється через деталі повсякденного життя, соціальні диспаритети, іронічні ситуації, у яких герої опиняються під гнітом радянських реалій, намагаючись адаптуватися до злиднів бюрократизму та колективістської свідомості. Хоча цей конфлікт не є домінуючим, він формує глибокий соціальний контекст, на тлі якого розгортаються інші морально-етичні та екзистенційні дилеми. Радянський вплив відчувається у таких оповіданнях, як «Рай», «Що? Де? Коли?», «Смерть, якої нема», новелі «Порнокаша», але особливо помітно у оповіданні «Оцет столовий 9%». Саме тут авторка з іронічною, часом гіркою тональністю, демонструє життя пересічної родини, змушеної пристосовуватися до економічних реалій радянської епохи.

Батько героя працює на виробництві, проте заробітна плата виплачується не грошима, а непотрібним обладнанням та солодощами, що спонукає родину до пошуку альтернативних шляхів виживання: «У будь-якому разі треба було займатися нелегальним бізнесом, бо державна робота грошей не давала. Завод, на якому працював тато, до офіційних свят видавав своїм працівникам невеликі пакунки солодошів для дітей - і все» [44, С. 120]. Це призводить до виникнення домашнього підприємництва, виготовлення та реалізації оцту без дотримання санітарних норм, що є влучним сатиричним відображенням радянського побуту: громадяни змушені займатися нелегальною діяльністю задля забезпечення елементарних життєвих потреб. Для дитини-оповідача ця робота стає справжнім випробуванням: вона займається очищенням брудних пивних пляшок, відчуває задушливий сморід, який пече їй очі і роз'їдає її руки; виявляє у пляшках мертвих комах чи гризунів. У цих описах поєднуються елементи гротеску та реалізму, що створює своєрідну алегорію тогочасного суспільства, отруєного, але змушеного приймати власну гіркоту: «Дуже часто з розпарених пляшок випливали здоровенні, здохлі мухи і таргани, а одного разу навіть крихітна миша. Ніхто не знає, як смердить у ванні після такої процедури. І як потім смердять руки. І як після того гидко у ванні купатися. <...> Справжнім працівникам оцтових фабрик платять дуже високу зарплату - за особливо шкідливі умови роботи. Від парів оцтової кислоти псуються зуби і зір» [44, С. 121]. Після вдалого збуту значної партії оцту родина дозволяє собі придбати великий кавун – символ простого швидкоплинного щастя, що виглядає майже абсурдно на тлі загальної бідності. Цей епізод підкреслює контраст між обмеженістю доступних радощів та глибокою втомою від життя у системі, де навіть щастя має оцтовий присмак. Одним з значущих конфліктів у збірці є конфлікт між батьками та дітьми, що артикулює непорозуміння, відчуження, дезінтеграцію традицій та емоцій, дисбаланс між різними генераціями. Т. Малярчук майстерно ілюструє як сімейні зв'язки, потенційно покликані бути джерелом підтримки, трансформуються в епіцентр болю, образ психологічних травм, що передаються по спадковості. Цей конфлікт не є домінантним, проте він дає змогу відчути, як некомпетентність до емпатії, індиферентність або брутальність у родині формують внутрішній світ дитини та визначають його подальшу траєкторію.

У переважній більшості конфлікт між поколіннями реалізується через проблеми у відносинах з батьком. Батьківський образ часто асоціюється не з опікою та стабільністю - а з

агресією, емоційною віддаленістю чи неприязню. У новелах «Сім'я», «Місто», «Перша вода» та оповіданнях «Дівки», «Смерть, якої нема», «Гаражик» постать батька представлена як така, що або не приймає власних дітей, або не здатна демонструвати їм жодного тепла. У новелі «Місто» – батько живе з тим, що син, якого він виховує, фактично не є його біологічною дитиною. Ця обставина деструктує їхній зв'язок: чоловік співіснує з хлопцем, але відчуває до нього виключно антипатію та дистанціювання: «Семен Палагіцький ненавидів Романа, бо від самого початку знав, що це не його рідний син. І всі в Замагурці знали, але ніколи жодним словом не натякали і не згадували про це, бо в селі вже немає значення, хто чий син. Семенові, зрештою, також до цього не було діла, коли він вінчався зі своєю майбутньою вагітною дружиною. Пізніше, коли Роман підріс, Семен усвідомив, що ненавидить його всім своїм не таким уже й великим серцем» [44, С. 92]. У новелі «Сім'я» вже сам наратор-батько визнає, що відчуває ненависть до власної доньки, оскільки переконаний в тому, що дружина налаштувала дитину проти нього: «Я завжди у сім'ї (як я ненавиджу це слово!) був чужаком. Якимсь іншим. Виродком. Вона це спеціально підлаштувала. Народила собі двох доньок, об'єдналася з ними проти мене, щоб я ще більше почувався чужаком. <...> Прикро так говорити про власну доньку, але ми завжди були ворогами. Заклятими. Деколи було добре, знаєте, така весела атмосфера в хаті, всі жартують, а воно сидить за столом або на дивані, не вступається, лише дивиться з-під лоба. Будь з нею лагідний, казала жінка. А я не міг» [44, С. 44]. Його ставлення до неї є не просто емоційною холодністю, а специфічним символом кризи маскулінності та некомпетентності до батьківства у генерації, вихованій в умовах постсоціалістичної суворості. У оповіданні «Смерть, якої нема», спостерігаємо маленьку дівчинку, яка сприймає свого батька як стороннього, грубого та індиферентного, що постійно конфліктує та генерує вдома напругу. Батько завдає побої доньці, а вона розповідає про це майже рутинно, наче про звичну частину буття: «Усі забули, що в холодильнику залишилась моя порція полуниць. Якби тато згадав, він міг би цілком їх з'їсти. Він любив таке робити. Щоб я плакала. <...> Я стала на кріслі у бойову позицію. На мені був тільки той самий суцільний купальник. Безперечно, я виглядала в ньому страшенно смішно, дивуюся, як тато, дивлячись на мене таку, не зайшовся реготом. <...> Коли він перший раз ударив, я майже нічого не відчула. Ні болю, ні жалю, ні образи. Мама нарешті поклала батони і прибігла нас розборонювати. Вона завжди мене захищала» [44, С. 154]. У цій

рутинності насильства особливо відчувається трагізм дитячої свідомості, яка вже не диференціює норму від болю. Разом із тим, у збірці наявні твори, де конфлікт із батьком доповнюється травматичними відносинами з матір'ю. У новелі «Місто», жінка, під час народження власної дитини, переживає болісні спогади з дитинства: її мати залишила вдома десятеро дітей у зачиненому приміщенні, виїхавши з коханцем за кордон. Дівчина, замкнена серед вмираючих з голоду братів і сестер, згодом сама стає матір'ю, але відчуває огиду до власного сина: «Марія яскраво це собі уявила - те, як страшно їм було чекати на маму, як вони пробували відчинити двері сірниками, як усім хотілося їсти і як нестерпно гідко смерділи трупи молодших дітей. Марія раптом усе це дуже добре уявила, тоді, коли народжувала Романа, якраз у той момент, коли він виходив з неї. І вона зненавиділа всіх, а особливо матерів і себе, бо вона щойно також стала матір'ю» [44, С. 93]. Інший аспект цього конфлікту представлено у оповіданні «Несправжнє», де донька ігнорує поради матері та переїжджає до міста, вважаючи, що саме там розпочнеться її справжнє життя. Проте згодом вона усвідомлює, що міська реальність зруйнувала її мрії, а відчуження від матері стало прелюдією до низки помилок: «Другий раз я не послухала маму, коли їхала в місто. Зібрала свої речі у валізу і повідомила батьків, що їду поступати до університету. Мама сказала, що не треба цього робити. Що місто ще більше не справжнє, як осіннє сонце. <...> Переконана, що у всьому винне місто. Якщо я когось і можу звинуватити, окрім себе, то тільки його – місто. З самого початку воно стало для мене відразливим, а я терпіла. Я думала, що якщо не мені, то моїм дітям рано чи пізно буде в ньому добре» [44, С. 50—52]. Тут конфлікт набуває форми морального покарання та знецінення досвіду старшої генерації. Отже, у збірці «Говорити», конфлікт батьків та дітей представлений у двох основних формах: розрив із батьком як символ втрати довіри, любові та підтримки в родині; і травматичний зв'язок із матір'ю, коли жіноче материнство не приносить тепла, а лише повторює досвід болю, самотності чи покинутості. Психологічний конфлікт є ключовим у збірці, що реалізовано у внутрішніх переживаннях персонажів, у їхніх фобіях, розпачі, прагненні до самоусвідомлення та несприйнятті навколишньої дійсності. В центрі уваги перебуває особистість, що відчуває роздвоєнність між індивідуальним «я» та соціальними чи моральними обмеженнями, накладеними суспільством. Даний конфлікт проявляється через дитячі або підсвідомі травми, нездатність героїв досягти гармонії з собою, минулим або сучасним. Психологічні колізії

найбільш виразно представлені у новелах «Чужина», «Родимка», «Любов», «Порнокаша», «Перша вода», «Уха» та оповіданнях «Оцет столовий 9%», «Подвір'я», «Дівки», «Смерть, якої нема», «Гаражик». Усі вони ілюструють різноманітні форми внутрішнього розладу – від дитячих страхів та почуття відчуженості до посттравматичних станів та obsesивних ідей. Зокрема, у оповіданні «Оцет столовий 9%» постає образ Степана Шкоромиди, колишнього військового, котрий після полону в Афганістані потерпає від ментальних розладів. Перенесені знущання та катування спрагою залишили глибокий відбиток у його свідомості: він стає одержимим концепцією всесвітнього потопу, постійно розмірковує про кінець світу та намагається контролювати воду, яка символізує його внутрішній страх та травму: «Мав характер есхатологічний. Безперестанку чекав на кінець світу. <...> Апокаліпсис Шкоромида уявляв неодмінно у вигляді потопу. Страшна вода мала піти з-під землі. Ніхто і нічого не врятується» [44, С. 118]. Таким чином, психологічний конфлікт у збірці розкриває вразливість людської психіки перед обличчям життєвих випробувань, демонструючи, як особисті травми трансформуються у модус існування. Антиномія пам'яті та забуття становить одну з важливих опозицій у збірці, що відображає напругу між протистоянням збереження минулого та прагненням до звільнення від його пут. У значній кількості творів, де розглядається питання життя, смерті та вітальності буття, пам'ять постає не лише як інструмент осмислення пережитого досвіду, але і як потенційне джерело страждання. Індивід, обтяжений вантажем власних спогадів, часто відчуває емоційну амбівалентність щодо даних концептів. Подібна внутрішня суперечність розгортається у оповіданні «Біс голоду», де динаміка протиставлення минулого і сьогодення проявляється через відносини бабусі та онучки. Для бабусі пам'ять функціонує як засіб легітимізації власного життєвого шляху, його консервації у наративних формах, тоді як для онучки ці розповіді набувають ознак обмежувальної структури. Вона усвідомлює, що перебуваючи під впливом чужих спогадів вона позбавлена можливості повноцінного існування – її будні протікають монотонно, без прагнення до самостійної діяльності: «Я не можу багато говорити, та якщо чесно, я не маю що сказати. Багато думаю, але чомусь не маю своєї думки. Не вмію оцінювати те, що відбувається зі мною і з людьми, яких я знаю. <...> Деколи мені здається, що я не живу сама для себе, а для баби – щоб вона мала кому все розказати і щоб той хтось все розказав іншим. Баба дуже винна переді мною. Вона позбавила мене бажання проживати власні історії» [44,

С. 58—61]. Героїня дистанціюється від бабусі, припиняє комунікацію, ігнорує похорони, намагаючись втекти від бабусі, однак відмова від пам'яті не приносить жаданого звільнення: дівчина продовжує перебувати під впливом минулого, між пам'яттю і забуттям.

Отже, у збірці малої прози Т. Малярчук «Говорити», спостерігається різноманітний спектр конфліктів, які визначають художню та ідейну єдність представлених текстів. Домінуючими виступають екзистенційні конфлікти, що розкривають внутрішню боротьбу індивіда з власним існуванням, смертністю, відчуженістю та потребою у пошуку сенсу життя. Вагоме значення мають також конфлікт батьків та дітей, в яких відображено зіткнення різновікових груп з ціннісними системами та світоглядними парадигмами один одного. Гендерні та психологічні колізії поглиблюють індивідуальний вимір людського досвіду, демонструючи складність внутрішнього світу персонажів та хиткість межі між самопізнанням і самодеструкцією. У збірці також наявні другорядні, але не менш важливі конфлікти: морально-етичні, що актуалізують дилеми добра і зла, соціально-побутові, які відображають напруження між індивідом та оточенням, а також історико-соціальні, в яких актуалізована колективна пам'ять та пережита травма. Особлива увага приділяється проблемі пам'яті та забуття, який поєднує особистий та суспільний рівні досвіду. Усі зазначені типи конфліктів, взаємодіючи з собою, формують комплексну багатовимірну структуру збірки, що дозволяє осмислити людину в її критичних станах між минулим та сучасним, індивідуальним та колективним, життям і смертю.

1.3 Специфіка реалізації екзистенційної проблематики та конфліктів у малій прозі Т. Малярчук

Збірка Т. Малярчук «Говорити» виділяється серед інших сучасних творів завдяки значному місцю, яке в ній відведено в екзистенційній проблематиці. Практично кожне оповідання, новела чи етюд, в тій чи іншій мірі, стосується питань, пов'язаних з людським існуванням, осмисленням сенсу життя, самотністю або неминучим зіткненням зі смертю. Наприклад, в оповіданні «Ветеринар» акцент робиться на внутрішніх рефлексіях літнього чоловіка, який картає себе за неспроможність знайти відповідні слова для підтримки смертельно пораненої дівчини, жертви дорожньо-транспортної пригоди. Саме ця екстримальна обставина демонструє в героїві такі риси характеру, як мужність та контроль

над собою у незвичних ситуаціях, що не завжди властиві звичайній людині. Водночас така ситуація підкреслює його специфічне ставлення до смерті як явища: протягом свого життєвого шляху герой неодноразово стикався з нею і розглядає її як природний неминучий елемент буття: «... мене не лякає людська смерть. Люди мають вмирати. Така їхня природа» [44, С. 15]. Радість життя цього чоловіка була заблокована важким почуттям самотності, тому чоловік живе в очікуванні смерті: «... я старий, можу померти кожного дня. Не треба автомобіля, який би мене збив. Помру сам, ніхто не буде знати» [44, С. 16]. У новелі «Любов» представлено образ чоловіка Леська, якого покинула дружина. Він переживає глибоку внутрішню кризу, відчуваючи великий діапазон негативних почуттів – від дезорієнтації до розпачу. Його відчуженість посилюється сумнівами щодо самого існування та реальності навколишнього світу: «Лесько часто думав, що Ванька таки повернеться, бо інакше все не має сенсу. Інакше його життя і його подвир'я не мають значення. Просто вигадка. Вигадка і навіть не Леськова, бо він був не здатний вигадати таке страшне. Лесько боявся» [44, С. 87]. Відчуття внутрішньої спустошеності настільки виснажує героя, що він наближається до крайньої межі – роздуми про смерть стають для нього логічним наслідком втрати сенсу: «Він перестав молитися. Перестав відкривати очі. Деколи навіть пробував перестати дихати, але не вдавалось. Лесько хотів померти, бо він відчував себе уже скінченим» [44, С. 88]. Екзистенційна проблема самотності стає особливо інтенсивною та демонструє, як розрив з близькою людиною може зруйнувати внутрішній світ особистості. Даний мотив набуває ще більшої значущості і в сучасному світі інформаційного «перенасичення», де справжнє спілкування та відчуття приналежності часто замінюються ізоляцією [68, С. 1]. У новелі «Перша вода» оповідається про велику кількість уподобань маленької дівчини під час навчального процесу. Однак, за зовнішньою буденністю виявляється глибинна екзистенційна проблема – проблема самотності дитини, яка відчуває дефіцит уваги та тепла від близьких людей. Як наслідок, вона шукає підтримки у педагогів, у гуртках та позакласних заняттях, намагаючись компенсувати брак любові та турботи у сімейному колі: «Я ніколи не була самотня. Зі мною завжди були мої самодіяльні гуртки, секції, школи і клуби дитячого дозвілля. Я ходила одночасно і окремо на аеробіку, народні танці, малювання, вишивання, шиття, легку атлетику, англійську мову, ритміку, дзюдо, у-шу, синхронне плавання, лижі <...> У результаті я все спробувала і нічого не навчилася. <...> Зате я ніколи не була самотня.

Зі мною завжди були мої тренери та вчителі» [44, С. 133]. Саме так художньо відображається відчуження, яке може формуватися ще в ранньому віці. Наратор новели «Родимка» переживає складний етап власного життя після зради дружини. Втративши віру в кохання, він починає панічно боятися самотності, що проявляється у хворобливих ревнощах та постійній недовірі до партнерки: «Я ревнував її до всього живого і навіть неживого. Ревнував її до її самої, бо часто мені здавалося, що вона зраджує мені з собою. Що любить себе більше, ніж мене» [44, С. 26—27]. І лише після зради, якої він найбільше боявся, чоловік починає осмислювати природу власних почуттів, ставлячи собі питання, щодо їхньої правильності та адекватності: «... я почав гадати, як насправді вона відчуває. Якимось інакше, ніж я. Може, я тоді відчуваю неправильно? Хворобливо? Може я якийсь хворий? Психопат? Що зі мною не так?» [44, С. 33]. Його екзистенційний пошук виявляє глибинні риси характеру - здатність до самопожертви та відданості. Незважаючи на біль і приниження, він приймає рішення залишитися зі зрадницею, оскільки життя без неї здається йому неможливим, таким чином, криза кохання постає як шлях до самопізнання: «Я не міг її лишити, бо знав, яке життя без неї. Не життя, а суцільне чекання. Нестерпне чекання» [44, С. 34]. В оповіданні «Три речі» акцентовано увагу на дівчині, яка усвідомлено обирає самотність: вона відмовляється від друзів і близьких, зберігаючи вірність своїм особистим цінностям та звичкам, які для неї важливіші за зовнішнє визнання: «Спочатку гризла нігті всюди і не соромилась цього. Потім хтось ударив мене по руках, мовляв, так негарно і так не можна робити. І я почала гризти нігті на самоті. <...> Так я залишилась сама» [44, С. 35]. Власна ізольованість дозволяє їй залишатися собою, не допускаючи тих, хто може порушити її внутрішню гармонію. Однак цей вибір супроводжується смутком: самотність стає неминучим наслідком вірності, власним переконанням. Тут проблема самотності виступає як складна внутрішня дилема між потребою самореалізації та потребою соціальної взаємодії: «Ніхто мене не любить. Люди люблять лише якісь три речі. І я не підпадаю під жодний список любові жодної людини» [44, С. 41]. Екзистенційні питання буття, смерті та пошуку сенсу після смерті відіграють ключову роль у збірці. Дихотомія життя і смерті — одна з найдавніших у людській культурі, обґрунтовано привертає увагу авторки у різноманітних сюжетних контекстах. У оповіданні «Біс голоду» цей мотив розкривається через оповідь онучки про бабусю. У міжгенераційних діалогах чітко простежується переконання старшої жінки в тому, що людське існування не

завершується фізичною кончиною, а продовжується у пам'яті близьких і тих, хто пам'ятає про неї: «... ти є! Ти будеш пам'ятати моє життя, я тобі все розповіла. Це і є безсмертя» [44, С. 64]. Такий підхід ілюструє традиційне розуміння життя після смерті як духовної присутності в серцях нащадків. Однак згодом героїня усвідомлює, що її власне життя значною мірою було вирішено присвячене цим спогадам і турботі про інших. Рішення жінки постає як свідоме, цілеспрямоване відмови від повноцінного буття на користь іншого: «Баба дуже винна переді мною. Вона позбавила мене бажання проживати власні історії, не дала мені можливості спробувати стати незалежною особистістю, чи як там» [44, С. 61]. Інша інтерпретація теми життя після смерті представлена у новелі «Кукурудза». Героїня, заблукавши у безкрайньому полі, починає від страху «накручувати себе», уявляти потойбічне у тому чого немає; в її думках з'являється альтернативне уявлення про продовження життя: «Я завжди думала, що у стеблах кукурудзи живуть душі тих, чий тіла мирно гниють на цвинтарі. Вони перемовлялися між собою, продовжували сваритися за городи, межі, чоловіків і жінок. Тут вони ніби нічого не сталося, продовжували любитися і ворогувати» [44, С. 74]. Простір кукурудзяного поля стає своєрідною метафорою переходу, лімінального стану між буттям і небуттям. Тема екзистенційної віри чітко простежується в оповіданні «Оцет столовий 9%». Головний персонаж – Степан Шкоронида, колишній учасник Афганської війни, що пережив полон, тортури і місяць без води. Важкі випробування глибоко травмували його психіку, сформували особливе світобачення та вірування. Його переконання у неминучості апокаліпсису є наслідком воєнного досвіду і фізичних страждань: «Мав характер есхатологічний. Безперестанку чекав на кінець світу» [44, С. 118]. Водночас ця ситуація висвітлює психологічний аспект проблематики. Для Степана вода стає не лише життєдайним елементом, але й тригером болісних спогадів: «Апокаліпсис Шкоронида уявляв неодмінно у вигляді потопу. Страшна вода мала піти з-під землі. Ніхто і нічого не врятується. Дев'ятиповерхові панельні будинки, які б високі не були, стануть дном. Вода буде всюди. Усі загинуть. Лише Шкоронида плаватиме поверхнею і питиме. Питиме і питиме. Його тіло стане водою» [44, С. 118]. Тут екзистенційна та психологічна проблеми тісно переплітаються, демонструючи, як травматичний досвід може визначати систему вірувань людини. Питання вибору, зокрема на межі життя і смерті також неодноразово виникає у збірці. Прикладом є новела «Перша вода», де дівчина, за збігом обставин, опинилася у басейні

без дошки для плавання, і не опирається обставинам щоб вижити: «Вона топиться, врятуйте її! – закричала з берега моя тренерка Ірина.

- А навіщо вона сюди приїхала? – спокійно відповів директор Коломийського басейну. Впливе добре, не впливе, друге добре. Я зрозуміла, що допомоги чекати не варто, і слухняно пішла на дно» [44, С. 138]. Ця ситуація наочно демонструє її риси характеру – пасивність, брак цілеспрямованості, неготовність долати труднощі. Вона ніби погоджується плисти за течією, і така поведінка постає як художня метафора сприйняття власної долі як неминучості. Подібні мотиви трапляються і в інших малих прозових творах: у розділі «Батарей Муравйова» героїня тричі потрапляє у ситуацію утоплення, що за рецензією Ганни Федорової, символічно акцентує постійну присутність смерті у її життєвому досвіді [67, С. 1].

Отже, екзистенційна проблематика у збірці «Говорити» є центральним концептом. Вона розкривається у різних аспектах – через осмислення смерті та можливості продовження існування; через віру, сформовану трагічною подією; або через вибір людини у критичній ситуації. Усі ці аспекти об'єднує спільна тенденція - персонажі перебувають у постійному пошуку сенсу, прагнуть зрозуміти себе і свої цінності, осмислюють життя і смерть як невід'ємні компоненти людського існування. Екзистенційні мотиви, пошук сенсу, осмислення буття і смерті, переживання відчуження та самотності чітко простежуються у більшості малої прози, порожуючи колізії та конфлікти, які розкриваються у складному та багатогранному вимірі. Ці конфлікти демонструють конфронтацію індивіда з власною екзистенцією, її неспроможність досягти гармонії з собою та навколишнім світом, а також її спроби усвідомити власний вибір у граничних ситуаціях.

РОЗДІЛ II. Особливості наративу у збірці Т. Малярчук «Говорити»

2.1. Наратологія як новітня методологія літературознавства

Галузь «наратологія» за літературознавчим словником-довідником — це «теорія наративу, покликана досліджувати його специфіку, форму та функціонування, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей), моделювання фабул, визначення відповідних типологічних рядів» [43, С. 476]. Наратологічний словник О. Ткачука подає такі визначення терміну наратологія: «1. Теорія наративу, натхненна структуралістами. Наратологія досліджує природу, форму і функціонування наративу, намагається характеризувати наративну компетенцію. 2. Дослідження наративу як вербального способу представлення часовоорієнтованих ситуацій і подій (Ж. Женетт)» [65, С. 87]. В наш час наратологія є окремою та продуктивною методологією, що пройшла великий та тривалий шлях свого розвитку. Оповіддю та її структурою почали цікавитися ще у давні часи. Наприклад, Платон у «Державі» розділив оповідь на наслідувальну та просту [39, С. 214]. Тобто, у першому випадку автор сам бере участь у діалозі з кимось, чи оповіді (дієтезис), тоді як у другому випадку - визнає себе спікером та намагається створити ілюзію, що говорить не він, а зовсім інша особа (мімезис). Арістотель розширює знання про оповідь, додаючи сюди такі поняття як герой та фабула (дія), зазначаючи, що герой має розкриватися у дії [69, С. 98]. Одним з важливих етапів формування наратології можна назвати вклад німецьких літературознавців К. Фрідемана і О. Вельзера [61, С. 263]. Увага вчених зосередилася на з'ясуванні особливостей сюжету та подієвості крізь призму наратологічної методології. Розробляючи критерії і ознаки наративності художньої творчості, дослідниками був зроблений акцент на комунікативній структурі тексту, тобто на наявності в творі голосу, який стає посередником між автором та всім оповідним світом [44, С. 112]. Український наратолог І. Папуша зазначає, що галузь наратологія виокремилася як самостійна дисципліна на другому етапі свого становлення. Сприяло даному явищу запровадження терміну «наратологія» Ц. Тодоровим у його роботі «Граматика Декамерона», а також чітке концептуальне оформлення, надане Ж. Женеттом. Проіснувала дисципліна, таким чином, до кінця 80-х років [53, С. 44]. Науковець В. Шмід пізніше збирає та розглядає більшість теоретичних матеріалів по тогочасній наратологічній методології, та популяризує менш популярні слав'янські концепції у своїй праці під назвою "Наратологія" [6, С. 9]. Наступний період розвитку наратології триває від 90-х років до нашого часу, і відзначається широким залученням наратологічного термінологічного апарату до інших наук - психології, соціології,

історії і права, тощо [53, С. 44]. Українські літературознавці також внесли свій вклад у наратологічну методологію – орієнтуючись на західноєвропейські наратологічні підходи, створюють власні термінологічні бачення вивчення наративної організації текстів художньої літератури. Такі відмінні принципи типології наративної парадигми містять праці Р. Гром'яка [43], Л. Мацевко-Бекерської [44; 47], І. Папуші [53], О. Ткачука [65], Ю. Коваліва [43]. На основі українського та зарубіжного матеріалу художньої літератури наратологічний аналіз був здійснений такими українськими дослідниками: Н. Римар [55; 56], Ю. Резніченко [54], Л. Варчук [16], Т. Вавринюк [13; 14], К. Коваленко [30; 31], М. Легкий [40] та іншими. Для того, щоб глибше та усебічно зрозуміти наратологію як науку та засіб аналізу тексту, маємо дослідити ключові поняття та головні аспекти. Одними з ключових понять наратології є наратив та наратор. Наратив - це «логоцентричне розповідання (оповідання, повість, роман тощо) із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття розповідного (оповідного) тексту; об'єкт та акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) наратором, адресоване одному (кільком) нарататору» [45, С. 476]. Наратор – це ««голос», який промовляє, відповідає за акт мовлення, оповідаючи про подію» [35, С. 57]. Дослідник М. Бахтін визначає наратора як «вищу інстанцію відповідного розуміння, незримо присутнього третього, який стоїть над усіма учасниками діалогу». Цей «третій» не є по суті своїй чимось метафізичним чи містичним, але це оповідна інстанція, «конститутивний момент цілого висловлювання, який при глибшому аналізі може бути виявлений у ньому» [9, С. 421]. За М. Легким, наратор - це мовно-стилістичний центр викладу, це фіктивна особа, що була вигадана автором, і є похідною від його свідомості [40, С. 22]. Ще одна важлива категорія наратології, що пов'язана з кутом зору оповіді, це фокалізація, або точка зору. Термін «точка зору» ввів Л. Лаббок, і він позначає ставлення наратора до розповідної історії [52, С. 91]. Є багато класифікацій та підходів для характеристики точок зору, наприклад, Ж. Женетт виділяє декілька типів фокалізації: 1) нульова (усезнаючий оповідач, знає більше ніж всі інші діячі); 2) внутрішня фокалізація (оповідач володіє лише інформацією яку знає персонаж). Поділяється на: а) фіксована – наратор пов'язаний з персонажем; б) змінна – фокалізація переходить від одного персонажа до іншого; в) множинна – одна й та сама подія доповнюється різними точками зору персонажів; 3) зовнішня (оповідач надає менше інформації ніж має при собі персонаж) [6, С. 391]. Наратологи К. Брукс та Р. Воррен виділили чотири наративних обставини, які відповідають основним типам фокалізації: 1) перша особа (гомодієгетичний наратор що

розповідає власну історію); 2) першоособовий спостерігач (персонаж викладає історію, яку спостерігав); 3) автор-спостерігач (гетеродієгетичний наратор який обмежений у спостереженнях до слів та дій персонажа); 4) усезнаючий наратор (гетеродієгетичний наратор, який веде розповідь і може вільно користуватися знаннями персонажів та входити в їх розум, читати думки, коментувати дії, тощо). Перший і другий типи відповідають гомодієгетичному наративу із внутрішньою фокалізацією, третій тип представлено гетеродієгетичним наративом із зовнішньою фокалізацією, ну і останній тип – гетеродієгетичний наратив із нульовою фокалізацією [8, С. 34].

Сучасна українська дослідниця Л. Мацевко-Бекерська, розглядаючи категорію точки зору у літературному творі, акцентує увагу на тому, що ступінь залученості наратора до уявного світу напряду впливає на формування точки зору. Чим більш віддаленим є оповідач від подій, тим об'єктивнішою постає наративна структура. Натомість, глибока залученість наратора до історії позитивно впливає на створення суб'єктивного ефекту, що дає нарататору змогу отримати прямий доступ до переживань героїв. Встановлення дистанції між наратором і викладеними подіями організовує наративний простір на кількох рівнях, що забезпечує багатогранність смислів та деталізацію різних аспектів кута зору [47, С. 315]. Дефеніцію наратора часто розуміють як з синонімію оповідач, розповідач, і т.д., тому що це, по суті, фіктивна особа, яка була створена автором чи письменником, і яка веде оповідь [31, С. 47]. За О. Галичем, оповідачем є дійова особа, відображена у творі як суб'єкт оповіді, конкретніше як герой, від особи якого у творах ведеться оповідь, і який виступає там у вигляді уявного автора. Розповідачем О. Галич називає дійову особу, яка функціонує у творі і як суб'єкт, і як об'єкт (безпосередній або опосередкований) розповіді, тобто як герой, що бере участь, або має пряме відношення до подій, про які він розповідає. Таким чином, інстанції розповідача та оповідача зближує явна дистанційованість від біографічного автора, проте різнить рівень включеності у художній простір твору [18, С. 146—149]. Л. Мацевко-Бекерська визначає поняття наратора як складну комунікативну інстанцію, що функціонує на кількох рівнях літературної взаємодії. Така інстанція виконує роль посередника між: 1) реальним світом, у якому існує автор як історична постать, та художнім світом тексту; 2) сконструйованим простором літературного твору і когнітивно-інтерпретаційними можливостями реципієнта; 3) інтелектуальними, світоглядними, моральними та естетичними настановами автора та герменевтичною здатністю читача до взаємодії з текстом у межах монологічного дискурсу; 4) природними мовленнєвими

стратегіями автора, штучно модельованою мовленнєвою системою персонажів та рецептивною реакцією читача, що належить до іншої культурно-історичної парадигми, на текстову репрезентацію духовної та соціальної дійсності минулої епохи [44, С. 388]. Наратор як різнопланова категорія має багато типів у літературознавстві, та розроблялася досить давно. Наприклад, літературознавець В. Шмід систематизував типології, які є найпопулярнішими, і виділив такі види наратора: за способом зображення: експліцитний та імпліцитний; за дієгетичністю: дієгетичний та недієгетичний; за ступенем обрамлення: первинний, вторинний та третинний; за ступенем вияву: сильно або слабо виявлений; за особистістю: особовий та безособовий; за гомогенністю: єдиний та розсіяний; за виявом оцінки: об'єктивний та суб'єктивний; за інформованістю: усезнаючий та обмежений у знаннях; за простором: усюдисущий та обмежений у просторі; за інтраспективністю: такий, що знаходиться зсередини та ззовні; за професіональністю: професіональний та непрофесіональний за надійністю: надійний та ненадійний [6, С. 78].

Традиційно українські літературознавці вирізняють два типи наратора, в залежності відношення особи наратора до дієтезису (ісорії): оповідач (літературний суб'єкт, граматична форма його вияву це розповідь від 1 особи), розповідач (літературний суб'єкт, з допомогою якого формується фіктивний світ твору). Розповідач діє як внутрішньотекстовий комунікатор, при цьому ніяк не називає себе; оповідач – названий носій мовлення, організовує події за власним задумом. Хоча науковці іноді використовують ці два поняття у загальних рисах, як синоніми для позначення носія функції оповіді [56, С. 207—209]. Так, Л. Мацевко-Бекерська у своїй монографії «Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології», наратора, оповідача чи розповідача пропонує використовувати як синонімічні поняття, зазначаючи, що «постать оповідача (розповідача) не лише формально організовує комунікацію в тріаді автор - твір - читач, але й слугує деяким етичним канонам сприймання художнього феномену», підкреслюючи важливість цієї інстанції у площині наративного дискурсу [47, С. 389]. На думку Ж. Женетта, основою диференціації наративного дискурсу є категорії об'єктивної та суб'єктивної оповіді. Під час суб'єктивної оповіді явно чи неявно марковано присутність «я» чи посилення на нього, але це «я» реалізується не просто як особа, яка проголошує промову, важливою складовою є теперішній час, його використання фіксується збігом у часі описуваної події з мовленням, що його описує. І навпаки, об'єктивність розповіді реалізується як повна відсутність відсилання до розповідача [2, С. 295]. Сучасний дослідник І.

Бехта виділяє три типи нараторів у прозовому творі: ауторіальний наратор («він»), персональний наратор («я», або форма дійової особи, що веде оповідь від імені «я»), та персоніфікований, що позначений якимось іменем. Ауторіальний наратор — це той, який володіє всією інформацією, об'єктивно оцінює і може впливати на інтерпритацію подій у творі. Персональний наратор — це той, який є учасником подій та спостерігає, є їх свідком. Персоніфікований, в свою чергу, є власне героєм твору [38, С. 131]. Типологія наратора Н. Фрізман стосується кількості інформації, яку знає оповідач, і має такі складові: авторське всезнайство (використання 1 особи); нейтральне всезнайство (автор не втручається в хід історії та використовує 3 особу); наратор-очевидець; наратор-персонаж; колективний або одиничний наратор; драматичний наратор, наратор-ракурс тощо [10, С. 23]. Цікавою є типологія Ж. Женетта, в якій було виділено два типи нараторів: гетеродієгетичний — це наратор, який не бере участь у презентованій ним історії; гомодієгетичний — наратор, що виступає як герой в історії, яку він репрезентує [2, С. 420]. На основі цих типів була створена ширша класифікація, в якій представлений поділ за типом нараторів у різних ситуаціях: гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (розповідає історію, в якій не є персонажем); гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (оповідач другого ступеня, який розповідає історії, в яких, як правило, він відсутній, або це можна назвати текст у тексті); гомодієгетичний наратор у екстрадієгетичній ситуації (розповідає власну історію у якій і є персонажем); гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (оповідач другого ступеня, що розказує власну історію) [2, С. 397]. Найяскравішою рисою нарації та наратора є граматичний показник особи, від якої ведеться оповідь. За М. Легким, зазвичай виділяють суб'єктну та несуб'єктну оповідь. Суб'єктна оповідь позначає першоособову нарацію, тому що у творі обов'язково актуалізується чиєсь "я". Несуб'єктна оповідь характеризується певним самовикладом та абстрактністю у творі, наратор тут є третьоособовим, або може оповідати у творі від другої особи [43, С. 25]. Для того, щоб авторський задум реалізувався і його думки були донесені ним, використовуються певні наративні прийоми або стратегії. За словами Н. Римар, фокалізація у побудові та визначенні стратегій грає ключову роль, тому дослідниця виділяє такі стратегії: комунікативна, подієва, часова, фікціональна, естетична та метанаративна [55, С. 35]. Комунікативна стратегія стосується авторської позиції та мовленнєвої поведінки героїв твору, у наукових колах ця стратегія дуже продуктивна та навіть фундаментальна для аналізу літературних творів. За концепцією В. Шміда, комунікативна модель, що є алгоритмом для стратегії, має такі рівні: 1 —

рівень літературного твору, де відбувається абстрактне спілкування автора та читача. 2 – рівень описаного світу, тобто спілкування вигаданого наратора та нарататора, або вигаданого читача. 3 – рівень рівень розповідного світу, де комунікують власне персонажі твору [55, С. 31]. Крім наратора у комунікативній площині твору також важливими є образи автора та читача. Типологія наратологічних комунікативних рівнів В. Шміда виділяє такі типи авторів та наративні інстанції: конкретний автор, абстрактний автор, фіктивний наратор (оповідач), фіктивний наратор (читач), абстрактний читач, передбачуваний адресант твору, ідеальний реципієнт, конкретний читач. Конкретний автор та конкретний читач – це реальні особистості, які існують незалежно від твору, хоча автор власне написав певний твір, а читач або читачі прочитали його. Передбачуваний адресант це те, як у певному повідомленні або тексті, закодовані образи адресата та адресанта, те, як собі уявляє адресат того, кому має надійти цей текст. Поняття абстрактний автор означає образ автора, який має об'єктивну та суб'єктивну основи, є складником твору та реконструюється читачем; в свою чергу, поняття абстрактний читач, означає образ уявного автором читача або читачів, до яких адресується певний текст. Ідеальний реципієнт, за В. Шмідом, це абстрактний читач, який ідеальним чином осмислив авторський твір, з точки зору фактури та сенсу. Фіктивний наратор – оповідач або розповідач, який адресує свої висловлення фіктивному читачеві (наторатор) – адресатові цього висловлення. Л. Мацевко-Бекерська визначає фіктивного наратора як «сконструйовану автором фікційну особу, що висловлюється в епічному творі, надавця викладу, в якому народжувався, творив і розвивався зображений у творі художній світ: фабула, персонажі, тло подій» [47, С. 19]. Повертаючись до комунікативних стратегій, по-перше, треба висвітлити подієву стратегію, яка розглядається як стрижень розповіді; науковець В. Шмід виділяє такі умови подієвості: фактуальність (подія має відбуватися в межах літературного твору; результативність (до закінчення наративного акту ця подія мусить відбутися); градація розповіді (розповідь релевантна, несподівана, консектутивна, або та, яка має вплив на свідомість та мовленнєву діяльність персонажа, незворотна та неповторювана) [6, С. 15]. Часова стратегія безперечно важлива у світі твору, адже цей світ репрезентується за допомогою хронотопу, або просторо-часових зв'язків. За Ж. Женеттом, крім звичайного розгортання оповіді в часі, ще можуть бути такі стратегії як ретроспекції (повернення у часі назад до минулих подій), та випередження подій (натяжки на їх розвиток), які виділяються своїм художнім призначенням для розкриття теми - вони надають інтригу, передбачення та слугують нагадуванням [2, С. 88]. Коли порушується

логіка розповіді у тексті (анахронія), за Ж. Женеттом можуть діяти такі стратегії як пролепсис — розповідь, що забігає наперед та опереджає події, та аналепсис — розповідь, що повертає назад, та комбінації цих стратегій. Вчений пропонує диференціювати такі часові рівні художнього викладу: резюме (зарезюмовано час, за який персонажі встигли пережити певні події); десткриптивна пауза (оповідь зупиняється і переносить увагу на інтер'єр, атмосферу, пейзаж тощо); сцена (оповідь змінюється на показ, події та діалоги та їх виклад наближені до реальних) [2, С. 89]. Наступні стратегії — фікціональна, естетична та метанаративна. Фікціональна виявляється у твердженні, що світ твору, наратор та діючі персонажі — все це фіктивне, тому у оповідній манері наратора акт викладу діє на основі фікції та нереального світу. Естетична стратегія діє як естетичне сприйняття твору у поєднанні з його змістом та формою; носієм естетичної установки є автор, що організовує оповідь таким чином, щоб змістом та формою впливати на духовно-культурні запити читачів. І остання — метанаративна стратегія втілюється у використанні наратора, який був би у ролі коментатора-оповідача, та надавав оцінку історії, події або персонажам твору [6, С. 36]. Сучасне постмодерністське письмо крізь призму наративної методології має вигляд «нелінійного письма», для якого характерна градаційність між наративними ланками викладу подій, відсутність фабули і сюжету, замість наративних форм часто присутні голоси, нелінійна оповідь та інтертекстуальність [56, С. 209—210]. Також для сучасного постмодерного тексту характерна присутність як одного так і кількох нараторів, за В. Шмідом таке явище має назву текстова інтерференція (висловлювання, яке за ознаками належить не лише мовцю а й наратору або персонажу), також використовують для такого явища термін змішана нарація [54, С. 64—65].

У творчості Т. Малярчук, як представниці постмодерністичного літературного дискурсу, реалізується оригінальна наративна стратегія, якій притаманні лаконізм викладу, чіпка синтаксична організація тексту та схильність до гротескних образів і схематичних сюжетів. Ці риси, як відзначають дослідники, з одного боку, створюють виразну стилістику письма, а з іншого — можуть призводити до збіднення художньої стилістики, додаючи текстам публіцистичного забарвлення та перетворюючи образи на умовні позначення. Дослідниця М. Рябченко зазначає, що «при конструюванні художнього наративу Т. Малярчук імпонують прийоми потоку свідомості (повісті «Троянда Адольфо», «Ендішпіль для Лізи») та сюрреалістичних візій (міні-повісті «Комплекс Шахзади», «Як я стала святою»)). У більшості текстів Т. Малярчук домінує гомодієтетичний тип наратора, це пояснюється активним

використанням прийому потоку свідомості, який органічно поєднується з формою я-нарації. У таких текстах зазвичай превалює фіксована точка зору, завдяки чому авторка поглиблено вивчає внутрішні психологічні стани героїв. Такий підхід до оповіді властивий також наративам із сюрреалістичним відтінком, де реалізується монологічна модель нарації, зосереджена на переживанні окремої свідомості [58, С. 11]. Таким чином, наратологія, як новітня методологія літературознавства, є досить популярною та цікавою, з точки зору аналізу зарубіжних та українських творів. Важливість досліджень постмодерністичних творів з точки зору наратологічної методології обумовлена тим, що на сьогоднішній день існує невелика кількість праць, які досліджують цей літературознавчий аспект. Наратологічний аналіз сучасних текстів дасть змогу виявити особливості оповідної інстанції, її значення та призначення з точки зору реципієнтів; поглибити розуміння структури та функціонування тексту та його сенсів.

2.2. Своєрідність першоособової оповіді у збірці малих епічних творів

Т. Малярчук «Говорити»

У збірці Т. Малярчук переважають форми малих епічних жанрів з домінуванням першоособової оповіді, адже це дає змогу авторці достеменно передати через нарацію почуття та рефлексії героїв. Наратори новел та оповідань висловлюють свої думки та переживання у формі першої особи, використовують велику кількість оцінних суджень, дають власне бачення подій, що зумовлює появу у нарататора почуття емпатії, ніби оповідач ділиться своїми рефлексіями спеціально для нього. Центром смислотворення у малих епічних жанрах авторки є фрагменти біографії наратора, переконливість викладу досягається точністю описових та психологічних подробиць. Також основними компонентами художньої оповіді у текстах збірки є різні види мовлення – монологізоване та внутрішнє, рідше діалогізоване мовлення, яке виконує багато функцій – сюжетотворчу, ілюструє автентичність мовлення і характерів героїв, додає експресії та емоційного напруження тощо [27, С. 88]. Проте, більшу частину збірки займають монологи та ретроспекції у події дитинства авторки, що виконують інформативну та експресивну функцію, дозволяють розкривати рефлексії наратора та інтерпретацію життєвих ситуацій. У першому розділі «Голоси», авторка, через наратив, через голоси своїх персонажів, дискутує про загальнолюдські та особистісні проблеми. Через форму я-нарації, емоційно і безпосередньо, передано потаємні бажання та переживання героїв. Наприклад, в еподі «Хвіст», представлено гомодістетичний наратив дівчини, яка хоче мати конячий хвіст. Ніякої інформації

та портретних описів про неї у тексті не подано, проте, через оповідь про власні бажання, читач має змогу дізнатися деякі особисті подробиці її життя, що стають мотивацією такого бажання, і надають їй право вірити в це та знати, що дива іноді трапляються.: «Я розумію, наскільки моє бажання є неприродним, бо я могла би хотіти чогось іншого, чогось такого, людськішого, грошей, вічної любові, вдячних дітей, добрих сусідів, громадської поваги, може навіть громадського визнання, слави тобто. Але ні, я такого не хочу, хоч і не маю. Хочу хвоста» [44, С. 5]. Характерною рисою наративного дискурсу стає сюжетна нестача завершеної та структурованої події, котра сталася б до концентрації вражень чи переживань персонажа. Наратія набуває відтінків суб'єктивності, постають особисті враження дівчини, що акцентовано великою кількістю особових займенників. Через форму першоособової оповіді, подану у формі рефлексії, постають міркування героїні, про те, як було б чудово мати справжній хвіст, відганяти ним мух, доглядати за ним, заплітати його в косички тощо: "Я би хотіла мати конячий хвіст. Великий, сивий, пухнастий, розкішний. Я би його не ховала і не соромилася б його, бо, погодьтеся, нема чого соромитися такого розкішного хвоста. Я би його мила так само часто, як решпу волосся на своєму тілі, чесала би його, користувалася б найкращими й найінтенсивнішими косметичними засобами. Іноді би заплітали його у косичку, час до часу робила би на ньому хімічну завивку, щоб був кучерявий. Словом, експериментувала би. Любила би його" [44, С. 5]. Саме форма першоособової оповіді дає змогу передати сокровенні мрії, фантазії героїні про інше життя, іншу форму існування, що неминуче залишить її самотньою, проте щасливою та задоволеною своїм хвостом. Яскравим виявом постмодерністичної поетики, як лейтмотиву збірки малої прози Т. Малярчук, представлено частотне залучення умовної форми «би», що означає та підкреслює фантастичність та візійність уявлень і мрій дівчини. Ситуативна, нерідко неусвідомлена емоційність перетворюється на її синтезовану рефлексію, де змішуються як первинні відчуття, так і подальші роздуми, міркування та аналіз. Читач стає не тільки співавтором оповідного дискурсу, а радше свідком внутрішніх змін героїні. У композиції твору важливу функцію виконує і ретроспективна наратія, що представлено як прийом «оповідь в оповіді», коли наратор-герой згадує деякі події з свого дитинства: коли вона думала, що впавши на бетон куприком, зламала свій майбутній хвіст; або коли її нове цуцення під час їжі, ніби спеціально, стало на передні лапи, піднявши на деякий час свої задні: «Коли я була маленька, то часто думала, що він в мене росте з куприка. Я обмацувала свій куприк і здавалося, що він, той горбик, на крижах більшає. У шість років я дуже сильно і боляче гепнулася куприком

на бетон. Я пам'ятаю, що щось у той момент ніби хрустнуло, ніби зламалося. То, напевно, був мій хвіст. Він зламався і перестав рости» [44, С. 7]. Цікавим є те, що нарація набуває відтінків діалогічності, що виступає характерною ознакою постмодерністичного дискурсу. Представлено діалог з читачем, що виявляється через апеляцію до реципієнта і прохання повірити їй: «Чудо трапилося з моїм псом. Несправжнісіньке чудо, ви мусите мені повірити. Я навіть маю свідків - мій двоюрідний брат Сергій. Прошу, спитайте в нього. Він теж це бачив» [44, С. 8]. Цими епізодами наратор хотіла підтвердити думку про те, що її бажання колись вже мало збутися, тому залишається тільки чекати на ще одне чудо: "У цій вірі я живу, і так легше. Я радію кожному дню, радію людям, радію всьому, що стається. <...> Я цілком усвідомлюю, що можу ніколи не отримати свого хвоста. Нехай. Іноді чуд трапляється менше, ніж за статистикою" [44, С. 8]. Внутрішній конфлікт дівчини реалізовано у поєднанні різних уявлень та світоглядів. Вона розуміє, що отримати хвіст – це лише її мрія, і що це насправді можливо і не станеться, тому розв'язка еподу завершується на життєствердній та по-дитячому щирій ноті – залишається лише вірити у чудо. Наратив в оповіданні "Ветеринар", розгортається у формі рефлексії суб'єктивного оповідача, який є героєм подій, і міркує про своє життя та смерть з точки зору чоловіка, що прожив багато років, якого не лякає ні життя, ні смерть, він навіть на неї чекає: "Я старий. В мене багато чого вже не цікавить. Не знаю, може, став черствим. А може, зі старими людьми таке стається, що їх перестає цікавити все людське, всілякі там людські пристрасті, почуття, емоції. Я бачу багато смертей у своєму житті, а смерть — це найбільша людська пристрасть. Але навіть вона вже мене не зачіпає. Я ветеринар. Може в цьому справа" [44, С. 11]. Гомодієгетичний наратор, який є одночасно і оповідачем, і героєм подій у тексті, в певній критично–іронічній формі оповідає історію, яка вразила його тиждень тому: молоду дівчину збив водій, який згодом втік, і старий чоловік був єдиним, хто був в останні її секунди життя; тримав її руку та розстібнув гудзик сорочки, щоб їй легше востаннє дихалось. Стильовою особливістю оповіді наратора є риторичність та полемічність, так як аналізуючи власне життя та вчинки, наратор звертається до батьків загиблої, та, в той самий час, до уявного слухача: «Звичайно, шкода, що ваша донька померла так рано. Не знаю, може в неї є діти або люблячий чоловік, або і те, і те, і вони всі разом були дуже щасливі, і надалі були би щасливі, якби не випадок. Але ну і що? Що мені щастя двох-трьох людей? Воно дуже маленьке» [44, С. 15]. У творі реалізується комунікативна модель автор-наратор-читач, першоособовий наратор виступає як оповідач і як герой. Наратив регулярно переривається оповідачем, який коментує

своє мовлення за допомогою правок, звертань до читача або певного персонажа, спогадів, вираження суджень тощо. Через опис свого відношення до Бога оповідач подає власні емоції та судження, таким чином, відбувається деталізація характеру персонажа: «Я не дуже вірю в Бога, хоча хотів би. Я ні в що не вірю, нічого не чекаю. В мене немає дітей і, напевно, тому я так кажу. Якби мав дітей, то хотів би, щоб Бог був. А так – мені якось однаково» [44, С. 12]. Показовим є ще один вставний епізод, який перериває та доповнює оповідь наратора – його навідали рідні дівчини, які хотіли дізнатися про її останні слова. У цьому випадку нарація залишається першоособовою, але передається діалог між похилим чоловіком та батьками, що коментується наратором після кожної репліки, яка, якимось чином, зачепила його почуття. Спостерігається компіляція різних уривків та спогадів наратора, пов'язаних між собою однаковими емоціями, переживаннями, які виникли у героя, через згадку про смерть дівчини: «- Ви просто останній, хто був з нею, - сказала жінка і почала беззвучно плакати. - Може вона щось казала вам? Що-небудь? Може щось казала вам? Боже, що ви з мене хочете, думав я, дайте мені спокій. Нічого вона не казала, вона просто померла» [44, С. 14]. Вибух емоцій наратора у напружені моменти демонструє квінтесенцію емоцій відірваності та самотності, що емоційно увиразнено через звертання, окличні та питальні речення. Також, серед думок ветеринара, які доповнюють дієзис твору, наявне невластне пряме мовлення персонажа, який думає про те, що йому могла б сказати матір загиблої. Це, власне, чудово ілюструє хід думок людини, та, можливо, певну тривожність що до чужих думок, невпевненість у своїх вчинках, тощо: «Я боявся, що мама дівчини зараз почне мені дорікати, мовляв, я лікар, міг якось їй допомогти, чому я ніяк їй не допоміг, і всяке таке» [44, С. 13]. Спостерігається поєднання суб'єктивної та аксіологічної точок зору, що дозволяє наратору передати глибинні судження та думки. Філософічність суджень ветеринара представлена у наративі як фундаментальна ознака, що переводить суб'єктивну оповідь наратора в узагальнену площину: «Що мені щастя двох-трьох людей? Воно дуже маленьке. Воно нічого не важить. Щастя кількох людей. Так багато всього стається» [44, С. 15]. Завершується оповідання екзистенційними роздумами про те, чому дідусь не сказав у останні моменти життя дівчини, щоб вона не боялася, та чому, саме в той день, вона опинилася у тому місці і часі, у тому одязі та з тою родимкою на шії. Через форму першоособової оповіді яскраво передано відчуття безвиході перед смертю та її неминущістю не тільки для наратора, а й для реципієнтів, що читають твір. Наратив новели "Родимка" передає думки та переживання чоловіка, який сильно закоханий у свою партнершу. Оповідь розпочинається судженням у

вигляді короткого висновку, що демонструє поєднання суб'єктивної та аксіологічної точок зору: «Я переконаний, що люди не треба бути разом, треба бути окремо. Люди, коли вони разом, тільки мучаться одне з одним» [44, С. 26]. Головна проблема, навколо якої відбуваються рефлексії та переживання героя - це любов, але не звичайна, а гіпертрофована, настільки сильна, що герой хоче розчинитися як самотійна особистість, і стати тінню, светром, чи родимкою на шії його обранниці: "Деколи мені здавалось, що я хочу жити в ній. Бути нею. Бути її родимкою на шії. Ходити всюди з нею, бачити, як вона зустрічається з іншими людьми, чути що вона думає, і не думати самому. Бути її думкою. Жити в ній. Не бути окремою людиною" [44, С. 27]. Інтрадієгетичний наратор репрезентує ситуацію суб'єктивно, із власної перспективи, що надає оповіді інтимності. Читач відчуває всю напруженість моменту, та занурюється у досвід персонажа, що викликає читацьку емпатію, та дозволяє заглибитися у психологічний стан персонажа: «Я ревнував її до всього живого і навіть неживого. Ревнував її до її самої, бо часто мені здавалося, що вона зраджує мені з собою. Що любить себе більше, ніж мене. Але я це приймав. Таке може бути. Нехай. Люди великі егоїсти, і дуже страшно кохати більшого егоїста, ніж ти сам. Можливо щось не так зі мною. Можливо, я якийсь мазохіст, і хотів того. Можливо, вона ні в чому не винна. Можливо, я любив її засильно. Таке теж може бути» [44, С. 27]. Хворобливе кохання стало зав'язкою внутрішнього монологу героя, тому що цей чоловік міркує про те, що людям не треба бути разом: «Люди, коли вони разом тільки мучаться одне з одним. Хтось один із них, той, хто любить менше, завжди робить щось таке страшне, умисно страшне другому, бо не може інакше. Йому кортить. Спрацьовує якийсь невідомий мені закон відсторонення, бажання розпастися на дві окремі половини. Не знаю, як сказати краще» [44, С. 26]. Саме форма внутрішнього монологу дає змогу більш емоційно передати переживання та важкий психологічний стан чоловіка, адже головна смислотворча ідея належить тут не емоційному тлу, а свідомості героя. У структурі твору спостерігається поєднання різних форм першоособової оповіді, а саме коли внутрішній монолог переривається думками гомодієгетичного наратора, що філософськи обмірковує питання кохання, самотності, побуту, болю від зради. Кульмінаційним моментом стає зрада його дівчини, але не фізична, а емоційна, бо вона випадково закохалася в іншого. Ця зрада боляче відгукується у почуттях чоловіка, що викликає внутрішній конфлікт, адже його очікування любові від неї не збіглося з її реальними почуттями до нього, і він просто не може досягнути те, як його кохана могла легко і просто закохатися в когось іншого, а потім робити вигляд наче нічого не було: «Була така, як завжди.

Любила мене, як завжди. І це мене дивувало. Як можна було, якщо вона закохалася, так швидко цю закоханість забути? Невже в неї такі короткі почуття? І до мене, і до того іншого чоловіка?» [44, С. 33]. Діалогічність наративу, як одна з ознак постмодерністичного дискурсу, виявляється в апеляції до реципієнта, що представлено у тексті нагромадженням питальних речень та окличних форм. В епізодах, крім діалогів із прямим мовленням, виявляється внутрішня фокалізація наративу: події подаються з точки зору чоловіка, а отже, читач отримує інформацію про події та інших персонажів лише через його суб'єктивне, емоційно-нестабільне сприйняття. Наявне комбінування різних форм нарації - першоособовий наратив переходить у форму «ми» і навпаки: «Вона, я думаю, любила мене просто. Прибирала нашу квартиру, готувала мені смачну їжу, кохалася зі мною, розповідала мені, як минув її день, спала в мене на плечі, сопіла мені під вухом, <...> у потягах ми спали на одній полиці і нам ніколи не було тісно, вулицями і містами ми ходили обійнявшись або за руки, зустрічалися з друзями, випивали з ними разом пиво, іноді пили пиво вдвох, аж до ранку, говорили про те, які ми щасливі й що так буде завжди» [44, С. 27—28]. Така зміна ракурсу оповіді демонструє перехід стану оповідача від відстороненості з об'єктом, про який ведеться оповідь, до злиття з цим об'єктом. Вираження негативних емоцій та акцентуація на психологічному стані наратора реалізується у синтаксичній площині: частотні використання заперечних форм демонструють глибинний внутрішній конфлікт героя та кризовий стан його душі. Розгортання сюжетної лінії закінчується повною зміною основного викладу: якщо експозиційна частина вводила читача у дискурс почуттів кохання героя та його руйнування, то розв'язкою, у сюрреалістичній манері, стає те, що одного дня він перестав усвідомлювати себе як людину, та перетворився на родимку цієї дівчини, що можна інтерпритувати як метафоричний кінець його існування як особистості, повну підкореність їй. В оповіданні "Три речі", через першоособову оповідь, представлено суб'єктивні міркування героя про улюблені речі. Наратор не лише оповідає власну історію, а й рефлексує над своїми переконаннями щодо самотності, соціальних відносин та звичок. В дитинстві дівчина любила гризти нігті, але отримала негативний соціальний досвід, і їй довелося закритися в собі та ізолюватися. Це стало відправною точкою її самотності, та бажання перебувати в ній всіма способами, та виявити ще одну свою улюблену річ - куріння: "Кожен лізе до тебе і намагається тобі довести, що з ним усе добре. Не треба мені доводити — я і так бачу, як вам добре. <...> Тому, напевно, я почала курити. Щоб вони мене не дістали за густими клубами сигаретного диму" [44, С. 38—39]. Ситуативна емоційність перетворюється на згодом

синтезовану рефлексію, де змішуються як первинні відчуття, так і подальші міркування та аналіз. Читач стає не тільки співавтором оповідного дискурсу, проте свідком внутрішніх змін джерела викладу. Жінка оповідає історію, у якій виконує подвійну роль: є персонажем-фокалізатором і, водночас, є викладовою субстанцією, таким чином, у тексті реалізована текстова інтерференція. Потенційний адресат нарації чергується: наратор апелює до реципієнта твору, так і до конкретних персонажів, що з'являються у епізодичних історіях, так і до себе самої. Наприклад, внутрішній діалог, у вигляді звернення до чоловіка на зупинці, що заважав всім, і намагався викликати когось на конфлікт: «У тебе нема жодних привілеїв. Я не зобов'язана шкодувати тебе. Можу тобі відкусити ніс, або руку, або просто покусати, бо словами з тобою не вийде» [44, С. 37]. Внутрішній діалог є важливою частиною дослідження себе та своїх мотивів, в епізоді з чоловіком на зупинці наратор не вступив у справжній діалог з причин безпеки та бажання усамітнення, проте всередині себе все ж таки відповіла на хамську поведінку чоловіка, вивільнивши таким чином, свої емоції та презентувавши читачам власну позицію. Дослідниця О. Кресан зазначає, що внутрішній діалог «продукує наратив у вигляді роздумів, рефлексій, листів, щоденникових записів, а також у форматі внутрішнього мовлення. Такий внутрішній наратив має основні ознаки наративу і виконує його основні функції. Зокрема, це функція саморозуміння, відчуття цілісності, ідентичності тощо» [36, С. 300]. Вивільнення емоцій наратора хоча б таким чином, допомогло їй пережити негативні емоції що до даного випадку, а також збагнути, що в деяких випадках краще промовчати. Пряме апелювання реплік наратора до реципієнта, навіть у окличному тоні, є яскравим виявом діалогічності та бажання наратора бути почутим, неважливо ким: «Ви думаєте, що я ненормальна, напевно, але заждіть! Хто зараз взагалі нормальний?! Чи ви взагалі коли-небудь зустрічали нормальну людину?! Я ні. Усі навколо божевільні. Соціально безпечні або соціально небезпечні. Але всі вони божевільні» [44, С. 43]. Врешті-решт оповідання закінчується антигуманістичним парадоксом: героїня вірить, що надмір любові у світі стане причиною його загибелі, проте дівчина залишиться жити, оскільки її врятують її звички та самотність. Незважаючи на те, що це рішення суперечить загальноприйнятим уявленням про щастя та гармонію, цей вибір вписується у систему цінностей та внутрішню логіку персонажа. У новелі «Сім'я» реалізовано форму першоособової нарації-сповіді, в якій одружений чоловік вимовляється про свої сімейні проблеми: його жінка його не розуміє, а діти не люблять, особливо молодша донька: «Моя дружина мене не розуміє. Вона любить багато говорити. Без упину тарахкотить і не розуміє мене. Я мушу її слухати. Її

дрібні, нічого не варті судження про інших людей, про сусідів, про наших дітей, про дітей їхніх дітей» [44, С. 43]. У новелі спостерігаються особливості гомодієгетичної нарації в інтрадієгетичній ситуації. Зафіксовано акцентуацію особових займенників, та зміну наративної перспективи протягом нарації, від суб'єктивного оповідача до героя оповідача. У сюжетно-композиційній структурі тексту є вставні епізоди, які представлено як форма «оповідь в оповіді», де наратор рефлексує про сімейні будні своєї родини, для того, щоб виговоритися, та довести читачам думку про те, що його жінка тривожна та прискіплива, не дає йому ходити на улюблені заняття карате та робити звичні справи, в наслідок чого він закривається у ванній та читає книжки. Через форму нарації-сповіді, яскраво відтворюються почуття самотності та відчуженості: «Я завжди у сім'ї (як я ненавиджу це слово), був чужаком. Якимсь іншим. Виродком. Вона це спеціально підлаштувала. Народила собі двох доньок, об'єдналася з ними проти мене, щоб я ще більше почувався чужаком» [44, С. 44]. Через вставні синтаксичні конструкції герой апелює до себе самого і виявляє внутрішні емоції. Спостерігається внутрішня фокалізація, за допомогою якої наратор не тільки рефлексує над власними почуттями, але і наділяє інших персонажів власними оцінними судженнями та мотивами. Наприклад, його спроби інтерпретувати думки його жінки, або доньки: «Я кажу: поведу тебе в неділю в кіно, якщо даш їсти. Вона мовчки насипала в тарілку якогось рагу і пішла до своєї кімнати. А я забув про кіно. В неділю мав багато якихось клопотів і забув. Вона не нагадалася. Але я думаю, що пам'ятала про кіно, дуже хотіла піти» [44, С. 47]. Невласне пряме мовлення, яке репрезентоване в новелі, слугує засобом вираження внутрішнього конфлікту героя, а також підкреслює його відчуження від власної родини. Також важливим прийомом, що акцентує увагу на рисах характеру та формальним вказівником зупинки часу нарації є пролепсис: «Перший раз ми посварилися досить пізно, може десь на 6-7 році життя. Тоді вона перший раз заплакала. Я не можу терпіти, коли вона плаче» [44, С. 47]. У даному випадку пролепсис виступає у вигляді коментарів-пояснень наратора, що сповідається читачеві у своїх сімейних проблемах. У фіналі новели «Сім'я» повторюються образи, герої та обставини, які спостерігаються і в інших творах збірки, що дає змогу міркувати про особливості циклізації. У даному випадку циклізація реалізується у повторенні образу пенсіонера та обставин, у яких він був із оповідання «Ветеринар»: «Її збив увечері автомобіль, коли переходила дорогу. Так по-дурному. Безглуздо. Останній, хто був біля неї, якийсь чужий чоловік, звичайний перехожий пенсіонер. Тримав її за руки, поки не померла. Ми наступного дня бачилися з ним: нічого особливого – старий дід, на

пенсії, ветеринар» [44, С. 48]. Оповідання «Несправжнє» починається з вибуху емоцій наратора-жінки – її висловлення, що апелює і до чоловіка, і до читача: «Та мені його сім'я до сраки! Раз він такий мудрий - то я йому скажу! До сраки! Хіба я заслужила, щоб він зараз так про мене говорив?! Я завжди дбала, щоб йому було добре! Щоб всім нам було добре разом, бо хіба це неправильно – хотіти добра своїм ближнім?!» [44, С. 49]. Наратив представляє собою висловлення емоцій та думок жінки, яка є самотньою та відчуженою у власному шлюбі. Вона шукає причинно-наслідкові зв'язки такого свого нещасливого життя у попередніх відносинах зі своєю матір'ю: «Усе через те, що я не послухала своєї мами. Завжди її не слухала. Хоч вона насправді ніколи не помилялася. Вона була дуже мудра, не виїжджаючи ніколи далі, ніж до Коломиї» [44, С. 50]. У оповіді жінки головною комунікативною ціллю є вираження власних суб'єктивних почуттів та емоцій. Відбувається акцентуація не на сюжеті або події, а вияві емоцій та почуттів: «Переконана, що у всьому винне місто. Якщо я когось можу звинуватити окрім себе, то тільки його – місто. З самого початку воно стало для мене відразливим, а я терпіла» [44, С. 49]. Наратор аргументує своє негативне ставлення до міста підсвідомим відчуттям та образними асоціаціями; наприклад, жінка уявляє місто живим та жорстоким: «Просто місто неприродне. Так я собі думаю. В ньому немає нічого живого. Воно стоїть не на землі, а на асфальті. І все в ньому асфальтоване. Навіть людські стосунки. Воно кам'яне. Брудне. Жорстоке. Висить над тобою і регоче з тебе. Бачить, як тобі страшно вертатися вночі додому – і регоче. В місті так багато людей, але всі вони окремо. Розумієте мене? Живуть собі у своїх нірках, як кроти. Ні, навіть як щури» [44, С. 52]. Яскрава образна асоціація міста з чимось аморфним, брудним та жорстоким дозволяє передати читачеві внутрішні та сокровенні переживання жінки. Одночасно виявлено і діалогічність висловлення наратора, так як жінка шукає підтримки у вигляді розуміння тих людей, хто її слухає. Чергування наративних форм першої та другої особи, передає суб'єктивне ставлення жінки до ситуації, про яку вона висловлюється та наочно демонструє бачення ситуації жінкою для читачів. Долю нещасливої замужньої жінки реалізовано у наративі про те, що з нею стався страшний епізод, у якому за нею йшов незнайомий чоловік і мав у намірах явно щось погане, проте її власний чоловік цього не помітив. Невідповідність уявлень та мрій про замужнє життя реальності продемонстровано на синтаксичному рівні наративу: «Я не відчувала себе захищеною біля нього. Ніколи. Він креслив тоді свої схеми кораблів (бо вчився заочно на кораблебудівника) і нічого не помічав довкола. Ті кораблі були йому дорожчі за мене. А що мені із тих його кораблів? Що? Як я навіть ніколи не

бачила моря. І корабля справжнього не бачила» [44, С. 54]. Акцентуація заперечних форм у розповіді про чоловіка наочно демонструє негативне ставлення до нього, незахищеність та самотність у нїби то дружніх стосунках. Негативне ставлення до міста та відторгнення його кожною частиною тіла продемонстровано навіть на глибинному та підсвідому рівні свідомості жінки, що реалізується у прийомі сну: «Спочатку, як тільки почала жити у місті, завжди мала кошмари. Снилось, що плаваю в теплому піщаному ставку. Ставок невеликий, але я на самій середині. І в одязі. Одяг намок і тягне мене на дно. І чомусь у мене на плечі ще є важка сумка, яка теж тягне мене на дно. До берега недалеко, але я не можу до нього дістатись. Навколо так світло і тепло, вода парує, так що аж важко дихати тим паром. І не страшно. Навпаки – дуже затишно, хоч я і розумію, що не дістануся до берега» [44, С. 54]. Те, що жінка символічно тоне у невеликому ставку з великою кількістю непотрібного одягу, символізує її неможливість впоратися з життєвими ситуаціями на даний момент та певну паралізованість, стан афекту тощо. Прикметно, що твір має кільцеву композицію, яку реалізовано у завершенні твору тим самим синтаксичним сполученням, на тій самій тональності та наративному смислі, яке було на його початку: «Зараз повернуся додому, зварю вареники з картоплею, піду до церкви, подивлюся телевизор, засну, прокинуся, піду на роботу, повернуся, розгрію вчорашні вареники, повечеряю, подивлюся телевизор, засну, прокинуся... І так має бути. І нехай так буде. Бо мені тепер усе до сраки. А його сім'я – найбільше» [44, С. 57].

Наступний розділ під назвою «Замагурка» складається з низки новел та оповідань, об'єднаних спільною локацією, персонажами і наративом. На відміну від попередніх творів збірки, де у структурі оповіді домінував гомодієгетичний наратор у інтрадієгетичній ситуації, у цьому розділі діє гомодієгетичний наратор у екстрадієгезисі. Тобто, оповідач не є героєм, але він виступає безпосереднім спостерігачем подій, про які говорить. У даному випадку першоособовий наратор збоку пояснює особливості життя жителів села Замагурка, передає їхні думки, проте іноді спостерігаються вкраплення власного досвіду життя у цьому селі, та переплетіння долі наратора і персонажів. Ретроспективний характер розповіді є ключовим компонентом композиції розділу «Замагурка». Цікавою авторською стратегією є поєднання дитячої та дорослої точки зору у наративі. Спогади про дитячі роки та знакових людей того часу, формують розуміння, що минуле осмислюється вже дорослою свідомістю. Перше оповідання «Радіо» виявляє розповідь суб'єктивного оповідача, який був учасником подій, але описує головну героїню - дівчину Ваньку, її біографію, яка представлена найбільш важливими

моментами життя, емоційними «спалахами»: «Ванька народилася на Івана і тому Ванька. Окрім Ваньки, її мама мала ще дев'ятеро синів, але всі вони загинули. Хто на першій війні, хто на другій, хто поміж ними. Ванька ніде не вчилася, бо мусила бути вдома і за всім доглядати» [44, С. 67]. Розповідь характеризується зміною наративного фокусу від першої особи на третю, що дозволяє наратору репрезентувати історію відсторонено. Наратор не стримує себе у оцінних судженнях про Ваньку, також акцентуючи увагу на своїй минулій присутності у життєписі жінки: «Ванька була негарна, мала неприродньо червоні щоки, ніби навмисне зафарбовані буряком, і дуже ріденьку косу. Протягом свого сімдесятилітнього життя Ванька ненавиділа хіба що свою косу. Мила волосся раз на місяць, а деколи й рідше. Завжди ходила у хустці. Ніхто ніколи не знав, якого кольору її волосся. Тільки один раз Ванька заговорила про нього. Коли вже не могла сама помитись. Я її мила» [44, С. 67]. Наратор відтворює емоційний настрій Ваньки, процеси появи асоціацій, суджень, образів в уяві жінки. Розповідь має ретроспективний характер, увесь текст складають фрагменти знакових ситуацій із життя персонажа, які вплинули на формування її особистості, які акцентували та виявляли важливі риси характеру Ваньки та її долі у оповіданні. Аналепсис, як наративний прийом, виступає у творі смислотворчим осередком усього викладу, адже нарація представлена посередництвом спогадів, через деталізацію самих яскравих епізодів минулого. Наратив новели «Ноги» характеризується використанням третьоособової оповіді, майже увесь текст займають діалоги-суперечки між персонажами Романом Палагіцьким та чоловіками з міста, або жителями села. Розповідач займає відсторонену позицію щодо дієтезису, головним персонажем є Роман Палагіцький, який дізнається, що його сина забирають в армію, і через деякий час син повертається додому лише частиною свого тіла - ногами, так як інші частини не було знайдено: «Романа привезли на Покрову в цинковій труні. Труну не відкривали, бо хтось сказав, що там не Роман, а тільки його ноги. Труна і справді дуже деренчала» [44, С. 97]. Справжнє, підсвідоме ставлення та емоції, які відчуває чоловік до власного сина, реалізовано у розповіді, що наративно доповнена прийомом сну: «Хоча іноді серед ночі Семен прокидався з жахливою думкою, що Роман знову повернувся, живий і здоровий, і так само регоче на подвір'ї, як колись, і так само нахабно дивиться йому, Семенові, в очі, так ніби от-от плюне, і Семен не встигає відвернутися» [44, С. 98]. Читач, сприймаючи цю невелику розповідь про сон Семена, виявляє деякі деталі стосунків між батьком та сином, які мали місце до загибелі хлопця: син завзято відносився до тата і навіть знущався з нього. Авторка розширює наративні межі новели унікальним візуальним прийомом, який

підсилює сюрреалістичні настрої твору: "Старий Семен сказав своїм синам скосити сіно. Сини скошили сіно. Старий Семен сказав своїм синам спасибі" (віділені курсивом початкові букви слів передані так, як у першоджерелі) [44, С. 98]. У новелі використано прийом алітерації, що зумовлює ритмічну структуру, та повтори певних частин речень у вигляді скоромовки, що водночас привертає увагу до негативної атмосфери тексту, та виконує функцію своєрідного експресивного наголосу на завершенні твору. На відміну від попередніх розділів, наратор не одразу вказує свою роль у подіях, про які веде розповідь, проте, серед малої прози розділу «Замагурка» можна прослідкувати, що нарація виглядає так, ніби оповідач є дитиною, яка певний час знаходиться у селі. У новелі «Кукурудза» першоособовий суб'єктивний наратив подається з точки зору сприйняття дитини, яка була у Ваньки в гостях якийсь період часу, і запам'ятала ці історії, описані у розділі: «Тільки Ванька могла мене почути, бо саме вона навчила мене молитися старославянською мовою. І вона якимось чудом з'явилася. Виросла просто переді мною, ні звідки.

- Чого ти ходиш сюди? Тут небезпечно ходити малим дітям, - сказала Ванька.
- Я рвала кукурудзу на обід.
- Хіба в нас на огороді її нема?
- Наші не такі смачні» [44, С. 75]. Композиційно новела має ретроспективний характер, наратор оповідає події, що відбувалися з нею багато років тому, у її дитинстві. Постмодерністичні вкраплення у поетику новели реалізовано у оповіді-візії, тобто наратор оповідає про події, які вона для себе вигадала: «Я придумала собі, що ті два чоловіки називаються Івановичі, і вони – закордонні коханці Ваньки. Вони обов'язково мусили бути закордонні, бо так цікавіше. Тоді я ще уявляла закордон дуже схематично, навіть казково» [44, С. 73]. Важливу функцію виконує прийом «оповідь в оповіді», так як репрезентовані у тексті думки та спогади оповідача перериваються та доповнюються іншими історіями: згадуючи про цікаві фотографії невідомих людей, які знаходилися у столі у хаті Ваньки, наратор згадує про страшне кукурудзяне поле, яке знаходилося біля цвинтару, і про те, як вона там загубилася: «Одного разу я таки там заблукала. Заблукати між кукурудзою куди небезпечніше, бо ти не можеш вилізти з неї, як на дерево, щоб подивитися, в який бік йти до села. Чим довше я істерично бігала полем, тим більше губилася. Стебла кукурудзи чорнішали й оживали. Шепталися, заважали мені бігти, підставляли підніжку, - і я падала» [44, С. 75]. Сюрреалістичні настрої та персоніфікації рослин характерні для цієї новели, так

як наратив оснований тут на сприйнятті ситуації дитиною, а діти мають дуже розвинену уяву та емоційний спектр у сприйнятті певних ситуацій, що і продемонстровано у даному уривку. Наратор періодично набуває рис всезнаючого, який виходить за межі власних знань та досвіду та подає події більш об'єктивно. Наприклад, у оповіданні «Подвір'я» наратор аналізує думки та дії Ваньчиного чоловіка, Леська, який залишився вдома абсолютно один, бо вона пішла, нічого йому не кажучи. За допомогою невластивого прямого мовлення наратор прочитує та передає думки Леська: «Я маю подвір'я, думав Лесько, коли його жінка померла. Я маю подвір'я і тому я все одно щасливий. Як би не бракувало Ваньки, як би не бракувало її ранкових сварок і її нічного слухання радіо, ввімкненого на повний звук» [44, С. 82]. Центром представленого дієгезису є персонаж Лесько, про якого наратор-деміург веде об'єктивну розповідь – їй відоме життя Леська, його поведінка, думки та бажання, тому можна говорити про всезнаючу позицію наратора у цьому творі. Епізод, що підтверджує всезнайство розповідача не тільки щодо одного персонажа, а й до колективного розуму – жителів села, цікавий тим, що наратор висловлюється щодо того, як жителі села Замагурка відносяться до людей, які вирішили вийти з їхнього села – це сприймається ними дуже сакралізовано і метафорично. Такий вихід із села означає неминучу смерть; авторка навіть виділила назву цього місця, поза межами села, великою літерою: «Гості говорили, яка Ванька була добра господиня, як любила слухати радіо, як їй шкода, але нічого не вдієш – померла, то померла. Така воля Господня. Саме так – померла. Бо якщо хтось йде Туди, то значить він йде помирати, Лесько навіть не сумнівався» [44, С. 85]. У даному випадку всезнайство, як наративний прийом, дозволяє розповідачу не лише показати емоційний стан персонажів, але і відобразити колективну свідомість селян, для яких вихід за межі свого села означає припинення життя. На синтаксичному рівні виявлено фантастичність та візійність суджень персонажа, що є реалізацією постмодерністичної поетики: «Він сподівався, що зараз, якраз зараз, відчиниться хвіртка і на подвір'ї увійде Ванька, увійде так, ніби нічого не сталося, а вона могла би так поводитися, справді могла, бо завжди була трохи бізгувата. І Лесько би нічого на це не сказав. Жодного слова. Він би взагалі не говорив до Ваньки днів два-три, щоб знала, як йому було їй шукати» [44, С. 83]. Частотне використання умовної форми «би» демонструє візійність та яскраву фантазію чоловіка, який залишився абсолютно один, його свідомість не була готова до такої різкої зміни його повсякденного життя. Майже ідентична щодо наратованого, хронотопу та проблематики є наступна новела під назвою

«Любов». Третьюособовий наратив, що презентує внутрішній стан Леська внаслідок двох років без своєї дружини, тяжіє до філософічності та об'єктивності. Наратор висловлює хід думок та уявлень Леська щодо деяких понять та явищ, у даному випадку головний герой інтерпретує подвір'я як центр своєї філософії життя: «Подвір'я існувало на землі і на небі, там де кожної ночі світив місяць, але воно не існувало під землею, воно не мало своїх мерців, а кожне пристойне подвір'я мусить мати своїх мерців» [44, С. 86]. Міркування про своє життя після зникнення власної дружини та намагання осмислити це, яскраво виражене у цьому епізоді, так як для персонажа подвір'я – це дещо надважливе. І те, що його дружина просто зникла і не залишила по собі абсолютно нічого, пригнічує його, загострюючи проблему самотності та екзистенційні мотиви. Наратор репрезентує виникнення образів та відверто негативних думок щодо нинішнього та подальшого життя героя, дереалізація та екзистенціальна криза задають тональності та настроєвість всьому твору. Композиційно новела має форму монологу з наскрізним використанням ретроспективних епізодів та філософічності. Деколи дії героя суперечать логіці, але у його світовідчутті на той момент ці дії видаються цілком нормальними та зрозумілими: єдина річ, яка повертала його думками до своєї жінки, він вирішив закопати під землю, щоб не чути та не бачити: «Він викинув радіо. Точніше, поховав його. Виколав на подвір'ї невелику яму і поховав у ній радіо. Трохи заспокоївся після того, але ненадовго, бо радіо не замовкло під землею. Кожної півночі і кожної шостої години ранку воно якимось чудом продовжувало грати проклятий советський гімн. Лесько чув його у своєму ліжку і маюкався» [44, С. 88]. Найбільш емоційно напружений момент – це риторичний монолог Леська у самі самотні моменти його нинішнього життя. Посилення емоційної напруги реалізовано у тексті прийомом градації, так як наратор описує весь розпач життя героя, його бажання та намагання закінчити своє життя. Кульмінаційним моментом оповіді стає пряма мова героя, виголошена ним як крик розпачу, адресований чи то до самого себе, чи до читача, чи до власної жінки, щоб вона нарешті повернулася до нього: «Він перестав молитися. Перестав відкривати очі. Деколи навіть пробував перестати дихати, але не вдавалось. Лесько хотів померти, бо він відчував себе вже скінченим.

- Де ти? Чого ти не повертаєшся до мене? - шепотів у темряві Лесько, але сам не розумів, що шепоче.

- Я тебе люблю! Я тебе люблю зараз більше, ніж коли-небудь» [44, С. 88]. Короткі, уривчасті речення, риторичні фігури та дереалізація зумовлюють емоційну напругу цього епізоду життя героя, а пряма першоособова оповідь реплік з питаннями, на які немає відповіді, стають жалібним криком про допомогу самотнього чоловіка без дружини. Прийом пуанту, характерний для новели, реалізовано у різкій зміні тональності тексту та події, яка змінила життя не тільки самотнього чоловіка, але і у майбутньому всього села – це повернення його жінки: «Ванька повернулася спекотного літнього дня. Тихо відчинила хвіртку, і новий Шарик не кинувся на неї гарчати, хоч ніколи до того Ваньки не знав. Лесько сидів на лавці і бачив усе від початку, від того найпершого моменту, коли хвіртка рипнула. Він не встиг зрадіти, не встиг побажати собі - нехай би це була Ванька. Аж це була вона. У тих самих чоботях, у тій самій спідниці, у зеленому кептарику» [44, С. 89]. Наратор фіксує неочікувану зустріч чоловіка і його пропащої дружини шляхом передачі внутрішнього мовлення Леська, який явно був у ступорі від такої раптової появи його дружини. Розв'язкою твору у іронічному ключі стає з'єднання двох самотніх душ знову, така зустріч реалізована у вигляді їх сварки одразу ж після невеликої розмови на подвір'ї: «Почув себе дуже щасливим, неймовірно щасливим. Ваньчина сварка здалась йому музикою, і ця музика лгунала звідусіль. Заповнювала його висохле чорне серце і все навколо» [44, С. 89]. Зафіксовані різні позитивні відчуття героя створюють ефект читачької емпатії, внаслідок чого реципієнт має змогу зануритися у суб'єктивне сприйняття ситуації та відчувати кожен позитивний емоційний момент героя на собі. Також, всезнайство виявляється у розповіді наратора про рай як їх сусіднє село, яке називають «раєм», та їх зв'язок у оповіданні із аналогічною назвою «Рай»: «Я не жартую, називаючи Берем'яни раєм. Бо що таке рай? Це якась така дивовижна місцевість, де всі відчувають себе щасливими, де люди в мирі і злагоді живуть із тваринами і навколо творяться неймовірні чуда, яким ніхто не дивується. Так я розумію рай. І Берем'яни відповідали його вимогам» [44, С. 99]. На відміну від попередніх прикладів всезнайства наратора, де демонструвалася колективна свідомість, або думки одного з персонажів, у цьому прикладі саме наратор оповідає свою суб'єктивну точку зору з приводу назви певного села, та зв'язок його назви з раєм. Оповідання розпочинається із судження суб'єктивного наратора, яке демонструє колективну свідомість людей, які жили у місцевості, про яку ведеться оповідь: «Так було прийнято – називати навколишні землі, поля, пагорби, урочища, ліси, пасовиська, дороги і навіть стежки власними іменами – Чайківське, Свинка, Грубої

Баби, Контровцеве, Верхсела, Леськовий Сад, Бортейчене, Борсуки, Гребінка, Бладика» [44, С. 99]. Загалом оповідання «Рай» є останнім із цього розділу, і істотно відрізняється від всіх інших тим, що тільки у цьому творі наратор оповідає про себе та від себе; про ті події та епізоди, які діялися з нею у цьому селі. Цей текст стає центральним для формування хронотопу усього розділу, оскільки воно не лише об'єднує образи попередніх оповідань, але і узагальнює їх. Об'єктивний історичний наратив доповнюється оцінними судженнями розповідача: «На весь берем'янський рай була тільки одна хата з людьми. Я думаю, цим людям дуже пощастило. Вони мешкали в раю, тоді як решта – випадкові відвідувачі, що приходили сюди на хвилинку відпочити від мирської суєти. Ці люди, здається, називалися Петруками. Їх було шук дванадцять» [44, С. 102]. У оповіданні пролепис як наративний прийом слугує додатковим засобом розкриття наративної історії про село Берем'яни: «Відразу за дубом починалися Берем'яни. Ти бачиш рай як на долоні. Горбистий, просторий, жовтаво-зелений. У центрі раю - Берем'янський став. Місце безперервного паломництва мешканців двох районів – Коломийського і Городенківського. Основною дивовижною Берем'янського ставу було те, що за ним є ще один Берем'янський став, а за ним ще один» [44, С. 101]. Залучення ти-нарації у поєднанні з проєкцією минулого на майбутнє створює чіткий та багатогранний образ села, що згодом трансформується у свідомість читача. Наявне пряме апелювання реплік наратора до реципієнта, навіть у окличному тоні: головна героїня є оповідачем власної історії, і часто звертається до читачів з проханням не турбувати жуків, які живуть на картоплі, тому що у них взаємовигідна дружба: «Я переконана, що українська картопля давно змирилася з наявністю жуків, і жуки не завдають українській картоплі ніякої шкоди. «Я так думаю. Не треба кропити картоплю отрутохімікатами, не треба збирати жуків чи стрясати їх із картопляного бадилля на землю, звідки жуки вибираються назад за лічені хвилини. Не треба турбувати їхню взаємовигідну дружбу. Дайте українській картоплі і колорадським жукам спокій!» [44, С. 105]. Суб'єктивність оповіді підкреслена акцентуацією і постійним використанням особових займенників, що дає змогу виявити суб'єктивне відношення та оцінки ситуації героїнею. Посередництвом окличних речень створюється ефект безпосередньої комунікації наратора та нарататора, також цей прийом підсилює експресивність викладу, та формує відчуття причетності та співучасті у творенні оповідного світу твору.

Останній розділ збірки Т. Малярчук - «Батарей Муравйова», складається з малих епічних жанрів, в яких спостерігається зміна оповіді гомодієгетичного наратора з екстадієгезису у інтрадієгетичні ситуації. Тобто тепер, наратор не лише відсторонено оповідає про певні події зі своїх спогадів, а й бере у них активну участь. Цей розділ охоплює іншу територію та час - дитинство наратора та життя на вулиці Батарей Муравйова. Оповідач висвітлює певні ситуації та людей зі свого дитинства у цьому місці, та є головною героїнею серед своїх історій. Оповідання "Що? Де? Коли?" показує тим, що наратор, у вигляді монологу-сповіді, яскраво та ностальгічно зображує для читачів тодішній пострадянський період часу, та власне дитяче життя з батьками: "Чомусь усі всього боялись і в усе вірили. Вірили в НЛЮ і Кашпіровського. Боялись землетрусів. Нічого так не боялись, як землетрусів. Особливий страх до них, напевно, виробляється лише у того виду людей, котрі мешкають у багатоповерхівках радянського зразка. Тато пояснив мені що робити на випадок землетрусу" [44, С. 112—113]. У даному уривку, та, загалом, оповіданні, наратор фіксує громадські страхи та вірування пострадянської доби у ретроспективному вигляді. Аналепсис як наративний прийом, виступає смислотворчим центром усього викладу, адже нарація представлена у вигляді спогадів. За допомогою першоособової оповіді створюється ефект суб'єктивного переосмислення даного проміжку часу, що подається як власний досвід окремої особистості. Наратор є головною у цьому дієгезисі, адже вона оповідає епізоди зі свого життя та її пересічення з іншими людьми та обставинами. Ці перипетії виконують характеріологічну функцію, акцентуючи увагу реципієнта на темпераменті оповідача та її способі виживання у скрутні часи пострадянського світу: «Ставалося так, що гарячу воду завжди вимикали якраз тоді, коли я залізала у ванну погрітися. Тільки залізу – води вже нема. Тільки вилізу – вода з'являється. Якось я голою сиділа у ванні і чекала, коли вода з'явиться знову. Сиділа дві години. На зло. Щоб розірвати магічне коло залежності моєї присутності у ванній і відсутності гарячої води у трубах» [44, С. 112]. Ситуативна, нерідко неусвідомлена емоційність перетворюється на майбутню синтезовану рефлексію, де змішуються первинні відчуття, і подальші міркування. Читач стає не тільки співавтором оповідного дискурсу, проте свідком внутрішніх змін джерела викладу. Наратор осмислює внутрішні переживання персонажів та додає їх в оповідь, зацікавлюючи читачів потаємними думками та різними точками зору: у оповіданні "Оцет столовий 9 %", де оповідається про те, як сім'я наратора заробляла додаткові гроші шляхом продажу домашнього оцту, наратор прочитує думки та емоційний стан батька, який, з певних причин, не дуже любив

цей заробіток: "Татові оцет допікав не менше. Найдивніше, що з зовсім інших причин. Татові було соромно розносити вже готові ящики по базарчиках. Він боявся зустріти якихось знайомих. Ходив на базар спеціально дуже рано, незвично одягався, іноді навіть у сонцезахисних окулярах. Мама тим не переймалась: для неї визначальним фактором завжди залишався кінцевий результат, тобто прибуток. А гроші оцтове виробництво приносило якраз мізерні" [44, С. 122]. Наратив оповідання характеризується внутрішньою фокалізацією, так як оповідь ведеться суб'єктивно, з перспективи маленької дівчинки. Читач опиняється між двома викладовими стратегіями, де центром першої є відомості біографічного хронотопу, а другої – потреба людини ще раз зазнати частину минулого досвіду в значно ширшому ціннісному полі. Важливою деталлю є те, що до власних переживань наратор залучає іншу свідомість, відмінний життєвий досвід. Тобто увага реципієнта зосереджена не тільки на розгортанні певного ланцюга подій, але й на внутрішньому зрості особистості. Наратор апелює до особистого досвіду читача, запрошуючи його до роздумів та порозуміння, так як читач спостерігає вираження думок оповідача щодо певних подій та персонажів, читання їх думок, а також оцінки даних подій нею як всезнаючим наратором. Оповідь реалізується у вигляді монологу дорослої жінки, що відкрито та безпосередньо оповідає про своє дитяче життя. Вона зіткнулася з емоційно несприятливими для будь-якої дитини обставинами у сім'ї – бідністю. У її монолозі посередництвом першособової оповіді відчуються відтінки різних емоційних переживань, особливо жалю до себе та своєї сім'ї, у дещо іронічній формі: «Тато хотів купити автомобіль. Мама хотіла переселитися в іншу квартиру, у новому будинку і новому районі. Я хотіла багато всього, але нічого не мало. У будь-якому разі треба було займатися нелегальним бізнесом, бо державна робота грошей не давала. Завод, на якому працював тато до ефекційних свят, видавав своїм працівникам невеликі пакунки солодощів для дітей і все» [44, С. 120]. Дуже емоційний для наратора-героя епізод реалізується у новелі «Порнокаша», де оповідається про малу дитину забезпечених сусідів Гриціана, з яким наратор сиділа у якості няньки. Починається новела розлогою оповіддю першоособового наратора про її аристократичних сусідів і про те, як вона милувалася їх життям, намагалася їсти їх їжу, щоб стати хоча б зсередини схожою на них, що чудово демонструє мислення нещасної та трохи заздрісної дитини з середнього робочого класу: «Тут варто зауважити, що моя звичка наминати Лесині апельсини і червону ікру народилася не з великого голоду. Я ніколи не голодувала. Просто харчуючись їхніми продуктами, я насправді хотіла стати схожою на них» [44, С. 126]. За допомогою прийому

«оповідь в оповіді», у наративі акцентується епізод, яким було висвітлено потаємні «погані» сторони характеру дівчини для неї самої, та для реципієнтів, що сприймають текст: прокинувшись, син цих сусідів Гриціан, побачив, як вона непомітно їсть його кашу, неначе злодій: "Раптом двері вітальної скригнули, — і до середини зайшов ще сонний Григорій. Став і дивився, як я їм його кашу. Тоді мені здалося, що він усе зрозумів. Що я безсоромно наминаю його кашу, що я не така прекрасна, як намагаюсь виглядати, що я здатна надати цей вчинок. Григорій їв зовсім мало. Прокинувшись, він міг би на кашу навіть не глянути. Але тут справа в іншому. Він дивився на мене своїми вугільними очиськами і все зрозумів" [44, С. 127]. Суб'єктивне сприйняття ситуації наратором спричиняє негативне емоційне забарвлення оповіді даного епізоду. Завдяки залученню першоособової оповіді та внутрішньої фокалізації, досягається ефект читацької емпатії, нарататор має змогу зануритися у глибини свідомості дівчини та прослідкувати вираження неприємних почуттів сорому та самовикриття. Морально-етична проблематика вводить читача у детальне зображення суб'єктивно недоступної та омріяної атмосфери дому багатих сусідів, дає змогу висвітлити саме ті риси психологічного портрету людини, які дуже точно передають закономірності поведінки дівчини в критичні моменти. Епізод, в якому вона нишком їсть кашу хлопчика, є не лише відображенням матеріального становища її та їх сім'ї, а й метафорою, що демонструє соціальні межі та дистанцію між бідними та забезпеченими родинами. Оповідання "Смерть, якої нема", демонструє монолог першоособового наратора, яка веде оповідь про смішні ситуації з життя власного діда, та доповнює її коментарями-поясненнями. Біографія дідуся представлена найбільш важливими моментами життя, емоційними «спалахами»: «Дідо називав місто голодним краєм. Він був переконаний, що люди голодують, якщо не тримають десяток курей, дві свині і бодай одну корову. Повиголоджуються там і приїжджає мені сюди зеленець обривати!» [44, С. 159]. Таке авторське втручання у текст є показовим прийомом, що створює ефект «авторського голосу»: певні події сприймаються нарататором не лише як частина оповіді, а й як елемент узагальненого суспільного досвіду, опозиції село-місто. Композиція оповідання характеризується ретроспективною нарацією, що реалізується у оповіді ситуації у теперішньому часі, та акцентуації на вставних епізодах про власного діда та його цікаве життя. Узагальнення оповіді зосереджується у свідомості наратора, ґрунтуючись на обставинах художнього середовища, однак рушієм конфлікту стала негативна новина, що відгукнулася у серцях цілої групи людей. Монолог дівчини спричинений травмуючою подією, що трапилася з

героїнею – її дідусь помер. Такий монолог «реквієм» є способом вивільнення болісних переживань та емоцій наратора у світ, вона оповідає це чи то для читачів, чи то для самої себе. У епізодах, де відбувається оповідь життя діда, використовується третя особа та форма діалогу, що дозволяє відсторонитися від свого життя та достеменно і викривально розповісти смішні історії, почуті від рідних: «Він радувався, коли ми приїжджали, коли баба напихала нам в сумку банки зі свинячим папшкетом і квашеними огірками, коли баба починала привселюдно згадувати, як він шукав під горіхом закопаний самогон» [44, С. 156]. Характерною особливістю даного оповідання є використання у деяких епізодах займенникової форми «ми» як збірного образу наратора та її сім'ї. Така зміна наративної форми дозволяє передати колективну свідомість оповідача та її батьків, їх спільну участь у певних життєвих ситуаціях та оцінку їх однією, колективною точкою зору. Водночас, у історіях про комічні ситуації пов'язані з дідусем, які подані у вигляді прямої мови, наратор, ніби спеціально для читачів, за допомогою вставних конструкцій додає певної інформації про дії персонажа під час реплік бабусі, що зумовлює діалогічність тексту оповідання: «... Додому ви обоє поверталися нарізно: ти, п'яний, попереду, Славка за тобою дрібненьким кроком. Час від часу ти різко обертася до неї, щоби вдарити, але вона вчасно відскакувала. Славка гнала тебе додому, як блудного гусака... (дід кричав з ганку: «Чи ти затикаєшся нині, чи скільки це вже терпіти!»)

- ...Я чекала вас на подвір'ї. Ти не міг рівно стояти, тобою носило, як вітер циганом. Славка забігла в хату... («Закрий свою морду, бо я її зараз закрию!») [44, С. 157]. Наратор переказує історію словами бабусі у вигляді першої особи, що сприяє своренню враження достовірності, та посиленню комізму репрезентованих ситуацій. Водночас зберігаються всі ознаки усного мовлення та передача емоцій учасниками діалогу за допомогою розділових знаків та розмовного стилю мови. У тексті наявне судження, яке повторюється декілька разів, таким чином, відбувається акцентування нарації на відчуттях та емоційній сфері не тільки дівчини, але і її батьків та родичів: «Коли вмер мій старий дід, мій тато стояв біля його ганку і не плакав. <...> Тато, тітка Ростислава і тітка Олександра стояли під ганком і не плакали» [44, С. 153—163]. Водночас розв'язкою та психологічним перезавантаженням усіх негативних емоцій присутніх людей, які не плакали на похоронах, є плач дівчинки-наратора. Вона каже, що її траур та велика кількість сліз, пролитих у той момент, допомогли найближчим для похороненого діда людям, які не могли видавити з себе певні емоції, очиститися: «Я так плакала, що похоронна процесія залишилася задоволеною. Я оплакала діда за трьох його похмурих кам'яних дітей, які йшли

позаду всіх, в ряд, заклавши руки за спиною в очікуванні розстрілу. Я не шкодувала сліз, у мене їх було повно» [44, С. 164]. Яскрава образність даного уривку демонструє нібито найближчих людей загиблого діда – його дітей, у вигляді тих, які насильно примушені бути на такому негативному заході, ніби на розстрілі. Постмодерністична поетика у вигляді сюрреалістичного епізоду наявна у кінці оповідання. Виявлено яскраву уяву та несвідомі страхи дитячого сприйняття такої недитячої ситуації у вигляді похоронної процесії: «Я оглядала з висоти похоронну процесію, боячись глипнути на діда. Він був дуже близько, він міг встати і щось зробити. Мене паралізувало від страху, а допомоги було ні звідки чекати» [44, С. 163]. Останньою у збірці є новела "P. S", яка відрізняється від попередніх зміною наративної перспективи. У тексті послідовно використовуються форми першої та другої особи, що дозволяє відсторонитися та оцінити свою поведінку збоку, створює ефект персонального звернення до читача, або до самого себе. Через форму ти-нарації передано емоційні відтінки настрою оповідача, що відчуває себе приреченим та згодним зі своїм вироком та розвитком подій: «Діагноз поставлено — тебе треба ізолювати від суспільства. Але перед тим тобі дають право на останній раз пройти нічним містом. Під наглядом, звичайно. Ти на них не зважай — на тих, що йдуть позаду. Вони добрі» [44, С. 181]. Загалом новела характеризується тим, що має певні риси детективу та сюрреалізму: наприклад, використання прийому потоку думок; балансування оповіді між реальністю, пам'яттю та фантазією; швидкий, ніби створений з уривків, темп оповіді. Також тут присутні характерний для детективів елемент гри, невідомий вбивця та катування жертви перед смертю, що реалізується у самому тексті. Елемент гри також є виявом постмодерністичної поетики, поруч з візійністю мислення наратора у напружених ситуаціях та частому застосуванні прийому сну. Оповідач є центром представленого дієгезису, так як оповідає про те, що сталося з нею під час її символічного ізолювання та смертного вироку. Наратор оповідає про те, як якась група людей, чи голосів, із творів цієї збірки, ведуть її по рідних вулицях Батареї Муравйова на пісочницю. Інтертекстуальність, як принцип творення постмодерних текстів, має місце і у даній збірці малої прози. Дослідниця М. Зваринська наголошує на тому, що інтертекстуальність, як і інші принципи творення літературного твору, характерні постмодерним текстам: «Водночас згодом з'явилися постмодерністські оповідні принципи творення художнього тексту, серед яких діалогічність, інтертекстуальність, ризоматичність, монтаж, множинність нараторів та ін.) та техніки — двозначність, дифузія, лабіринт, що покликані створити у постмодерністському художньому тексті «штучне

нерозуміння» описаного, водночас розширюючи його контекст» [24, С. 81]. Інтертекстуальність, що виявляється у межах новели, характерна епізоду, коли вбивці згадують неприємні життєві моменти долі оповідача, ідучи з нею по її пам'ятним місцям дитинства. У ході цієї символічної мандрівки, що є аллюзією на подорож пеклом Одиссея, по висхідній шкалі підвищується її рівень тривожності та бажання скорішої розв'язки власного викрадення: "Можливо, це все сталося через те, що я забагато згадую. Тепер - в цей передостанній момент - я хочу, щоб мій розум залишався у забутті, у теперішньому, без згадок про те, що було, і мрій про те, що мало би бути далі. Нічого не було і не буде. Я стою на колінах у пісочниці, стою по колінах в бетоні, чесно кажучи, дивлюся на темні лиця, які нікого мені не нагадують, і чекаю" [44, С. 182]. Нарация набуває відтінків психологічності, так як відбувається акцентування психологічного стану оповідача на деталях, та компіляції різних подій у даному контексті. Декілька разів повторюється фраза про «маленьке щойно не почате я», яка акцентує в собі увагу на тому, що дівчина ще не хоче покидати власне життя: «Червоний купальний костюм для аеробіки намок і крізь нього видно моє маленьке щойно печете я» [44, С. 186]. Важливу композиційну і смислову роль в оповіді відіграють розлогі монологи-рефлексії наратора, які переривають різні спогади та фантазії, а філософськими роздумами про ще тільки почате життя і небажання смерті наратор зачіпає найпотаємніші страхи кожної людини, яка сприймає її мовлення. Така оповідна стратегія додає сюрреалістичний настрій твору, а символічний фінал у вигляді смерті наголошує на завершеності збірки: «Далі все за сценарієм. Вони запихають ніж мені в серце і двічі прикручують рукояткою. *Як собаку, думаю я, і сором, здається, переживе мене саму*» [44, С. 182] (частини виділені курсивом так як у оригіналі). Через акцентуацію на певних частинах речення, героїня апелює до себе, а також виявляє накопичені внутрішні емоції. Цей прийом знаковий тим, що звертає увагу читача на настроєві відтінки даного висловлення, передає всю безвихідь ситуації та підкореність наратора перед власною долею і таким, ніби справедливим, закінченням життя.

Отже, збірці малої прози Т. Малярчук «Говорити» характерне домінування гомодієгетичної нарації у інтрадієгетичних та екстрадієгетичних ситуаціях, тобто наратор оповідала власні історії зі свого життя, та, водночас, була персонажем у цих історіях. У деяких випадках наратор оповідала про інших людей зі своїх спогадів із життя, додаючи об'єктивності нарації. Використовувалася в основному першоособова нарація, яка рідко змінювалася на використання другої чи третьої особи, у випадках, важливих для сюжету, та для того, щоб

акцентувати увагу читачів у напружені моменти. Активне використання прийомів авторського всезнайства, читання думок, та коментарів для читача, формує складну, багаторівневу структуру оповіді. Фокалізація, яка репрезентувалася у збірці, була переважно внутрішньою та фіксованою, так як оповідач у наративній площині творів оповідав про події з власного життя, та рефлексував над ними. Діалогічність, циклізація, полісемічність та інтертекстуальність оповіді ускладнюють композиційну структуру твору та роблять наратив багатоплановим та цікавим для сприймання та аналізу.

2.3 Форма невластне прямого мовлення у збірці малої прози

Т. Малярчук «Говорити»

Термін невластне пряме мовлення, за літературознавчим словником, це проміжний між прямим і не прямим тип мовлення, у якому зберігаються синтаксичні і лексичні риси висловлювання, манера та настрої персонажа, проте воно вилетене у авторське, і виявляється саме через його мовлення як дійової особи. Характерною рисою цього виду мовлення є те, що тут використовуються характерні третьособовому типу розповіді дієслова та займенники [43, С. 489]. М. Бахтін трактує це явище як стилістичний прийом текстової інтерференції, коли висловлення існує у двох контекстах – мовлення автора і героя [13, С. 158]. Невластне пряме мовлення є одним з видів поєднання прямої та непрямої мови. Ці види мовлення розглядаються В. Шмідом у площині нарації: об'єктивна нарація, суб'єктивна оповідь, нейтральна нарація та власне текстова інтерференція [30, С. 16]. Такий тип мовлення є водночас синтаксично-стилістичним явищем, і літературно-художнім прийомом, використовується для передачі чужого мовлення або викладу змісту твору [16, С. 6]. Введення невластне прямого мовлення у твір надає оповіді яскравого емоційно-експресивного забарвлення, зменшує обсяги інформації та відтворює дійсність у суб'єктивних відбитках [13, С. 158]. Також невластне пряма мова є засобом психологізму, тому що передає фрагменти психічного й духовного життя того чи іншого персонажа, світосприйняття, тощо. Це дозволяє читачеві подивитися на події, що зображуються, очима персонажів, пережити їх досвід [13, С. 162]. Невластне пряме мовлення поділяється на літературну та характерологічну, залежно від ступеню наближеності до прямої мови: 1) літературне невластне пряме мовлення характерне для тих випадків, коли передаються особисті психічні та духовні фрагменти життя персонажа. Використовуються переважно дієслова стану або процесу (хотіти, любити, думати, відчувати, і т.д.), стилістично ці висловлення відшліфовані,

зображають суб'єкта ніби зі сторони, для того щоб читач міг подивитися на ситуацію очима персонажа; 2) характерологічне більше наближене до прямої мови, містить її ознаки: питальні чи окличні речення, неповні, парцельовані чи перервані речення, вкраплення елементів розмовного мовлення – просторіччя, оцінно-експресивна лексика, фразеологізми, тощо [14, С. 45—47]. У збірці «Говорити» Т. Малярчук, наряду із домінуванням суб'єктивних форм нарації, спостерігається й звернення до невластивого прямого мовлення, яке, по суті, слугує заміною відавторського третьособового наративу, зумовленого специфікою психологізації постмодерного тексту. Завдяки такому способу передачі думок персонажів виникає ефект глибокого занурення у внутрішній світ, перебіг почуттів та суб'єктивно-емоційного світовідчуття. Це дає змогу читачеві однаково сприймати, як голос персонажа, так і позицію наратора. У першому розділі «Голоси», невластиве пряме мовлення фіксується у багатьох текстах, та відіграє важливу роль у розкритті внутрішніх переживань персонажів. Вони рефлексують над своїм життям та у риторичному тоні висловлюють свої думки як читачам, так і самим собі. У новелі під назвою «Родимка», невластиве пряме мовлення застосовано для доповнення демонстрації суб'єктивного емоційного стану чоловіка, який постраждав від зради коханої, роздумує над тим, як це взагалі могло статися, що його жінка могла закохатися в іншого. Психологічний дискомфорт як ґрунтова складова дискурсу наратора простежується по всій площині новели, у зав'язці персонаж, що водночас виконує роль наратора своєї історії, оповідає про їх з жінкою сімейні будні до переломного моменту цих відносин. Використане невластиве пряме мовлення слугує засобом реконструкції їхніх розмов, думок та переконань щодо певних тригерних моментів подружнього життя, таким чином, у творі реалізується текстова інтерференція: «Не міг бачити, як вона плаче від кіна, бо це дурниця. Повно людей навколо в реальному житті вмирають, або їм дуже погано, а вона плаче через дурне кіно. Я їй це казав, а вона відповідала, що є сентиментальною і злою, що їй не обходить якийсь невідомий берег Нілу, де голодують негри. Вона не може плакати через них, тих голодних негрів, бо не знає, як саме вони голодують, і не бачить, які вони голодні. А кіно – те саме, що життя. Кінам треба вірити. Так вона казала» [44, С. 28]. Невластиве пряме мовлення слугує засобом увиразнення характерів персонажів, так як читач, який сприймає текст, дізнається про їх тригерні точки, емоційний стан та переконання, осмислює цю інформацію та співвідносить з рисами характеру персонажів, формуючи у свідомості цілісний образ. Окреслюючи свій стан під час очікування коханої людини із відрядження, оповідач характеризує свій стан художньою деталлю – «ідіотською

усмішкою», яка ніби приросла до його обличчя за час нестерпного чекання: «Та ідіотська усмішка приросла до мого лиця за час, коли її не було. Така дуже ідіотська усмішка самотньої людини, нещасної самотньої людини, яка тільки те і робить, що чекає» [44, С. 30]. У виразності глибока психологічна прив'язаність наратора до коханої жінки, і деталь у вигляді усмішки демонструє терплячість як рису характеру та холодність стосунків у парі, так як він отримує недостатню кількість любові від неї, та емоційну відчуженість. Ситуативна, нерідко неусвідомлена емоційність та експресія перетворюються на рефлексію, де змішуються первинні відчуття і подальші роздуми, міркування та аналіз. Читач стає не тільки співавтором оповідного дискурсу, а радше свідком внутрішніх змін джерела викладу. Переломний момент у своєму житті наратор описує не дуже емоційно, проте використовує художню образність як елемент, в якому можна виразити всі свої почуття: «Через тиждень вона зізналася мені, що закохалася в іншого чоловіка. Так спокійно зізналася, жорстоко. Так ніби кинула мені під ноги здохлого щура і сказала, роби тепер з ним, що хочеш» [44, С. 30]. У даному випадку невластиве пряме мовлення передає думки або сприйняття персонажа без чіткої межі між його внутрішнім голосом та голосом наратора. Внутрішній монолог чоловіка, в якого щойно розбилося серце передається майже беземоційно, проте образ «здохлого щура» містить образну суб'єктивну оцінку аморальних та неприйнятних для нього дій його жінки. Момент, який містить пряму вказівку на майбутній сюрреалістичний кінець твору, оформлений у вигляді третьої особи, проте достеменно передає почуття та емоційно нестабільне психічне здоров'я персонажа: «Постійно думав собі, як би було добре перестати думати, припинити назавжди думати, залізти в неї і не повернутися. Стати її ангелом, її тінню, її светром» [44, С. 34]. Сприйняття даного моменту читачем формує думку про те, що персонаж глибоко нещасний та самотній, наодинці зі своїми проблемами. Такий монолог, головною думкою якого є бажання перестати існувати самотійно, відображає глибокий психологізм чоловіка, який ще більше підсилюють повтори у кінці вислову. Таке нестандартне використання невластивого прямого мовлення підсилює експресивність новели, та демонструє наративну суб'єктивність, так як читач отримує лише точку зору персонажа, без альтернативної перспективи інших точок зору. У наступному оповіданні під назвою «Три речі», наратор оповідає про створену власноруч концепцію про три речі, які любить кожна людина у своєму житті. У даному оповіданні персонаж представлений у ролі оповідача своєї історії. Інтрадіягетичний світ твору засереджує в собі окремі фрагменти біографії наратора, які репрезентуються у вигляді особистих спогадів. Наратив про улюблені

речі розширюється посередництвом прийому «оповідь в оповіді», представлені ретроспективні переходи у минулі епізоди життя, де дівчина стикалася з людьми, у яких також були власні обожнювані речі. Так, під час ретроспекції у момент суперечки на зупинці із нахабним чоловіком, невластне пряме мовлення наратора виявляється у зміні синтаксичних структур від розповідного речення до риторичних фігур: «Усі інші люди на зупинці не звертали на нього уваги. Бо розуміли, що він хворий на голову. Насправді хворий. Але мені це допекло. Бо що він собі думає?! Що цей псих собі думає?! Що коли він хворий на голову, то йому вже все дозволено?! Якщо хворий на голову, то вже йому можна тут харкати і обзивати мене курвою?» [44, С. 37]. Передано внутрішнє роздратування героїні, її агресія та почуття несправедливості, що виникло внаслідок неприємної ситуації. Такий наратив дає змогу читачу безпосередньо долучитися до емоційного стану персонажа, так як монологічне мовлення подано таким чином, наче читач є частиною художнього світу та об'єктивної розповіді. Використання повторів словосполучення «хворий на голову» та риторичних питань підсилює експресивність висловлювання та демонструє зацікленість уваги персонажа на деяких стереотипах, намагання їх осмислити. Дівчина, від особи якої ведеться нарація, наводить читачам іншу історію, про те, що її сусідка іноді приходить до неї подзвонити з телефону, і завжди жаліється їй на те, що тут дуже смердить сигаретами і весь цей запах в'ївся в стіни. Невластне пряме мовлення наратора тут спрямоване на передачу слів жінки у прозовій формі, і, водночас, відбувається поступовий перехід від невластне прямого мовлення до потоку думок наратора, яка рефлексує через цю ситуацію з сусідкою: «Коли сусідка приходить до мене скористатися телефоном, то неприємно кривить носом, мовляв, жінці не годиться так смердіти. Як можна, щоб у квартирі так смерділо? Цей тютюновий запах уже ніколи не вивітриться. Ніколи. Бо він уже приріс до стін, до люстри, до меблів, до тебе. І ти вже ніколи від нього не відмиєшся, навіть як би хотіла» [44, С. 40-41]. Цей уривок ілюструє перехід між різними рівнями нарації: спочатку читач сприймає слова сусідки, а потім непомітно поринає у роздуми оповідача. Таке поєднання чужого мовлення з авторським голосом є типовою рисою невластне прямого мовлення, що дає змогу не тільки передавати пряму мову персонажів, але й показувати емоційне ставлення наратора до сказаного. Використання особового займенника «ти» в останніх реченнях теж спричиняє розщеплення мовлення - оповідач ніби звертається до себе, а разом з тим, формує узагальнений образ людини, що пов'язана із запахом сигаретного диму. Весь процес реалізації наративної історії втілює складний процес внутрішньої боротьби особистості з нав'язаними оточенням стереотипами про

поведінку та спосіб життя, так і з власними думками та переконаннями. Дієзис новели «Сім'я» представлено у вигляді оповіді-монологу персонажа, що є наратором, про своє сімейне життя і його мінуси. Сімейна тематика вводить читача у детальне зображення суб'єктивно негативної атмосфери домашнього побуту, дає змогу висвітлити саме ті риси психологічного портрету людини, які якнайточніше передають закономірності поведінки людини в критичні моменти. Нарация оформлена у вигляді монологу, і є передачею думок та відчуттів персонажа щодо його жінки та її поведінки: «Звик до неї, ніби вона це якась частина мене. Маленька, але частина. Звик до того, як вона кричить, щоб я помив ноги, бо смердять. Як дорікає, що нічого не роблю по дому (вона це називає для сім'ї), як деколи шкодує мені їсти стільки, скільки я хочу, як товстіє від своїх вареників з картоплею і макаронів, як любить дивитися ввечері телевізор» [44, С. 43—44]. У даному випадку невластне пряме мовлення сприяє психологізації образів персонажів, тобто читач отримує глибше розуміння їх емоційного стану, внутрішніх конфліктів та мотивів поведінки. У наступній ретроспективній ситуації невластне пряме мовлення використано для передачі спостережень та очікувань персонажа, так як його жінка, на його думку, просто так хотіла залишити його вдома в той день, коли в нього мало бути його улюблене заняття карате: «Чекаю, щоб вона дала дозвіл. А вона вперлася. Сидить за столом у кухні, ріже варену ковбасу на олів'є, голову опустила, - і бачу, що зараз заплаче. Не знаю, чого їй тоді так розходилося, щоб я нікуди не йшов. Лице почервоніло, очі набрякли, ріже ту ковбасу, ніби моє тіло - вперто, жорстоко, безжалісно» [44, С. 45]. Опис дій жінки подається через призму сприйняття наратора, що дозволяє читачеві відчутти напруження та внутрішній стан героя, яскраві образи підсилюють емоційне сприйняття та настрої наративу. Про свою доньку наратор висловлюється значно жорстокіше. Він вважає її своїм ворогом та навіть готовий образити її для того, щоб вона просто зникла з поля зору: «Прикро так говорити про власну доньку, але ми завжди були ворогами. Заклятими. Деколи було добре, знаєте, така весела атмосфера в хаті, всі жартують, а воно сидить за столом або на дивані, не вступається, а лиш дивиться спідлюба. Будь з нею лагідний, казала жінка. А я не міг» [44, С. 46]. У даному фрагменті невластне пряме мовлення передане для того, щоб зафіксувати негативні почуття персонажа щодо його дитини. Емоційно забарвлена лексика підсилює відчуття відчуженості, конфлікту між героями, глибоке розчарування та біль персонажа. У першому розділі невластне пряме мовлення є важливим наративним інструментом, який поєднує в собі риси прямого мовлення і авторської оповіді. Використання такого прийому дозволяє передавати репліки персонажів без характеристик прямої мови, це

сприяє інтеграції думок персонажів у загальну наративну структуру. Наприклад, в оповіданні «Несправжнє», наратор через форму невластне прямого мовлення передає думки матері, щоб показати, що вона завжди була мудрою жінкою, казала їй тільки хороші і розумні речі: «Другий раз я не послухала маму, коли їхала в місто. Зібрала свої речі у валізу і повідомила батьків, що їду поступати до університету. Мама сказала, що не треба цього робити. Що місто ще більше несправжнє, як осіннє сонце. Що я в місті загублюся, потону, заплутаюся в водоростях, як деколи на Берем'янському ставі, і ніхто мені не допоможе, бо в місті ніхто нікому не допомагає» [44, С. 51]. Тут невластне пряме мовлення застосовується для реконструкції слів матері наратора, яке хоч і передане з точки зору оповідача, проте зберігає характерні суб'єктивні риси мовлення матері. Завдяки такому прийому, читач сприймає це висловлювання як складову частину живого діалогу, хоча форма, у якій цей діалог поданий – невластне пряме мовлення. Після невдалої спроби дівчини покупатися восени на вулиці, вона оповідає про свою матір як спокійну та лагідну, таку, яка не дорікала їй її хворобами через купання: «Мама доглядала за мною і ніколи не дорікала купіллю, не казала: я тебе попереджала, що восени сонце оманливе, оманливе, як усе восени, я тебе попереджала, але ти мене не послухала. Ніколи так не казала. Просто доглядала за мною. Тягала на собі, приносила в ліжко їсти, сиділа поруч край ліжка і щось розповідала. Читала на пам'ять три вірші, які вона знала, тільки три вірші й усе. Повторювала їх кожного вечора, а я слухала, і здавалось, що кожного разу вони звучать по-іншому. Що можна трьома віршами сказати все, що тільки треба сказати про життя і світ. Мама тягла мене на собі, як ярмо від плуга тягають коні» [44, С. 50—51]. Психологічний дискомфорт як ґрунтова складова дискурсу наратора простежується по всій площині оповідання. Порівняння матері, яка доглядає свою доньку із конем, який тягає на спині ярмо, поглиблює сприйняття драматичності долі жінки. Таким чином, продемонстровано справжнє ставлення героїні до себе - вона вважає себе непотрібним ярмом на спині своєї матері, і ця думка зберігається до кінця оповідання. Оповідання «Біс Голоду» характеризується ретроспективним мисленнєвим поверненням наратора у минулі ситуації з життя, що реалізовано у прийомі «оповідь в оповіді». Бабуся є центром дієгезису, а наратор реконструює із пам'яті історію про її життя у повоєнні роки. Бабуся була дуже тривожна щодо прийомів їжі, нею часто керувало її бажання наповнити шлунок їжею: «Страх голоду керував бабиним життям. Коли раптом якогось літа довго йшли дощі, баба сиділа на городі і голосила: що тепер буде з картоплею, і квасолею, і буряками, і кукурудзою, о боже, що тепер буде?! Помремо всі з голоду!» [44, С. 62]. Посередництвом невластне прямого

мовлення передано внутрішню тривогу бабусі, викликану страхом перед голодом. Такий тип мовлення стає інструментом передачі голосу бабусі, що органічно вплітається у загальний наративний потік. Зміна інтонації, залучення мовних засобів, у вигляді вигуків та повторів, створює ефект наративної емпатії, дозволяючи читачеві сприйняти емоційну напругу на глибшому рівні. Інтрадієгетичний світ зосереджує в собі окремі фрагменти біографії як наратора, так і наратованої бабусі, які репрезентуються у вигляді особистих спогадів та рефлексій. Читач опиняється між двома наративними площинами, де центром першої є відомості біографічного хронотопу, а другої – потреба людини ще раз зазнати частину минулого досвіду в значно ширшому, ціннісному полі. Важливою деталлю є те, що до власних переживань наратор залучає іншу свідомість, відмінний життєвий досвід. Тобто увага реципієнта зосереджена не тільки на розгортанні певного ланцюга подій, але й на внутрішньому зрості особистості, що презентується в нарації. Невласне пряме мовлення у оповіданні використано також для увиразнення характерів персонажів, в особливості бабусі: «Баба нічого іншого не боялась. Взагалі нічого. Вона не знала, що таке сентимент. Тільки коли розповідала, яка була голодна, могла заплакати. Але не тому, що шкодувала себе, а тому, що нею володів біс голоду» [44, С. 63]. Авторський голос переплітається з голосом суб'єктивного оповідвача що говорить про бабусю, яка нічого не боїться, окрім голоду. Образна характеристика голоду бабусі, яка персоніфікована у збірний образ біса, надає читачеві розуміння того, що таке «явище», яке відбувалося з бабусею, досить страшне, неконтрольоване та має руйнівні наслідки.

У двох інших розділах збірки «Говорити», невласне пряме мовлення використовується у значно меншій кількості, через те, що відбувається перехід до більш класичної форми третьоособової нарації, де історії подаються у вигляді спогадів наратора або через традиційні діалоги. У наступному розділі є достатня кількість прикладів невласне прямої мови, що мають деякі ознаки прямого мовлення. Йдеться про передачу діалогічної взаємодії між персонажами, що оформлена у прозовій формі, без характерних графічних чи синтаксичних маркерів прямої мови. Також зафіксовано рефлексії персонажів, які передано через психологізований виклад розповідача. Нарация у оповіданні «Радіо» є третьоособовою, презентована розповідь про життя села Замагурка та їх людей. У даному випадку центром дієтезису є персонаж на ім'я Ванька, про життя якої і йдеться у даному творі. Розповідаючи про маму Ваньки, наратор інтегрує пряме мовлення матері у текст без використання прямих цитат чи спеціальних пунктуаційних знаків: «Деколи Ваньчина мама так дивилась на Ваньку, ніби докоряла за живучість. Жінки живучіші,

часто повторювала вона, запрягаючи десятилітню Ваньку замість коня у плуг» [44, С. 67]. Таке вплетення невластивої прямої мови у оповідь створює ефект безпосереднього занурення читача у спогади персонажа, що дозволяє глибше зрозуміти причинно-наслідкові зв'язки їх сімейних відносин та ставлення один до одного. Оповідь оформлена у вигляді ретроспекцій у минулі ситуації із життя Ваньки, наступною такою ретроспекцією є розповідь про радіо - її тодішнє захоплення: «Радіо було її домом. Але Ванька сама не знала, звідки радіо береться і куди зникає. Воно просто існує, думала Ванька, воно просто є, як я, воно всюди, воно не має початку і кінця, і невідомо, чий голос в ньому промовляє. Можливо, самого Бога» [44, С. 71]. Дискурс наратора, оформлений у вигляді невластивої прямого мовлення, демонструє читачеві внутрішні роздуми героїні про її улюблену річ. Яскрава образність мислення Ваньки, як жительки села, виявляється у її сприйнятті такої звичайної речі як радіо на містичному рівні, а також це демонструє загострення проблеми опозиції села та міста. У розв'язці твору ця проблема набуває яскравих обрисів та смислів, так як у домі Ваньки з'являється перший телевізор на все село: «Уся Замагурка прийшла дивитися в їхній телевізор. Діти тішились, старі баби й діди тішились, а Ванька ні. Вона відразу зрозуміла, що таке - телевізор. Це не радіо. Там видно, хто говорить. А Ванька не хотіла бачити Його лиця. Бо на Його лице не можна дивитися. Його можна тільки слухати» [44, С. 71]. Відбувається занурення наратора у внутрішній стан та думки персонажа та їх передача, так як у уривку зафіксовані міркування Ваньки з приводу різниці між телевізором та радіо. Наратив новели «Чужина» характеризується кінематографічним, швидким темпом нарації, передаються думки та переживання Ваньки - селянки, яка ніколи не була за межами Замагурки, і в першу чергу, хотіла туди піти, щоб померти: «Ванька ніколи не була за межами Замагурки. Коли вона була мала, то не знала слова «світ». Потім, коли дізналася, вирішила, що світ – це і є Замагурка. За його межами нема нічого. Ваньчина мама постійно повторювала, що поза селом - чужина, і туди ні в якому разі не можна йти, бо помреш. Ванька вірила в це, аж поки не спробувала померти» [44, С. 77]. Третьоособова оповідь містить суб'єктивну перспективу головної героїні, яка, пам'ятаючи настанови матері, вирішує зробити крок у невідоме. Репліки її матері та її власне внутрішні думки оформлені у вигляді невластивої прямої мови. Цікавим видається момент, коли наратор, розповідаючи про психологічний стан Ваньки перед її сміливим кроком, переносить її думки та переживання на іншу істоту - її собаку. Таким чином, читач проникає у підсвідоме Ваньки та має нагоду спостерігати за її очікуваннями від смерті та життя: «Ванька була переконана, що пес не хотів йти геть, бо до кінця вірив, що не помре. Він не

хотів помирати. Пес сподівався, що в буді смерть його не знайде, бо шукати вдома важче, ніж на чужині. Ванька боялася, що тут, вдома, смерть може її не знайти. Тому вона вирішила піти. Не хотіла, щоб смерть забула про неї» [44, С. 78]. Таке перенесення думок з одного персонажа на іншого у тексті виявляється як прийом читання думок та оформлений у вигляді невластне прямого мовлення. Під час того, як Ванька рушала до своєї метафоричної загибелі, у своїх думках вона думала про свого чоловіка у іронічному тоні: «Час до часу в її голові зринала думка, що Лесько вже прокинувся і шукає її. А може, не шукає. Але буде - це точно. Шукатиме всюди на подвір'ї, але не знайде. Лесько не вийде за подвір'я, щоб знайти Ваньку. Він просто не здогадається, що можна бути десь поза ним» [44, С. 80]. Наратор проникає у внутрішній світ героїні та її свідомість та трансліює ці думки безпосередньо через власну перспективу. У цьому уривку яскраво продемонстровано психологічний зв'язок між дружиною та її чоловіком, оскільки навіть перед смертю вона думає про нього та навіть шуткує з нього. Невласне пряме мовлення у оповіданні «Подвір'я» реалізується у передачі думок головного персонажа твору Леська у межах об'єктивного дискурсу. Його жінка раптово зникла з його життя, про що читач дізнається поступово, отримуючи інформацію про його невдалі пошуки: «Коли він прокинувся і не знайшов Ваньки у ліжку, то подумав, що вона вже на городі сапає буряки. Він пішов на город, але Ваньки не знайшов. Сів на лавку під горіхом і, курячи тютюн, став на неї чекати. Вона, напевно, пішла до молочарні здавати молоко. Чекав довго, але Ванька не поверталася» [44, С. 82]. Наратор через форму текстової інтерференції фіксує особливості мислення звичайного селянина, оскільки після того, як його дружина не була знайдена у ліжку, він одразу подумав, що вона працює на городі, або пішла продавати молоко. Наступним кроком Леська були пошуки жінки по всьому подвір'ю, але тепер дуже сумлінні та цілеспрямовані: «По обіді Лесько взявся шукати Ваньку всюди по подвір'ю. Спочатку він думав, що вона десь заховалася від нього, хоча ніколи раніше такого не робила. Він зазірав усюди, гукав її, матюкався, проклинав, але не знайшов. Ні в шіпці, ні в stodолі, ні в пивниці, ні в криниці. Лесько кричав у криницю, навіть шпортав по її дну довжелезним гаком, призначеним для того, щоб виймати з криниці відра й горнята» [44, С. 82-83]. Наратор зміщує фокус оповіді на переживання персонажа та його істеричні пошуки дружини по всьому подвір'ю. Його розгубленість, нервовість та злість у діях та думках прочитуються читачем, який емоційно співпереживає персонажу та відчуває його фрустрацію та дезорієнтацію. Неусвідомлена емоційність перетворюється на створену пізніше рефлексію, де поєднуються як первинні відчуття, так і подальші роздуми та аналіз. Завдяки такій

психологізації тексту читач стає свідком внутрішніх змін джерела викладу. Розповідь про пошуки персонажа набуває відтінків філософічності, так як Лесько, побачивши місяць, інтерпретує його у відповідності зі своїми уявленнями про подвір'я та загалом життя, таким чином, виробляючи власну філософію: «Сонце зайшло і на небі замість нього з'явився місяць. Дивно, подумав Лесько, місяць – це зовсім не сонце, він такий кволий і світить так тьмяно, а все одно комусь потрібний. Йому, наприклад. Місяць теж частина його подвір'я. Бо подвір'я – це не тільки наземна його суть, а й небесна» [44, С. 85]. Внутрішні міркування персонажа характеризуються проєкцією психологічного стану на зовнішній світ, так як наратор подає судження Леська про паралелі між місяцем і його власним подвір'ям, у вигляді невластивого прямого мовлення. Екзистенційна проблематика вводить читача у детальне зображення зміненого емоційного тла чоловіка, дає змогу висвітлити саме ті риси психологічного портрету людини, які якнайточніше передають закономірності вчинків людини в критичні моменти. У новелі «Любов», Лесько мучить себе думками про свою жінку, яка раптом зникла: «Йому здавалось, що Ванька десь сидить у темному кутку і плаче. А деколи сміється з нього, дуже голосно, так що Лесько мусив закривати вуха руками. Ванька могла би таке зробити, бо завжди була бзігувата. Завжди все робила йому наперекір, думала, що він дурний, а він не дурний! Лесько зовсім не дурний. Він мав три класи школи, він прочитав одну книжку, він, можна сказати, все про цей світ знає!» [44, С. 87]. Наратор передає хід думок самотнього чоловіка та додає експресивності, щоб зробити висловлення наближеними до побутового мовлення. Проблеми любові та екзистенції набувають у гомодієгетичному викладі особливої гостроти, адже демонструють настрій та спогади в максимальній напрузі. Від своєї самотності та приреченості, головний персонаж відчуває, що бачить галюцинації і вступає з ними у діалог: «Він лежав у темряві і дивився, як Шумський рухається по хаті, тихо, як усі злодії, але Леськові здавалось, що то Ванька шукає своє радіо. Не знайдеш, тішився Лесько, не знайдеш своє радіо так, як я не знайшов тебе» [44, С. 89]. Зафіксований внутрішній міркування Леська передано через форму невластивого прямого мовлення, так як синтаксична конструкція записана без оформлення у пряме мовлення та передана у третьособовому дискурсі. Наратив твору набуває відтінків філософічності та посилюється психологізація тексту, так як Лесько осмислює своє життя до та після зникнення його дружини, намагається знайти в ньому власні сенси. Смісловий парадокс базований на полярностях емоційних переживань навколо категорій «відоме-невідоме», розгортання сюжету завершується повною зміною емоційної тональності наративу. Розв'язкою

новели стає неочікуване повернення його жінки додому, що яскраво реалізоване короткими, уривчастими реченнями та риторичними настроями висловлень: «Лесько зачудовано на неї дивився і не міг промовити жодного слова, навіть прокльону. Він думав, чи це справжня перед ним Ванька, чи вигадана. Чи вона жива, чи мертва» [44, С. 89]. Антитези, які насичують текст, увиразнюють змалювання психологічного стану Леська та його осмислення ситуації, яка щойно відбулася. Наратив новели «Місто», із центром дієзису у сім'ї Палагіцьких, та їх голови сім'ї Семена, реалізується у розповіді наратора про сприйняття селянами новини про те, що за селом є чужина, а не метафорична смерть. Відбувається поступове зміщення нарації на сім'ю Палагіцьких та кожного з їх членів сім'ї. Наприклад, невластне пряме мовлення матері - Марії, яка в дитинстві стала жертвою сімейного насилля, реалізованого найжорстокішим шляхом - її мати залишила своїх десятих дітей у замкненому домі, а сама зникла. Наратор фіксує рефлексії Марії щодо даної ситуації з дитинства, без завуальованості, правдиво і жорстоко: «І тоді Марія питала себе тільки одне, чому мама їх не вбила, якщо хотіла їхньої смерті, чому не підпалила замкнену хату? Бо ця хата дуже би гарно горіла. Справді гарно. З дитячими лицами у вікнах» [44, С. 72]. Розповідь наратора поєднується із внутрішнім мисленням Марії, що реалізовано у невластне прямому мовленні героїні. Риторичні питання та занурення у свідомість героїні, появу образів, які з'являються у голові Марії, інтимізують текст та дають читачеві відчуття всю біль та розпач рефлексій героїні щодо такого епізоду власного життя, проте й виявити авторські інтенції, розуміння ситуації через об'єктивну форму реалізації нарації. У вставному епізоді про те, як селяни вирішили перевірити правдивість слів Романа щодо того, що чужина – це місце, а не смерть, передаються не тільки думки одиничної особистості щодо цього твердження, а колективна думка спільноти селян: «Наступного дня відразу кілька чоловіків вирушили на розвідку, повернулися і підтвердили Романові слова. Там нема смерті, сказали вони. Там таке саме життя, як і тут, а в місті навіть краще. Кілька молодих сімей перебралися туди жити» [44, С. 72]. Наратор інтегрує пряме мовлення колективу селян у текст без використання прямих цитат чи спеціальних пунктуаційних знаків, що набуває ознак невластне прямого мовлення, так як мовлення наратора та персонажів тут з'єднується у одну форму. Розв'язкою оповідання стає жалкування голови сім'ї Семена Палагіцького через те, що йому не вдалося похоронити власного сина та пророчою настановою розповідача про те, що згодом це таки збулося.

У останньому розділі збірки під назвою «Батарей Муравйова», невластне пряме мовлення реалізовано задля передачі внутрішніх роздумів із явною експресією, або для оформлення

діалогів у прозовій формі, без лінгвістичних маркерів прямого мовлення. Ця техніка дає змогу створення відчуття єдності голосу персонажа та голосу наратора, та робить їх психологічний вимір глибшим. Наприклад, у першому оповіданні під назвою «Що? Де? Коли?» наратор оповідає, як у її дитинстві тато пояснював їй, що робити у різних небезпечних життєвих ситуаціях: «Тато пояснив мені, що робити на випадок землетрусу.

Ні в якому разі не сідати у ліфт. Це перше.

Як тільки помітиш, що хитається люстра, відразу тікай з квартири сходами вниз. Залишай все, як є, і тікай.

Якщо люстра дуже хитається, якщо дзвенять вікна - тікати пізно. Тоді біжи в туалет. Туалет – це єдине безпечне місце у квартирі. Навіть якщо будинок упаде, в туалеті маєш шанс залишитись живим» [44, С. 113]. У цьому уривку пряма мова, інтегрована через невласне пряме мовлення, що додає тексту динаміки: короткі, уривчасті конструкції передають ритм живого мовлення, дають читачеві змогу відчувати атмосферу описаної ситуації, сприймаючи викладене як спогади наратора. Невласне пряме мовлення батька наратора доповнено цікавим наративним прийомом. Оповідач демонструє потік його думок та мисленнєвий акт у «реальному часі», тобто під час мовлення. Розмовна лексика та короткі фрази реалізовано у тексті так, щоб показати звичайний хід думок пересічного чоловіка, який одразу ж, у ході своєї думки, веде з самим собою логічний діалог для того, щоб знайти правильне рішення у екстрених ситуаціях: «Ні в якому разі не панікувати, негайно телефонувати в міліцію. Ага, нікому зателефонувати ти не можеш, бо в нас немає телефону. Тоді біжи на кухню, хапай найтяжчу, найкращу чавунну каструлю і кидай нею у вікно. Не бійся, що вікно розіб'ється. Вкладимо нове. Кидай каструлю у вікно і кричи на весь голос» [44, С. 113]. Оповідач фіксує дбайливе батьківське мовлення та настанови своїй доньці, який він бажає лише добра та безпеки. Тому, для розмови про такі екстрені та незвичайні ситуації персонаж обирає спокійний, розповідний тон. «Оцет столовий 90%» - оповідання, наратив якого реконструює спогади оповідача про додатковий заробіток їх небагатой сім'ї і те, як це впливало на життя кожного із них. Інтрадіягетичний простір тексту засереджує в собі деякі фрагменти біографії наратора, які репрезентуються у вигляді особистих спогадів. Оповіданню характерний ретроспективний наратив, що реалізовано через прийом «оповідь в оповіді». Перший вставний епізод стосується дитячих ігор з однолітками та соціалізації у хронотопі вулиці Батарей Муравйова, на якій жила наратор у її дитячі роки: «Моє «скулась!» було чути на весь двір і ще трохи поза ним. Мама ввечері дорікала мені, що не могла

дивитися вдома телевізор. Так голосно я кричала» [44, С. 116]. Вислів її матері подано через мовлення наратора без використання прямої мови та її маркерів. Передано внутрішнє невдоволення та характерну тогочасному радянському суспільству настанову, що треба бути чемним та слухняним і нікому не заважати, коли щось робиш. Про одну з тодішніх подруг наратора подано характеристику, яка звучить словами навколишніх людей: «На Віту дивилися з жалем. Мама запрошували Віту на обід і вечерю, деколи навіть переночувати, давали Віті поношений одяг старших синів, питали Віту, чи не важко їй живеться, але ніколи не чекали відповіді. Віта ж не відповідала. Вона взагалі говорила дуже мало. Коли я, що було доволі рідко, збивалась у стрибанні в гумку, Віта ніколи не кричала «скулась!», удавала, ніби не помічає, і чомно чекала своєї черги» [44, С. 117]. Слова оточуючих людей подані наратором не у вигляді реплік, а опосередковано, що виявляє у мовленні персонажів контекстуалізовано завуальовані смисли. Об'єктивне сприйняття Віти оточуючими матерями виступає у даному контексті як прийом, у якому реалізовано зовнішній погляд як певний соціальний коментар, який демонструє відчуження оточуючих людей щодо дівчинки через її нелегке дитинство. Власне, про батька Віти, через якого дівчину так жаліли оточуючі, наратор розповідає багато життєвих фактів, серед яких його служіння у армії та тригерна ситуація з полоном, яка стала причиною його нелегкого, та іноді небезпечного для оточуючих психологічного стану: «Апокаліпсис Шкоронида уявляв неодмінно у вигляді потопу. Страшна вода мала піти з-під землі. Ніхто і нічого не врятується. Дев'ятиповерхові панельні будинки, які б високі не були, стануть дном. Вода буде всюди. Усі загинуть. Лише Шкоронида плаватиме поверхнею і питиме. Питиме і питиме. Його тіло стане водою» [44, С. 72]. Особиста фантазія та уявлення героя подані опосередковано, з елементами суб'єктивного бачення можливої ситуації. Наратор через невластне пряме мовлення демонструє внутрішній страх Шкорониди, його образне мислення, в якому зливаються перспективи об'єктивного розповідача та внутрішній світ героя. Апокаліптичні образи та біблійні алюзії, які є виявом постмодерністичного дискурсу, характерні для світовідчуття персонажа, і у вигляді невластне прямої мови наратор передав те, як персонаж візуалізує кінець світу. Попри усталені структурно-семантичні ознаки невластне прямого мовлення художня проза Т. Малярчук демонструє і випадки, що близькі до моделі невластне прямого мовлення, але виходять за її межі. У таких фрагментах оповідач стилізує авторську рефлексію або химерне бачення світу під умовну мову неживих предметів або тварин: наприклад, у новелі «Перша вода», оповідач фіксує алегоричну форму звернення дощових

черв'яків до людського суспільства: «Дощові черв'яки на асфальтах міста – це справді прекрасно. Вони уособлювали міську безвихідь і несумісність природи з людиною. Дощові черв'яки мовчки кричали: люди, навіщо ви обгортаєте землю панциром, якщо і вам доведеться рано чи пізно в неї повертатися?» [44, С. 135]. У даному випадку авторська рефлексія та персоніфікація живої природи оформлена у вигляді звернення дощових черв'яків, такий прийом вважаємо цікавим виявом риторичних фігур у наративі твору. Даним риторичним прийомом передано сюрреалістичні настрої твору та глибоке емоційно-філософське навантаження. Інші персоніфіковані образи, які стилістично імітують невласне пряме мовлення, наявні і у наступному уривку: «Морські коники метались довкола мене, пропонуючи себе в поміч, восьминоги розкривали свої широкі обійми і обіцяли поділитися голубою кров'ю, дельфіни декламували «Лісового царя» Гете, омари танцювали кадрили і радили вдихати глибше, на повні легені» [44, С. 139]. Фіктивне невласне пряме мовлення, яке лунає від персоніфікованих морських тварин, доповнює сюрреалістичний епізод твору, де головна героїня топиться у воді та бачить галюцинації. Такі художні конструкції свідчать про бажання авторки естетизувати переживання персонажів, стилізуючи їх під мовлення природи чи голос підсвідомості. Остання новела під назвою «P.S» має значно складнішу наративну структуру, що характеризується поєднанням оповіді з ознаками детективу, та внутрішніх рефлексій наратора. Центром дієгезису є оповідач, який рефлексує про своє життя та його, на її думку, «логічний кінець» у вигляді вбивства. Але перед цим її допитують, і вона оповідає, що сталося з її рідними місцями після дитинства, проводить паралелі між власними діями у минулому та їх наслідки зараз. У новелі слід диференціювати кілька рівнів художнього часопростору: виклад та його узагальнення зосереджується у свідомості першоособового наратора, проте рушієм конфлікту стали рідні місця дитинства та стресова ситуація у вигляді допиту. Місцем своєї символічної смерті вона обирає вулицю, на якій жила у дитинстві, що «замикає» коло її життєвого циклу: «Так, кажу, саме тут, усе нормально. Я хотіла саме тут, у пісочниці. У цій самій пісочниці поміж двома дев'ятиповерховими будинками на вулиці Батарей Муравйова, на дитячому майданчику, на якому колись давно пішла з-під землі вода. Тепер це інша вулиця - не Батарей Муравйова, - і тут вже немає будинків, термін придатності яких стікає через п'ятдесят років, і немає дитячого майданчику, і пісочниці немає, в якій ніколи - ви мені вірите?! - ніколи не було піску. І дітей тепер тут точно немає. Але однаково я хотіла саме тут, все нормально» [44, С. 181—182]. Потенційний адресат нарації чергується: оповідач апелює як до читачів, так і до конкретних персонажів, які

знаходяться з нею в одному хронотопі, так і до себе самої. Драматизм та психологізація тексту обумовлені риторичними фігурами, окличним тоном деяких синтаксичних конструкцій, прийомами повторів тощо. У процесі згадування ключового для концепту оповіді дня, коли з-під землі пішла вода, у одному зі вставних епізодів пряме мовлення наратора та героїв, які звертаються до неї, оформлене у вигляді невластивого прямого мовлення. Таким чином, підсилено емоційність сприйняття читачами тексту, які осмислюють його з перспективи оповідача: «Діти на березі махають мені руками, кажуть - чого ти без рятувального круга? Де твій рятувальний круг? <...> Рибалки теж махають мені руками, але гнівно, мовляв, не пливи сюди, ти порозганяєш нам усю рибу!» [44, С. 185]. У даному уривку продемонстровано механізм відтворення дитячого сприйняття трагедії, яке поєднано із репліками персонажів у межах наративного викладу. Текст сприймається через внутрішню фокалізацію оповідача, який передає репліки оточуючих у поєднанні із власними переживаннями, що підсилює суб'єктивність нарації.

Отже, невластиве пряме мовлення у збірці Т. Малярчук «Говорити» – це один із ключових наративних прийомів, який поєднує у собі риси авторської розповіді та мовлення персонажів. Цей прийом дозволяє наблизити внутрішній світ героїв до читача, моделюючи їх думки, емоції, глибини свідомого та несвідомого. Це, у свою чергу, поглиблює психологізм персонажів, дозволяючи читачам безпосередньо відчувати їх емоції, а також контекстуально виявити й авторську точку зору, яка, як правило збігається із світосприйняттям героїв. Невластиве пряме мовлення слугує не тільки засобом передавання психологічного стану, а й способом побудови наративної суб'єктивності, що є властивою рисою постмодерної естетики. Залучення риторичних фігур, повторів, синтаксичної варіативності та образних деталей підсилює експресію наративу, а також демонструє особистісні трансформації героїв. Особливої уваги варті випадки, коли невластиве пряме мовлення стилізовано у вигляді мовлення неживих істот або уособлених образів. Це створює ефект сюрреалістичного, іноді галюциногенного досвіду, який підкреслює метафоричний вимір внутрішнього стану персонажа та постмодерністичні стилістичні вкраплення у поетику збірки.

РОЗДІЛ ІІІ. СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ОПОВІДАНЬ ЗБІРКИ "ГОВОРИТИ" Т. МАЛЯРЧУК

3.1 Теоритичні аспекти принципів циклізації та хронотопу в літературознавстві

«Цикл» як поняття має доволі велику гамму значень, які асоціюються з завершеністю, послідовністю, впорядкованістю, цілістю, і системністю. У європейському літературному процесі цей термін з'явився у вісімнадцятому-дев'ятнадцятому століттях, а у двадцятому столітті різностороннє студіювання аспектів циклізації стали одним з вагомих напрямів літературознавчих рефлексій. Тепер словом «цикл» позначають групи творів, які виявляють ознаки художньої цілісності, мають спільну тематику або ідею, сталих персонажів, подібні риси світогляду, поетики, архітектоніки тощо [59, С. 21]. Сучасні літературознавці характеризують цикл як таку структурну форму, у котрій окремі твори, зберігаючи естетичну автономність, об'єднуються у збірники або цикли, внаслідок чого загальне семантичне поле розширюється і відбувається піроплення спільних значень внаслідок взаємопроникнення семантичних кодів. У підсумку, кожен окремий твір перетворюється на частину макротексту, що формує феномен цілісності, де сенси не просто додаються, а резонують один з одним, утворюючи багат шарову художню тканину [43, С. 69]. З одного боку, циклічність може бути ознакою поетики певного тексту, віддзеркалюючи внутрішню структурну цілісність. З іншого - постає як ширше естетичне явище, що відображає риси художнього мислення не тільки окремого автора, а й літературного покоління чи навіть культурної епохи. У цьому сенсі циклізація здобуває статус знакової риси доби, що формує нові тактики для сприйняття і осмислення буття [22, С. 352]. У науковому дискурсі поняття «цикл» здебільшого окреслюється як органічне об'єднання творів, що ґрунтується на наявності спільної концепції, тематики, часопростору або структурної логіки, зберігаючи водночас відносну самостійність кожного окремого компоненту. Разом з тим, як відзначають окремі фахівці, зокрема у критичних розвідках, цикл функціонує як єдина завершена система, і вилучення хоча б одного з елементів веде до втрати концептуальної цілісності. Адже кожен компонент у складі циклу не просто розширює загальне враження, але є невід'ємною частиною авторського задуму – цілісного художнього висловлювання, що надає сенс усьому утворенню [70, С. 117—118]. Таким чином, сама наявність усіх елементів, визначених автором, формує повноцінну естетичну структуру циклу. За літературознавчим словником-довідником цикл в художній літературі — це сукупність творів одного жанру, які автор сполучає в естетичну цілість відповідно до власного задуму. Якщо йдеться про ліричний

цикл, то послідовність текстів у його складі простежується крізь призму емоційного фону персонажа та динаміки його внутрішніх коливань. Незважаючи на різноманітність мотивів, ритміки, строфіки та жанрових форм, тексти ліричного циклу функціонують у межах єдиного стильового напрямку, котрий через гармонізацію композиції підсилює їх естетичну вагомість [45, С. 721—722]. Науковий аналіз явища художньої циклізації демонструє, що ліричним циклам у літературознавстві приділялося набагато більше уваги: їхні риси описані, поетика докладно окреслена. Натомість прозові цикли лишаються малодослідженими, і багато аспектів цієї теми все ще позбавлені відповідного теоретичного осмислення [28, С. 143]. Дослідниця І. Клеймьонова, міркуючи над питаннями циклізації у літературі, зазначає, що цикл та процес його формування викликає інтерес дослідників, адже він дає змогу розширити жанрові рамки та відтворити цілісну картину світу. Оскільки у творенні циклів мали участь автори різних літературних напрямів – поети, прозаїки, драматурги, – то літературна циклізація аналізується в рамках творів різних епох та жанрових форм [30, С. 143]. В цьому контексті особливого значення набувають трансформації, які відбуваються в рамках сучасної літературної системи жанрів. Зрушення акценту у бік гібридності, синтезу та відкритості форм провокує пошук нових шляхів організації художнього матеріалу. Однією з провідних рис постмодерної літератури стає стирання жанрових меж, яке безпосередньо впливає на принципи та способи структурування прозових циклів та формування їхньої внутрішньої цілісності. Так, А. Татаренко доводить, що сучасний читач, котрого не влаштовує фрагментарність наративу, очікує від нього романної повноти. Водночас сам роман, за твердженням науковиці, вимушений адаптуватися до нової реальності фрагментарного світосприйняття, зумовленого недовірою до можливості відтворення єдиного цілісного образу світу [64, С. 157]. Подібної позиції дотримуються й інші літературознавці, підкреслюючи, що циклізація є незамінним інструментом розширення жанрових кордонів. Зокрема, О. Росстальна, правомірно зауважила, що універсалізм та синтетичність, характерні для мистецтва порубіжжя, стимулюють прагнення вийти за межі усталених канонів оповідання, новели, роману або поезії. Внаслідок цього виникає потреба у нових моделях жанрової організації – серед яких особливе місце займає циклізація як форма субжанрової цілісності, що дає змогу подолати обмеження традиційної жанрової системи [57, С. 214]. Однак варто зауважити, що в сучасному літературознавстві існують й інші погляди щодо тлумачення жанрової природи циклу. Якщо частина дослідників акцентують увагу на його субжанровій єдності, яка дає змогу розширювати межі усталених жанрових форм, то інші

схиляються до думки, що цикл є наджанровим явищем, більш пластичним і динамічним за своєю сутністю. Так, у статті І. Клеймьонові зазначено, що окремі літературознавці розглядають цикл не просто як варіацію на межі жанрів, а як «наджанрове утворення» – простір, де взаємодіють різні роди та форми, відбувається експеримент над наративними моделями і художніми структурами [60, С. 143]. Відповідно, циклічність постає не тільки як формальна чи тематична риса, а як концептуальний спосіб художньої організації тексту, відкритий до численних інтерпретацій та експериментів. У контексті цієї жанрової преорієнтації науковці також наголошують на історичній зумовленості виникнення художньої циклізації. Зокрема, в добу модернізму, циклізація почала набувати особливе значення як на змістовому рівні, так і на структурному. На думку І. Моцної, така тенденція пов'язана з властивим модернізму тяжінням до архаїчного мислення і міфологічних моделей. Письменники-модерністи, зокрема А. Кам'ю, Дж. Джойс, Т. Манн, свідомо відмовлялися від традиційної лінійності історичного розвитку на користь центрального для міфологічного світогляду поняття «цикл» [48, С. 155]. Підсумовуючи означені наукові підходи, варто зазначити, що нинішнє переосмислення прозового циклу знаходиться на межі жанрових організацій та глибинних смислових взаємозв'язків. Якщо дослідники формалістичної методології концентрували увагу на структурних взаємозв'язках текстів у рамках циклу, то в англomовному літературознавстві поступово формується розуміння циклу як окремого типу наративної єдності. Зокрема, Ф. Л. Інгрем трактує його не просто як групу оповідань пов'язаних тематикою, а як завершену «книгу», в якій автор вибудовує зв'язки таким чином, що читач на різних етапах сприйняття може виявити приховану модель художньої цілісності. Це, в свою чергу, суттєво змінює сприйняття кожного окремого розділу і підводить до розуміння циклу як художньої структури, яка вимагає інтегрованого та багаторівневого читання [4, С. 132]. Із подібним підходом до розуміння літературного циклу як цілісного смислового формування згодна і дослідниця В. Яковська. У статтях науковиці написано, що оповідний цикл – це не просто кілька різних оповідань, а така форма організації тексту, де всі компоненти поєднуються між собою композиційно та семантично. Саме завдяки цій зв'язності цикл набуває характеристики єдиного цілого, кожен складову якого можна наново переосмислити. У цьому контексті значення окремого твору в межах циклу зазнає певної трансформації. Кожен текст стає семантично глибшим, розкриваючись не лише як самостійна оповідь, а і як частинка більшої художньої структури [5, С. 122]. Продовжуючи досліджувати аспекти функціонування та особливостей оповідного циклу, польська науковиця В. Яковська

наголошує на типових взаємозв'язках та механізмах, які об'єднують окремі твори в єдине та органічне ціле. За спостереженнями дослідниці, подібна зв'язність постає через низку елементів – виразну композиційну рамку, спільну чи повторювану наративну позицію, тематичну узгодженість, схожі проблемні акценти, наявність спільного героя або групи персонажів, єдиний уявний світ, а також повторювані мовні або стилістичні маркери. Окрім того, аналізуються глибинні когнітивні структури, які забезпечують цілісність смислу циклу на рівні читацького сприйняття [5, С. 124—125]. Відтак, лише ті добірки творів, в яких актуалізовано згадані характеристики, можуть повноцінно кваліфікуватися як оповідні цикли. Загалом підхід В. Яковської визначається способами охопити як формальні, так і семантичні аспекти взаємодії, що перетворює добірку текстів на комплексну і водночас гармонійну художню систему.

У сучасному науковому дискурсі особливо підкреслюється, що процес циклізації зав'язаний на упорядкуванні художнього матеріалу в цілісну систему, де на перший план виходить організація просторово-часових рамок, смислова кореляція між елементами та їхня формальна спорідненість. Саме такий підхід до проблеми дозволяє розрізняти різноманітні типи циклізації, такі, що базуються, наприклад, на єдності хронотопу, тематичних варіацій або динаміці темпориму оповіді. Не менш важливою є наявність спільної естетичної стратегії, зокрема узгодженість художніх прийомів, інтонаційного забарвлення або стилістичних засобів, які повторюються у кожному з компонентів циклу. Отже, класифікація типів циклізації можлива за урахування як змістових, так і формальних характеристик, які забезпечують внутрішню єдність і структурність текстів, об'єднаних в межах єдиного естетичного цілого [62, С. 187]. Окрім фундаментальних характеристик, таких як жанрова, тематична, сюжетна, персонажна чи хронотопічна єдність, які традиційно досліджуються під час аналізу художнього циклу, науковці також роблять акцент на не менш в очевидних структурних та емоційних елементах, які зумовлюють цілісність циклічної побудови. Серед них варто згадати спільний заголовок, стабільність текстового масиву у різних публікаціях, особлива текстово-контекстуальна природа зв'язків між частинами, внутрішнє впорядкування відносин між компонентами, логіку розташування, повторюваність композиційних прийомів, а також єдність авторського емоційного тону. Іноді наголошується на наявності так званих «скреп» між творами, тобто внутрішніх зв'язків, які додають даній сукупності ознак завершеності і ізольованості [70, С. 117—118]. Цю думку розділяють і інші дослідники. Так, наприклад, у статті Т. Рязанцевої увага акцентується на тому, що є деякі сигнали, які можуть сказати про те, що

автор формував збірку творів з прямим наміром створити циклічне утворення. У такому випадку дослідники звертають увагу на нумерацію текстів, епіграфи, підтитли та інші частини, які мають чітко демонструвати системність створення цілого [59, С. 23—24]. Отже, типологія циклізації є багатовимірною і не зводиться лише до тематичних чи сюжетних паралелей. Польська літературознавниця В. Яковська у своїй праці «Інтуїції та пропозиції» (*Cykl opowiadań: próba historii. Intuicje i sugestie*) подає власне бачення циклізації як жанрового утворення. У цій роботі дослідниця простежувала історичну еволюцію оповідного циклу як жанрового утворення, завдяки чому їй вдалося виокремити кілька ключових типів: портретний цикл, автобіографічний, тематичний, який іноді окреслюється як філософський, також інтертекстуальний та історичний цикл. Науковиця підкреслює, що кожен із названих типів виконує власні функції у літературному процесі та займає своє місце у історії [5, С. 122]. Така концепція підкреслює багатовимірність та різноплановість оповідного циклу як жанрового явища, дозволяючи не лише поділяти та класифікувати тексти за їх структурою чи тематикою, але і простежити домінування певних моделей у конкретні історико-культурні періоди. Іншим важливим принципом класифікації прозових циклів є орієнтація на постать так званого «суб'єкта-організатора» - того, хто визначає логіку систематизації творів у рамках цілого. Згідно з цим критерієм, науковці вирізняють авторські цикли - у яких послідовність та добір новел задає сам автор, та неавторські - які були сформовані вже після публікації окремих творів редакторами, дослідниками або навіть читачами [59, С. 23]. Такий поділ дає змогу чіткіше зрозуміти, наскільки навмисно було встановлено взаємозв'язки між текстами в межах циклу, та яким чином забезпечуються цілісність збірки – через первісний авторський задум, чи завдяки подальшому критичному та читацькому сприйняттю. Однією з центральних характеристик процесу циклізації виступає трансформація наративної стратегії, що полягає у її ускладненні та багатогранності. На рубежі XIX-XX століть надзвичайно поширеною стає форма обрамленого оповідання, в якому роль оповідача стає принципово важливою. Йдеться про поєднання кількох новел спільним розповідачем, загальним контекстом або тематичним каркасом, що забезпечує враження єдності, незважаючи на відносну самостійність окремих сюжетів. Подібна структура сягає своїм корінням літератури середньовіччя – «Декамерон» Д. Бокаччо та «Гептамерон» М. Наваррської - де сама ситуація, розповіді (колаборація кількох нараторів, які по черзі діляться своїми історіями) стає мета-сюжетом. [63, С. 26]. У подібних експериментах із формою новела поволі втрачала свою жанрову «чистоту», натомість набуваючи більшої гнучкості, відкритості

до аналізу та жанрового синтезу. Циклізація у цьому контексті не лише формувала цілісність на композиційному рівні, але і активізувала інтеріорізацію - процес зміщення акценту з зовнішніх подій на внутрішні переживання, емоції та духовні пошуки. Це засвідчує поступову еволюцію навели від чітко визначеної форми до складнішої міжжанрової конструкції, яка віддзеркалює усю складність і суперечливість людського досвіду. Існує декілька ключових передумов існування прозового циклу: наявність певного задуму автора, що гарантує цілісність тексту, спільна назва, яка також об'єднує дані тексти, та відносно стабільний склад творів у різних публікаціях. У структурі авторського циклу особливо значущими є зв'язки, які забезпечують його цілісність – так звані «циклоутворюючі» елементи, серед яких дослідники виділяють три основні групи: наявність спільного заголовку, повторювані композиційні моделі та єдина система лексико-стилістичних засобів [22, С. 352]. Отже, оповідний цикл як жанрове утворення визначається складною багатошаровою структурою, яка потребує комплексного підходу до її вивчення. Таким чином, аналіз процесу циклізації допомагає виявити основні структурувальні правила побудови художнього твору. При цьому не можна недооцінювати роль хронотопу: саме часові та просторові категорії створюють цілісність тексту і задають особливості його поетики.

Взаємозв'язок часу і простору постійно привертав увагу вчених: від філософських і наукових досліджень до спроб зрозуміти ці категорії в культурному контексті. Літературознавство не становить виключення, бо саме мистецтво слова унікально відтворює, структурує та тлумачить часопросторові аспекти. У сучасній гуманітарній теорії представлені численні підходи до розуміння категорії часу, проте кожен з них підкреслює його невід'ємність від простору. Час не може існувати поза просторовими параметрами, оскільки завжди перебуває в певному середовищі, створюючи разом з ним єдину координатну систему [34, С. 390]. Тому в літературознавстві час і простір вивчаються як єдине ціле, що може мати різні назви – «часопростір», «художній простір і час», «хронотоп». Поняття «хронотоп» у галузі літературознавства ввів М. Бахтін, визначивши його як невід'ємний зв'язок часових і просторових координат художнього твору. Науковець підкреслював, що головним елементом художнього хронотопу є саме час, бо саме час надає простору рухливості і формує його смислове наповнення. За словами М. Бахтіна, у художньому творі час стає видимим і відчутним, а простір оживає завдяки взаємодії з потоком часу, сюжетом та історією [34, С. 389]. Дослідник наголошував, що хронотоп виконує сюжетотворчу, формотворчу та зображувальну функції:

визначає жанрову специфіку тексту, впливає на його композиційну структуру та формує спосіб представлення художніх образів [34, С. 390]. Українські вчені зазначають, що хронотоп у художньому творі характеризується неподільною цілісністю. У ньому буденні деталі життєдіяльності та безліч предметів зливаються з масштабними важливими аспектами художньої реальності. Простір твору при цьому виступає як безперервний континуум, у межах якого розташовуються персонажі і розгортаються події в часі [11, С. 253]. Дослідниця Н. Шутая також звертає увагу на хронотоп «присутності місця», доповнюючи та розширюючи таким чином, вже існуючі наукові розвідки хронотопу в літературному творі. На її думку, аналіз будь-якого типу хронотопу має на меті не лише оформлення просторово-часових характеристик, а й виявлення того, як крізь них виявляються особистості героїв та психологічні мотиви їх вчинків [71, С. 58]. Часопросторові категорії аналізуються вченими не лише у контексті художнього виміру творів, а і крізь призму нарації та особливих аспектів авторських стратегій. На це звертає увагу науковиця Т. Кушнірова, зазначаючи, що хронотоп стає елементом формування наративу: саме просторово-часові координати визначають розвиток подій, задані смислові акценти, та формують очікування у читача [71, С. 59]. Разом із наративними функціями хронотоп у сучасній прозі з'являється ще й як один із інструментів постмодерної поетики. Мова йде не лише про часові та просторові аспекти, а і про внутрішній світ персонажа, його емоції, роздуми та переживання. Сучасні письменники активно експериментують із часопросторовими координатами, використовуючи ігрову взаємодію між текстом і читачем, що підкреслює умовність художнього зображення. Такі ігрові підходи поєднуються з іронією, гротеском і скептицизмом, посилюючи драматизм сучасного буття і формуючи інтелектуально-філософське підґрунтя, характерне передусім для постмодерного письма [23, С. 71]. Хронотоп безпосередньо взаємодіє з жанровою сутністю літературного твору. На це вказує, зокрема, дослідниця Н. Копистянська, яка у своїх роботах виявила взаємозв'язок між хронотопом, жанром, жанровою системою і художнім напрямом. Такий підхід дозволяє сприймати хронотоп як категорію, яка визначає особливості жанрових форм і одночасно формується під їхнім впливом. Висновок дослідниці полягає у тому, що кожен жанр має свій унікальний тип часопростору. Роман, повість, оповідання, балада, казка чи драма розгортаються у специфічних, лише для них, хронотопах. До того ж, різні види літератури проявляють різницю у хронотопній структурі: наприклад, глобальний хронотоп епосу суттєво відрізняється від локалізованого хронотопу драматичного твору [33, С. 57—74]. Якщо у постмодерному тексті хронотоп виявляє

себе через ігрові форми, іронічність і інтелектуальні та жанрові експерименти, то для розкриття його структури треба проаналізувати його окремі елементи. Одним із фундаментальних аспектів хронотопу є час, який у художньому тексті набуває найрізноманітніших форм і виконує різні функції. Художній час у літературі – це надзвичайно гнучка і багатогранна категорія. Відповідно до задуму автора, він може співпадати з реальним ходом історичної реальності, переносити події у далеке майбутнє або залишатися умовним і невизначеним. Письменник має можливість сповільнювати чи прискорювати темп подій, розширювати їх у просторі, стискати, а іноді повністю зупиняти. Не менш важливим є те, що художній час функціонує у двох вимірах – світ персонажів та сприйняття читача. Перший із них у свою чергу поділяється на різні типи – сюжетний, фабульний, історичний, соціально-побутовий, фантастичний та біографічний час [34, С. 389]. Не менш суттєвим елементом хронотопу є простір. У монографії «Поетика простору в творчості Тараса Шевченка» український літературознавець О. Боронь зазначає, що, незважаючи на довгі і інтенсивні спроби багатьох вчених, поняття художнього простору досі залишається спірним. Науковець підкреслює, що ця категорія має інтегративний характер, оскільки об'єднує просторовий феномен культури, загальну уяву про світ, філософські узагальнення і індивідуальні уявлення простору. Така багатовимірна і неоднорідна структура не дозволяє терміну «художній простір» отримати єдине загальноприйняте трактування у літературознавстві [12, С. 8]. Простір у художньому творі має низку ознак, які визначають його унікальність: відкритість чи замкненість, об'ємність, доступність чи недоступність для сприйняття, місткість, сенсорне сприйняття, а також його відношення до позиції суб'єкта, який його сприймає. Залежно від цих параметрів, простір у літературному творі може виглядати як зовнішній чи внутрішній, «свій» чи «чужий», локальний чи глобальний, близький чи далекий, прямий чи вигнутий тощо [34, С. 390]. У процесі дослідження художнього хронотопу вчені часто вдаються до термінів «топос» і «локус». Ці категорії допомагають більш докладно охарактеризувати просторові аспекти тексту: топос слугує для позначення широких художніх просторів, а локус – для визначення їх дрібніших структурних одиниць. Використання цих понять у літературознавчій практиці дозволяє точніше розрізняти різні рівні просторової організації художнього твору [71, С. 58]. У наукових дискусіях існують різні підходи до тлумачення взаємозв'язку між поняттями «топос» і «локус». У деяких дослідженнях їх розглядають майже як тотожні категорії, тоді як інші вчені прагнуть чіткіше їх розмежовувати. За словами Ф. Штейнбука, топос слід сприймати як багатовимірну поліпросторову структуру,

що акумулює риси абстрактного світу. Локус же, на противагу, пов'язується з конкретною просторовою організацією, освіченою виразними атрибутивними ознаками у межах художньої дійсності. Отже, у концепції дослідника топос і локус не виступають як взаємозамінні поняття, а становлять окремі категорії, які взаємодоповнюють одна одну. Перша визначає абстрактно-символічний вимір простору, тоді як друга фіксує його в конкретну зображальну складову [72, С. 289]. Сучасна теорія літератури стверджує, що хронотоп входить до числа основних категорій аналізу художнього твору. Дана категорія об'єднує час і простір, формує жанрові особливості, впливає на наративні тактики і розкриває внутрішню мотивацію персонажів. Дослідження хронотопу не лише поглиблює розуміння внутрішньої будови художнього твору, а й дозволяє простежити закономірності розвитку літературних напрямків. Отже, аналіз хронотопу лишається актуальним та перспективним напрямком досліджень, відкриваючи нові можливості для інтерпретації сучасної художньої прози.

Збірка Т. Малярчук «Говорити» досі не підлягала цілеспрямованому науковому вивченню у фокусі її циклічної структури та хронотопічних рис, що створює можливості для нових дослідницьких підходів. Подальший аналіз буде зосереджений на виявленні внутрішніх взаємозв'язків між текстами, дослідженні композиційної єдності збірки та визначенні особливостей авторської стратегії формування циклу. Крім того, увага приділятиметься дослідженню хронотопу у межах збірки, зокрема, особливостям художнього часу та простору та їх організації, взаємозв'язкам цих явищ і їх ролі у формуванні поезики збірки.

3.2 Специфіка циклізації малої прози у збірці Т. Малярчук «Говорити»

Збірка Т. Малярчук «Говорити» – яскравий приклад сучасної української малої прози, яка поєднує в собі жанрове та тематичне розмаїття з ретельно сконструйованою структурною цілістю. Хоча сюжети, наративи та образи тут різняться, тексти цієї книги сприймаються не як поодинокі епізодичні уривки, а як елементи єдиного художнього цілого. Цей ефект досягається завдяки принципу циклізації – літературного прийому, який базується на повторюваності та варіативності тем, мотивів, образів, персонажів, просторово-часових ознак, а також спільних стилістичних та композиційних підходів. Наявність такої стратегії не тільки забезпечує структурну єдність, але і породжує ефект поліфонії, багатогранності голосів, кожен з яких зберігає власну темброву палітру, проте вплітається у спільне наративне полотно. Провідним мотивом, що циклічно повторюється, є акт говоріння, при тому спостерігається діалогізм

вербальних форм, спрямованих інтенційно на співтворчість реципієнта. Майже усі персонажі опиняються у ситуації самотності та відчуження, позбавлені можливості знайти реального співрозмовника. Для героїв виходом із цієї комунікативної кризи стає звернення до уявного адресата, читача чи слухача, якому можна розповісти все. Саме цей прийом об'єднує всі три розділи збірки, надаючи їй єдності. Найбільш яскраво цей мотив проявляється в оповіданнях «Несправжнє», «Біс голоду» та в еподі «Хвіст». Ці тексти є короткими монологами, яких наратори адресують свої судження не конкретним персонажам, а умовним слухачам та читачам. Найбільш вражаючою ілюстрацією цього мотиву слугує епод «Хвіст», у якому дівчина ділиться своєю мрією – мати кінський хвіст. Текст не має чіткої сюжетної лінії, проте вибудований на спогадах про минуле, коли наратор пригадує невеликі історії зі свого життя, які доводять можливість реалізації такого чуда. Звертаючись до читача, вона намагається переконати його у нормальності своїх бажань: її мрія не ознака божевілья, а скоріше доказ людського права на дивні, химерні прагнення: «Не думайте, що я хочу бути оригінальною чи якоюсь там, не хочу вирізнятися з-поміж інших - загалом мені на це начхати. Я би, може, навіть нікому не показувала хвоста. Хоча, напевно, приховати його буде важко. Адже хвіст має бути великий, пухнастий, розкішний. <...> Повірте, що з хвостом стало б житися набагато простіше. Ним можна змитати кришки зі столу, павутину зі стін, осінні листя з асфальту. Влітку ним можна прохолоджуватись, як віялом. Взимку він буде гріти» [44, С. 6—10]. У такий спосіб оповідач водночас виправдовується, аргументує, а головне – говорить, створюючи відчуття щирої бесіди з співрозмовником. Саме тут наскрізний мотив говоріння прослідковується якнайкраще – героїня не прагне дії чи події, вона прагне бути почутою. У оповіданні «Біс голоду», реалізація наскрізного мотиву говоріння є вирішальною – наратор відтворює переживання свого дитинства через розповіді бабусі, котрі замінили їй власне життя. Її існування представляється як постійне слухання та переповідання чужих історій: «Десять років вона розповідала мені історії у найменших деталях та подробицях. Я знаю її життя на пам'ять. Може, саме тому я не зважаю на своє. Деколи мені здається, що я не живу сама для себе, а для баби - щоб вона мала комусь все розказати і щоб той хтось все розказав іншим. Баба дуже винна переді мною. Вона позбавила мене бажання проживати власні історії, не дала мені можливості спробувати стати незалежною особистістю, чи як там» [44, С. 61]. Ключовим моментом стає ретроспективний епізод, де оповідач пригадує, як сиділа з бабусею на городі і неочікувано зрозуміла: бабуся фактично проживає її життя, переповідаючи свої історії. Незважаючи на роки, які минули з того моменту,

жінка стверджує, що досі не має власної історії, адже вся її особистість сформована на словах її бабусі. Фінал еподу особливо красномовний: текст переривається у момент, коли вона намагається поділитися ще однією історією з читачами - таким чином, сам акт говоріння стає визначальним, життя героїні зводиться до розповідей і комунікації з уявним адресатом. Отже, наскрізний мотив акту говоріння об'єднує різні історії в єдину смислову структуру. Незалежно від теми чи персонажів, кожний текст будується навколо потреби висловитися та знайти уявного адресата. Цей мотив не лише поєднує окремі малі прозові жанри, але і виступає ідейним та художнім центром усієї збірки, довкола якого організована її внутрішня цілісність. Наступним важливим компонентом циклізації текстів є образність, зокрема, образи, які повторюються неодноразово у межах збірки, є наскрізними. Система образів побудована так, що окремі деталі - наприклад, тілесні ознаки, природні елементи, предмети побуту стають впізнаваними маркерами спільного художнього простору. Найвиразнішим для більшості текстів природнім образом є вода, яка має у збірці найбільше смислове навантаження. Цей образ з'являється у різних формах - від басейну у новелі «Перша вода» до масштабного затоплення у оповіданні «Гаражик» та апокаліптичного потопу у новелі «P.S.». У новелі «Перша вода» даний образ виступає багатограним - з одного боку це реальний басейн, місце дитячих забав і плавання, а з іншого - метафора небезпеки та випробувань, що постійно нагадує про крихкість людського буття: «Перший знак, який мав би мене застерегти: коломийський басейн виявився зовсім не схожим на той, що мене виплекав. Більший мінімум у три рази. Половина басейну мілка, дно іншої половини губилося у синяві понад міру хлорованих вод Коломийського водоканалу» [44, С. 137]. Епізоди, пов'язані з перебуванням у воді, характеризуються повторюваним мотивом втрати контролю та занурення в стан безпорадності. Природні образи у збірці здебільшого виконують роль нагадування про силу стихій, перед якими людина вразлива. Тілесні образи неодноразово повторюються та доповнюються в межах збірки: смислове навантаження, яке вони привносять у наративи новел «Родимка», «Уха», «Перша вода», «P.S.» та оповідань «Ветеринар», «Смерть, якої нема» є глибоким та інтимним. Родимка, як повторюваний образ, є знаком ідентичності та, водночас, самозабуття, який у малій прозі набуває нових смислів: від любовної залежності у новелі «Родимка», до маркера впізнавання жертви у оповіданні «Ветеринар». У новелі «Родимка» цей образ відіграє роль індикатора любовної залежності: пара перебуває у взаєминах, де партнер жінки демонструє інфантильність та неспроможність до рівноправного партнерства. Символічно це втілено в химерній

реінкарнації – чоловік стає родимкою на тілі своєї партнерки: «...моє бажання збулося. Я перестав думати. Перетворився на її родимку. На шії. <...> І мені тепло. Дуже затишно. Хоч я і не став нею, а тільки її родимкою» [44, С. 34]. Така метафора показує не лише хворобливу прихильність чоловіка, але і фізичну близькість, що перетворюється на залежність і відсутність можливості розірвати тісний зв'язок у відносинах. У цій ситуації родимка, як образ, втілює важкий тягар, звільнитися від якого неможливо, це маркер постійної присутності іншої людини в тілі та житті свого партнера. Натомість у оповіданні «Ветеринар», родимка та її власниця постають у новій інтерпретації – як символ трагічної долі усіх людей. Чоловік, який працює ветеринаром, допоміг жертві ДТП прожити свої останні секунди з комфортом. Коли він розстібнув її сорочку, щоб їй легше дихалось, то побачив велику родимку, яка стала об'єктом його уваги та точкою опори для наступних філософських роздумів: «Я загублюся серед мертвих так, як загубився серед живих. <...> І може моя могила буде поруч із могилою тої дівчини, яку збив автомобіль. І вона розкаже, чого йшла того вечора саме тією вулицею, чого була сама, чого одягнена була у білу сорочку, звідки мала ту велику брунатну родимку на шії, і чого я тоді не сказав їй «Не бійся»» [44, С. 16]. Якщо у першому прикладі родимка є символом внутрішньої залежності, то у другому вона символізує циклічність людського існування, роль звичайної маленької людини у великому світі. Отже, один і той самий тілесний образ розкривається з двох різних ракурсів - як показник сильної любовної залежності і водночас як символ маленької людини. Саме завдяки такій повторюваності та змінам у трактуванні образ родимки виконує функції циклічного елемента. Ще один образ – купальник, який поєднує теми сорому, вразливості і незавершеного становлення особистості - наявний у новелах «Уха», «P.S.», та оповіданні «Смерть, якої нема». Специфіка цього образу набуває виразності через його зв'язок з образом води, який часто супроводжує появу купальника. Занурення у воду для наратора асоціюється з виходом у простір, де тіло неминуче втрачає контроль, стає видимим та відкритим для чужого погляду. Наприклад, у новелі «Уха», спочатку безтурботне проведення часу з друзями перетворюється на несподівані муки для оповідача: вона усвідомлює, що її купальник не відзначається вишуканістю та порівнює його з кальсонами власного діда. Очікування та уявлення її роздягання перед друзями розкриває її найбільш потаємні, сором'язливі думки та акцентує проблему тілесності та невпевненості. Повторюваність тілесних образів створює у збірці додатковий інтимний тон, який робить конфлікти персонажів більш відчутними. Повторювана фраза «маленьке, щойно почате я» під час згадки про образ купальника,

підкреслює незавершеність формування ідентичності наратора, страх перед думкою інших і водночас справжнє бажання бути прийнятою [44, С. 186]. Абсолютно кожна поява даного образу поглиблює тему тілесності і особистісної невпевненості. Побутові деталі фігурують у збірці як група образів, серед яких вирізняється, наприклад, салат олів'є, квашений помідор та інші атрибути сімейного життя. Такі їстівні образи є символами буденності, що через повтори та акценти перетворюються на маркери соціального становища, сімейної атмосфери або емоційного стану персонажів. У новелі «Сім'я» та оповіданні «Несправжнє», олів'є позначає рутину і певну зневагу до гостей та свого партнера у шлюбі, незадоволення відносинами та власною сім'єю. Натомість у оповіданні «Псиця», такі образи є показниками статусу, так, як у епізоді з неочікуваними гостями, мама наратора, яка дістала на стіл свої страви, відчуває, що в очах гостей вона стає гарною господинею: «Мама ставала поважна, як пава. Тільки тепер вона помічала, який бездоганно м'ясний її салат, який гарний ремонт у неї на кухні, які зелені у неї вазони, яка затишна у неї квартира, який милий у неї чоловік, яка мудра у неї донька і яка сама вона поважна - як пава» [44, С. 130]. Образ квашеного помідора, який фігурує у новелі «Сім'я» та оповіданні «Несправжнє», зібрав у собі усі негативні емоції персонажів, які у власному довгому шлюбі перестали один одного поважати та любити: «А вона люто на мене подивилася, схопила кислу помідору з тарілки на столі і кинула в мене. Я встиг відхилитися (заняття кунг-фу не минають даремно!) і помідора розбилася об стіну позаду мене. Розтеклася, як пляма крові. Малі сиділи з дружиною на кухні, побачили це все і засміялися. А вона плакала» [44, С. 45—46]. Цей квашений помідор, який жінка кинула у чоловіка, стає невидимою стіною між ними, такою ж кислою, неприємною та в'язкою, як даний образ. У такий спосіб деталі побуту в збірці не лише віддзеркалюють буденність, а й повторюючись, циклічно загострюють приховані конфлікти та емоційний настрій героїв, об'єднуючи окремі твори у єдине смислове ціле. Особливої уваги заслуговує повторюваність персонажів у різних малих прозових жанрах. Такий художній прийом створює ефект єдиного літературного простору, де герої мандрують із тексту в текст, змінюючи контексти, але зберігаючи певні риси. Це не тільки посилює відчуття циклічності, але і виявляє універсальність їх проблем, котрі вони репрезентують. Наприклад, новели «Родимка», «Сім'я» та оповідання «Ветеринар», - три різні твори, що об'єднані образами, персонажами та символами, утворюють систему «смилових посилянь», завдяки якій читач приймає збірку як цілісність. Перегук новел «Родимка» «Сім'я» та оповідання «Ветеринар», зав'язаний на брунатній родимці, яка була помічена у жертви аварії, і водночас функціонує як мітка спільного

всесвіту цих творів, так само як і спільні персонажі – ветеринар, батьки загиблої і сама загибла, тобто їх донька: «Її збив увечері автомобіль, коли переходила дорогу. Так по-дурному. Безглуздо. Останній, хто був біля неї, якийсь чужий чоловік, звичайний перехожий пенсіонер. Тримав її за руки, поки не померла. Ми наступного дня бачилися з ним: нічого особливого – старий дід, на пенсії, ветеринар» [44, С. 48]. Або інший цікавий приклад, який демонструє те, що більшість малих прозових жанрів збірки не є поодинокими елементами, а мають певний внутрішній зв'язок. Оповідання «Псиця» та «Несправжнє» – різні за тематикою тексти, проте персонажі, що фігурують у наративі та діють у межах твору, повторюються і створюють спільне ситуативне полотно, яке доповнюється під час прочитання: «Галина дуже смішна. Вона назвала свою собаку Псиця. Розумієте, яка вона смішна? Трохи ненормальна, але я її люблю. Мені з нею добре» [44, С. 55]. Ці два оповідання об'єднує між собою наявність персонажів, історія яких доповнюється – те, що жінка на ім'я Галина, у якої є собака Псиця, фігурує в межах їх наративів у саркастичному плані, виступає у тексті як цікавий приклад того, що люди іноді можуть бути дивними. Отже, сюжетні лінії не закриваються остаточно, а повертаються в нових ракурсах, примушуючи читача моделювати міжтекстові зв'язки. Таким чином, повторення та розвиток історій персонажів циклізує збірку на сюжетному рівні.

Структурні аналогії в збірці виступають ключовим маркером циклічності, адже вони увиразнюють не лише внутрішній лад окремих творів, але й єдність цілої збірки. Показовою є манера початку оповіді: багато малих епічних жанрів відкриваються експозицією, яка формулює певну ціннісну позицію. У перших фразах читач отримує життєву істину, тезу або переконання, які стають каркасом для наступного розвитку сюжету. Такий композиційний прийом властивий для низки оповідань «Несправжнє», «Біс голоду», «Рай», «Три речі», «Ветеринар», новели «Родимка», та еподу «Хвіст». Наприклад, в оповіданні «Три речі», нарація починається з філософського положення про те, що кожна людина має лише три улюблені речі. Ця початкова установка відіграє роль експозиції та визначає логіку усієї подальшої історії. Подібні ціннісні початки малої прози створюють своєрідний композиційний ритм, завдяки якому читач занурюється в художній світ з перших рядків і сприймає сюжет крізь призму сформульованої тези. Окрім ціннісної експозиції, для багатьох текстів збірки характерна стала композиційна модель, що включає основні етапи драматургічного розгортання тексту: зав'язку, розвиток дії, кульмінацію та розв'язку. Не зважаючи на фрагментарність та постмодерну ігрову природу текстів, Т. Малярчук дотримується цієї схеми у низці оповідань та новел, що забезпечує

додаткову структурну впорядкованість. Композиційні елементи, які повторюються, сприяють створенню внутрішньої симетрії збірки, а також посилюють відчуття циклічності: окремі історії набувають вигляду варіацій на спільну структурну модель. Стильові і композиційні прийоми формують свою рідну художню структуру, яка забезпечує циклічність і об'єднує різноманітні малі прозові жанри в єдине ціле. Повторення риторичних фігур, сюрреалістичних елементів та прийому сну надає збірці впізнаваного ритму, де кожен текст взаємодіє з іншим рівні стилі та поетики. Першим виразним прийомом виступають діалогізм та риторичні фігури, які реалізують можливість «діалогу» з читачем і структурують внутрішній монолог героїв. У оповіданнях «Несправжнє», «Біс голоду», «Ветеринар», «Три речі», і «Рай», та новелах «Місто», «Родимка», періодичні питання та звертання конструюють своєрідний внутрішній діалог з собою або уявним співбесідником. Наприклад, у оповіданні «Несправжнє» наратор висловлює свої думки та переживання чи то до себе, чи до читача посередництвом риторичних фігур, а саме риторичних питань чи звертань: «Хіба я заслужила, щоб він зараз так про мене говорив? Я завжди дбала, щоб йому було добре. Щоб всім нам було добре разом. Бо хіба це неправильно - хотіти добра своїм ближнім?» [44, С. 49]. Звертання та питання, які згодом не отримують відповіді, стають засобом утримання читачької уваги та цікавою зав'язкою для наступних роздумів наратора в межах тексту. Окремо виділяються сюрреалістичні елементи оповіді, які функціонують як стильова домінанта у еподі «Хвіст», новелах «Перша вода», «Уха», «Гаражик», та оповіданні «Смерть, якої нема». Вони надають малій прозі гротескності і підкреслюють розмитість межі між реальністю та фантазією, а також виступають ключовою ознакою постмодерністичної поетики. У новелі «Уха» наратор, тонучи, у гротескному тоні уявляє себе майбутньою рибою для юшки: «Уявила собі, як заплутаюсь у рибальських сітях, як безславно топлюся і як ввечері рибалки виймають сіті з води і розгортають їх перед моїми батьками <...> - Вибачте їй, вона не хотючи - каже мама, запихає моє тіло в авоську і поспіхом несе додому, щоб встигнути до вечері приготувати уху» [44, С. 152]. Це абсурдне поєднання страху і гумору, що робить ситуацію ще більш напруженою, та виступає незамінним засобом циклізації не тільки даної новели, а й багатьох інших малих жанрів у межах збірки. Періодичність сюрреалістичних мотивів створює відчуття, що ілюзорне постійно вторгається у реальність, ритмізуючи кожен твір. Сновидіння, як художній прийом у збірці «Говорити», увиразнюють постмотерністську поетику, доводячи, що внутрішній світ героїв не менш реальний та вагомий, ніж зовнішні події. Сновидіння виникають у декількох оповіданнях

(«Гаражю», «Несправжнє», «Радію»), новелі «Ноги», та епюді «Хвіст», і реалізують різні функції: від створення сюрреалістичної атмосфери, до виявлення екзистенційних страхів. Наприклад, у оповіданні «Гаражю», сон постає як травматичний досвід, у якому наратор проєктує власні страхи та сумніви на читачів. У її снах хлопчик, за яким вона приглядає, випадає з вікна, поки вона відволіклася на телевізор. Ця подія відтворюється через уривчасті фрагментарні образи – зігнуті ноги, великий палець, що визирає з шкарпетки: «Я бачу тільки Гриціанову спину і маленький великий палець правої ноги. Ця нога вивернута на асфальті під катастрофічно неправдоподібним кутом» [44, С. 168]. Така деталізація підсилює відчуття тривоги та формує ефект часткової картини, притаманний психоаналітичному прочитанню снів. Отже, стилістичні та композиційні засоби у збірці Т. Малярчук не існують ізольовано: вони ритмічно повторюються, формуючи цілісну систему. Організація наративу постає одним із ключових чинників, які забезпечують її єдність збірки. Нарівні структури твору показують нелінійний тип оповіді, де ретроспекції та фрагментарність відіграють важливу роль. Ця форма не тільки відображає розірваність досвіду персонажів, але і створює спільний художній ритм, котрий зв'язує різні тексти збірки в цілісний цикл. Перший розділ містить переважно короткі оповідання без сюжету, де нарація часто лунає від різних, не завжди чітко окреслених голосів. Поліфонічність підкреслює інтимний характер оповіді, що нагадує сповідь або висловлювання емоцій. Прикладами можуть слугувати оповідання «Несправжнє», «Біс голоду» та епюд «Хвіст», де нарація зосереджена на внутрішніх переживаннях героїв, та занурює читача у потік уривчастих спогадів і ретроспекцій. У другому та третьому розділах наративна організація трансформується, з'являється стабільний наратор, котрий сприяє створенню відчуття цілісності. Це помітно у оповіданні «Радію» та новелі «Кукуруза», де, незважаючи на відмінні сюжетні ситуації, формується враження єдиного голосу, який поступово вибудовує художній світ. Такий прийом дозволяє читачеві відчувати збірку як послідовний наративний досвід, а не як набір випадкових новел. Важливою частиною циклізації є також повторювані наративні засоби. Так, у оповіданні «Три речі», та новелах «Перша вода», «Родимка» і «Уха», активно використовується невластиве пряме мовлення, поєднуючи внутрішній голос персонажа з авторською інтонацією. Такий прийом створює багатопаровість оповіді та забезпечує взаємодію між окремими текстами. Саме повторення таких прийомів дає підстави говорити про циклічний характер оповідної структури збірки.

Отже, у збірці Т. Малярчук «Говорити», циклізація постає як ключовий художній принцип, що організовує малу прозу в єдине смислове ціле. Повторювані мотиви, образи, композиційні та структурні прийоми створюють ритм, у якому кожен текст перекликається з іншими, підсилюючи та поглиблюючи їхній зміст. Завдяки цьому оповідання та новели не існують ізольовано, а формують розгалужену мережу, що надає збірці цілісності і завершеності.

3.3 Часопросторова структура творів Т. Малярчук у збірці "Говорити"

Хронотоп збірки «Говорити» є складною категорією, що об'єднує в собі різні способи впорядкування простору та часу, а також встановлює особливості художнього світу всередині малої прози. Це проявляється як у сюжетному вимірі, так і у внутрішньому досвіді героїв, підкреслюючи особливість стилістики автора. Особливо важливим є часовий вимір, який регулює ритм оповіді, структуру переходів між подіями та емоційний стан героїв. Саме з аналізу часу, як провідної риси художнього хронотопу, починається практичний розділ нашого дослідження. Нелінійність часу – одна з найважливіших хронотопічних особливостей новел та оповідань Т. Малярчук. У більшості малих прозових жанрів не спостерігається традиційної сюжетної структури: розповідний процес подається у вигляді фрагментів та уривків, супроводжуваних численними відхиленнями та асоціативними переходами (оповідання «Смерть, якої нема», «Гаражик», «Рай», новела «Порнокаша» і тд.). Загалом, перший розділ збірки складається з текстів, які не мають єдиного сюжетного ланцюга, тоді як наступні розділи підкреслюють хаотичний характер нарації та незвичне сплетення різних часових рівнів. Авторка часто вдається до аналепсису (ретроспекцій), що створює безліч повернень у минуле, а також до пролепсису (проспекцій), які вносять пророчі елементи майбутнього у сюжетне полотно. У результаті час проявляє себе скоріше як психологічна категорія, що оприявнює внутрішній світ героїв, ніж як зовнішня хронологічна лінія. Аналепсис, як вияв хронотопічної поетики, наявний у епюді «Хвіст», новелах «Сім'я», «Кукурудза», «Ноги», «Перша вода», «Любов», та оповіданнях «Радіо», «Подвір'я». Яскравим прикладом такого підходу слугує новела «Любов». Тут час представлений не як чітка послідовність подій, а як сукупність болісних спогадів і уявлень героя про втрачене. Головний герой переживає трагедію – зникнення дружини, яка раптово залишила його на два роки, і цей досвід передається через ретроспективні уривки. Він згадує спільні миті, знову і знову намагається знайти дружину на своєму подвір'ї, занурюється у відчуття самотності і безнадії: «...Лескові іноді здавалося, що він насправді завжди був сам, що ніколи не був одружений і ніколи насправді Ваньки не знав. Деколи він настільки про неї

забував, що здавалося, ніби її ніколи не було. Леська це лякало» [44, С. 86]. Спогади стають домінуючою формою часу, формуючи особливий ритм наративу. Час у новелі набуває суб'єктивного характеру. Він не просувається вперед, а постійно повертається назад, розгортаючись у спіраль пам'яті та страждання. Пролепсис у збірці проявляється саме тоді, коли персонажі зазирають у майбутнє, передбачають або уявляють події, що ще не відбулися. Такий прийом зустрічається у оповіданнях «Рай», «Ветеринар», «Несправжнє», «Біс голоду», «Дівки», та новелі «Сім'я». Найяскравіше цей прийом можна простежити в оповіданні «Несправжнє», де йдеться про жінку, незадоволену власним шлюбом. Вона постійно повертається думками до минулого, аналізує своє життя і шукає причини свого нещастя у стосунках з чоловіком та своєму теперішньому житті. Минулі події подаються у формі ретроспекцій, але одночасно з тим героїня створює уявлення про можливе майбутнє, прагнучи розуміти, яким чином її доля розгортатиметься далі: «В мене є хата в селі, мамина порожня хата. Будь-коли я можу зібрати речі або навіть не збирати їх - залишити все, як є, і повернутися додому. Мій чоловік не поїде зі мною - я це знаю. Але я і не хочу, щоб він їхав. Нехай залишається у своєму болоті, а я поїду. Просто важко зібратися» [44, С. 55]. У оповіданні тісно переплітаються аналепсис і пролепсис, утворюючи враження хаотичного, фрагментарного, проте психологічно достовірного полотна, у якому час функціонує не як пряма лінія, а як рух свідомості. Отже, аналепсис і пролепсис стають ключовими наративними інструментами малої прози збірки: вони руйнують традиційну лінійну структуру оповіді і формують особливу модель часу, у якій минуле, теперішнє та майбутнє постійно взаємодіють, надаючи текстам глибший психологічний вимір. У більшій частині малих прозових жанрів збірки «Говорити» відсутні чи чіткі часові індикації, чи конкретні дати, що створює відчуття позачасовості та робить досвід героїв загальнолюдовським. Час згадується лише короткими позначками – «вчора», «сьогодні», «ввечері», «восени», проте вони не формують чіткої хронологічної структури. Така тенденція представлена у еподі «Хвіст», новелах «Родимка», «Любов», та оповіданнях «Несправжнє», «Радіо», «Рай» тощо. Наприклад, у еподі «Хвіст», де йдеться про дівчину, що бажає мати хвіст, немає жодних датувань. Оповідь складається переважно з уривчастих спогадів дитинства та хаотичних роздумів про теперішній момент, і таким чином, читач позбавлений можливості прив'язати події до якої-небудь історичної доби: «Коли я була маленька, то часто думала, що він в мене росте з куприка. Я обмацувала свій куприк і здавалося, що він, той горбик на крижах, більшає. У шість років я дуже сильно і боляче гепнулася куприком на бетон. Я пам'ятаю, що щось у той момент

ніби хруснуло, ніби зламалося. То непевно був мій хвіст» [44, С. 7]. У той же час у третьому розділі збірки простежується зовсім інша динаміка - тут представлено реальний історичний час, зокрема, радянська та пострадянська реальність українського суспільства (оповідання «Що? Де? Коли?», «Оцет в столовий 9%», «Дівки», «Гаражик», та новела «Порнокаша»). У оповіданні «Що? Де? Коли?» продемонстровано дитинство радянської дівчинки, батько якої працював на заводі і замість звичайної зарплати отримував техніку сумнівної якості. Наявний багатий арсенал деталей, що характерні для тієї історичної доби: згадуються телевізійні програми того часу, явища які викликали страх у людей, перебої в електропостачанні та гарячій воді – побутові атрибути типових радянських сімей: «Наша квартира була битком набита приладами побутової техніки. Радянська побутова техніка споконвіку славилася своєю багатофункціональністю, але та, яку мали ми, була не просто багато-, а гіперфункціональна. Деяка навіть фантастична. З нею можна було виробляти такі штуки і фокуси, що арени європейських і американських ілюзійоністів відпочивають» [44, С. 114]. Окрім того, у цьому розділі підкреслюються соціальні протилежності (новела «Порнокаша», оповідання «Гаражик», «Дівки»): поряд із сім'єю наратора, які знаходилися в межах середнього класу суспільства живуть заможні сусіди, які володіють дорогими автомобілями, смакують делікатеси і носять характерне шкіряне вбрання 90-х років. Такі посилення на конкретну історичну реальність занурюють читача в атмосферу відповідної епохи та підкреслюють соціокультурний контекст, у якому формувався досвід героїв. Одним із характерних елементів сприйняття часу є поняття миті як хронотопічної категорії. Воно проявляється у вигляді особливого типу хронологізації, що стискає досвід героїв у надкороткі часові сегменти і одночасно оприлюднює їх екзистенційні проблеми. Саме в цей короткий проміжок відбувається перелом як сюжетний, так і внутрішній, що розділяє наратив на «до» та «після», відкриваючи темп для осмислення існування. Така концепція часу простежується у епюді «Хвіст», оповіданнях «Подвір'я», «Ветеринар», «Дівки», «Гаражик», та новелах «Родимка», «Сім'я», «Кукурудза», «Любов», «Порнокаша», «Р. S.». Яскравим прикладом реалізації миті як переломного досвіду слугує оповідання «Дівки». У ньому розповідається про дитинство наратора на вулиці Батереї Муравйова та її дружбу з Мартою - сміливою дівчиною, що не боялася ризику і постійно підштовхувала подругу до нових авантур. У спогадах оживають сцени крадіжок іграшок і грошей, переплетені з буденними, вуличними та домашніми розвагами. Особливе значення мають миті, коли головна героїня піддається впливу Марти: коли вона непомітно дістає гроші з маминого гаманця чи, стоячи в крамниці,

сміливо тікає з іграшкою не купивши її. Найбільш виразною є сцена з маленьким пінгвінчиком, що у моменті хвилювання дівчини нагрівається у руках настільки, що починає пекти: «Я розгублено перебирала пінгвінів у руках. Пінгвіни стали такі гарячі, аж пекучі. В якийсь момент я хотіла просто кинути пінгвінів на землю і втекти. Марта махала мені рукою з дверей. <...> Я поволі почала йти до виходу. За кожним кроком я чекала, що продавці схопляться за пінгвінами, нас доженуть, нас наб'ють або навіть заарештують.

Але продавці мило догоджали іншим покупцям» [44, С. 149]. Цей тактильний образ підкреслює психологічну напругу миті та межовий досвід, що розділяє дитячу безтурботність і свідоме порушення заборони. Отже, мить у малій прозі Т. Малярчук перетворюється не лише на часову одиницю, а і на маркер переходу від буденного до виняткового, від невинності до провини, від пасивного споглядання до активної внутрішньої дії персонажа. Іншою важливою складовою хронотопу виступає простір. Саме через його упорядкування письменниця конструює емоційно-психологічний стан персонажів і формує концептуальне бачення людського досвіду. У малій прозі письменниці простір зазвичай є відкритим, або представлений у вигляді поєднання та чергування закритих і відкритих елементів, які створюють своєрідні гібридні форми. Таку тенденцію можна простежити у новелах «Родимка», «Кукурудза», «Чужина», «Любов», «Місто», «Перша вода», та оповіданнях «Три речі», «Подвір'я», «Гаражик» тощо, де кімната чи інше обмежене приміщення часто представляються широкому простору поля, подвір'я, вулиці чи природи. Окремо слід виділити замкнений простір, який втілює у собі ізоляцію, тісноту та психологічну обмеженість героїв. Такий простір представлений у еподі «Хвіст», оповіданні «Love Animals», та новелах «Родимка», «Любов», «Порнокаша». У оповіданні «Love Animals» зображено стан жінки, що переживає кризу середнього віку. Її життєвий простір зводиться до крихкої кімнати, де єдиним предметом існування є дерев'яний стілець біля вікна. Вона постійно виглядає назовні через вікно або дивиться телевизор, проте обидва ці «вікна у світ» не дарують відчуття виходу за межі її замкнутого простору: «Сиджу на дерев'яному стільці і дивлюся у вікно. А у вікні нічого, крім двірнички і бродячих псів нема. Ніякого свята. Навколо пилюка і вітаміноз. І криза середнього віку. Так, у мене криза середнього віку. Моє вікно брудне, і крізь нього все виглядає, ніби в болоті» [44, С. 18]. Таким чином, різноманітні просторові моделі малої прози Т. Малярчук функціонують як характеристики та маркери внутрішнього стану персонажів: відкриті простори є перспективою змін та руху, тоді як закриті – підкреслюють стагнацію, відчуження,

та відчуття пастки. Опозиція «своє-чуже» — це одна з фундаментальних тем художньої традиції, глибоко вкорінена в українську ментальність і літературу. У хронотопі вона виявляється насамперед через просторові ознаки: власний простір сприймається як безпечний, знайомий, домашній, тоді як чужий — як вороже-небезпечний або такий, що руйнує цілісність усталеного світу. У малій прозі письменниці це протиставлення набуває різних форм: соціального (село / місто, бідний клас / багатий клас) і особистісного (мій світ / світ іншого). Приклади такого розмежування реалізовано у новелах «Порнокаша», «Ноги», «Перша вода», «Чужина», «Місто», та оповіданнях «Що? Де? Коли?», «Оцет столовий 9%», «Смерть, якої нема». Найвиразніше ця просторово-соціальна дихотомія розгортається у новелі «Місто». У ній зображена сільська спільнота, яка довгий час жила у замкненому, локальному світі, не уявляючи собі зовнішнього, чужого простору: «Роман дивився на процесію згори і реготав, бо всі ці люди здавались йому заляканими комахами. Він сказав:

- Ви дурні, як малі діти! Та й діти деколи мудріші за вас! За селом таке саме, як тут! Немає ніякої чужини! Старші діди почали плюватися і у гніві залишали подвір'я Палагіцьких. Молодші відійшли на безпечну відстань і стали чекати, що буде далі» [44, С. 93—94]. Така структура руйнується під впливом нових порядків, запозичених з цивілізованого світу, зокрема через практику призову молодих людей до армії. Для селян це стає травматичним випробуванням: вони відчувають зневіру, спротив, нерозуміння нової реальності. Таким чином, місто та чужі закони уособлюють простір іншого, який вторгається в звичне життя і породжує глибокий конфлікт. В межах хронотопічної категорії простору особливе значення займає такий, що виконує функцію межі чи порогу, традиційно сприйманого як захисний кордон між своїм і чужим світом. У народних уявленнях поріг розглядається як бар'єр, що охороняє дім від демонів і зовнішніх бід, тоді, як у оповіданнях письменниці, він набуває смислового наповнення символічної лінії, що розділяє відоме і невідоме, безпечне і загрозливе. Прикладами такого простору слугують новели «Чужина», «Любов», «Місто», де простір межі виступає як уявний кордон, уособлюючи екзистенційний страх і одночасне випробування персонажів. Найяскравіше ця тема розкривається у новелі «Чужина»: тут відсутній архетипічний поріг дому, що захищає мешканців від злих сил, замість нього центральним стає уявний кордон — межа села Замагурка. Для жителів цього села межа є непрохідною: на їхню думку, за нею панує смерть і небуття, тож вихід за межі сприймається як свідомий крок до загибелі. У середині замкненого простору люди живуть у переконанні, що за межами їхнього світу нічого не існує, проте в один

момент героїня вирішує переступити цей кордон - не як акт визволення, а як усвідомлене наближення до смерті: «Ванька боялася, що тут, вдома, смерть може її не знайти. Тому вона вирішила піти. Не хотіла, щоб смерть забула про неї» [44, С. 78]. Таким чином, межа села стає не лише географічною, а й внутрішньою психологічною лінією, присутньою у свідомості та внутрішньому просторі кожного жителя. Символічне подолання цієї межі впливає на всю збірку: спершу село Замагурка зображується як замкнений, ізольований простір, а згодом її межі поступово розширюються, трансформуючи закрите у відкрите і ознаменувуючи зміну світоглядних та просторових орієнтирів персонажів.

Увиразнення характерів персонажів у цій збірці значною мірою зумовлене просторовими елементами, які існують у внутрішньому світі героїв і відображають їхні психологічні стани. Передусім, простір виступає як екзистенційний вимір, у якому переважає відчуття відчуженості, самотності і ізоляції. Ці мотиви простежуються у оповіданнях «Три річі», «Подвір'я», «Несправжнє», «Love annuals», «Ветеринар», еподі «Хвіст», та новелах «Сім'я», «Родимка», «Любов», «Перша вода». Цікавим прикладом є новела «Сім'я», в межах якої розкривається історія чоловіка, котрий перебуває у довготривалому шлюбі, проте почуття між ним і дружиною втратили щирість досить давно. Він незадоволений стосунками, дратується дрібницями буденного життя, відчуває відчуження і від дружини, і від власної доньки. Кульмінацією цього відчуження стає трагічний випадок – загибель доньки в автокатастрофі: «Ми навіть їхали до Києва її шукати. Не хотіли забирати додому, а тільки порозумітися, щоб хоч іноді телефонувала - на великі свята, щоб ми знали, що все добре. І таки знайшли. Але запізно. Її збив увечері автомобіль, коли переходила дорогу. Так по-дурному. Безглуздо. Останній, хто був біля неї, якийсь чужий чоловік, звичайний перехожий пенсіонер» [44, С. 48]. Отже, екзистенційна самотність і мотиви ізоляції формують внутрішній простір персонажа, підкреслюючи його психологічну роздвоєність і нездатність до гармонійного співіснування. Виразність характерів персонажів у малій прозі збірки підсилюється також за рахунок топосів природи, які не лише створюють атмосферу, а й віддзеркалюють психологічні стани героїв. У різних текстах з'являються різноманітні природні локації. Поле у новелі «Кукурудза», ставок і річка у оповіданні «Рай», а також село, як образ, присутній у оповіданнях «Несправжнє», «Подвір'я», «Рай», «Смерть, якої нема». Саме ці топоси дозволяють побачити персонажів у їхньому органічному співвідношенні з довкіллям і краще зрозуміти їхній внутрішній світ. У новелі «Кукурудза», поле набуває особливого значення: воно стає майже ворожим простором,

що поглинає розповідача - кукурудза оживає, стебла шепочуться, чорнішають, ставлять підніжку: «Чим довше я істерично бігла полем, тим більше губилася. Стебла кукурудзи чорнішали й оживали. Шепталися, заважали мені бігти, підставляли підніжку - і я падала» [44, С. 75]. Завдяки персоніфікації природи читач відчуває страх і безпорадність героїні, яка сприймає поле як бар'єр, що перешкоджає її руху і не дозволяє вирватися на волю. Інший природний топос - ставок і річка, яскраво окреслюються в оповіданні «Рай». Оповідач описує місцеві села, історії їхніх жителів і додає живу згадку зі свого дитинства, коли разом з бабусею почула гуркіт великого стада корів, що мчали до води. Їй здавалося, ніби тварини хочуть випити всю воду зі ставка: «Стадо колгоспних корів, ні, табун, а не стадо, з пагорбів почав збігатися до води на водопій. Корови бігли галопом, як справжні бойові коні. З-під їхніх копит навсідіч розліталася трава, пилюка й оводи. Корови ревли і деколи навіть іржали. Їм дуже хотілося пити - я це бачила. Одного ковтка не вистачить. Корови хотіли поглинути всю воду за раз, весь став, розчинитися в ньому, ввібрати його у своє пообіднє молоко» [44, С. 107]. У цій сцені поєднується дитячий страх і поетичне сприйняття природи, формуючи унікальний внутрішній досвід персонажа. Ще один важливий локус – село, образ якого з'являється у кількох оповіданнях «Несправжнє», «Подвір'я», «Рай», «Смерть, якої нема». Це не просто фон, а простір, у якому відображається життєвий уклад: звучать описи ранкового сонця, зображуються сусіди з їхніми звичками, окреслюються народні вірування і традиції. Таке занурення у сільське середовище допомагає зрозуміти духовний світ героїв, для яких село становить невід'ємну частину їхньої ідентичності. Таким чином, природні топоси у збірці не лише збагачують композицію, а й слугують засобом глибшого розкриття характерів. Не менш важливу роль у цьому відіграє персоніфікація простору, що додає текстам психологічної напруги та символічного звучання. У новелі «Кукурудза» простір оживає і стає ворожим, відтворюючи внутрішній страх оповідача. У новелі «Любов» подвір'я отримує майже сакральні риси: воно існує «на землі й на небі», проте «не має своїх мерців», через що втрачає повноту - у цьому закладений біль відчуження і розриву з традиціями [44, С. 86]. У оповіданні «Смерть, якої нема», навіть похоронна процесія уособлюється: вона стає практично живим учасником подій, який є вибагливим до стану людей та їх скорботи: «Я так плакала, щоб похоронна процесія залишилася задоволеною. Я оплакала діда за трьох його похмурих кам'яних дітей, які йшли позаду всіх в ряд, заклавши руки за спиною в очікуванні розстрілу» [44, С. 164]. Кожен із цих прикладів демонструє, що простір у збірці не є статичним тлом, а функціонує як повноцінний персонаж, взаємодіючий із героями.

Отже, і природні топоси, і екзистенційна самотність діють у текстах як різні, проте взаємодоповнюючі засоби вираження внутрішнього світу персонажів - вони підкреслюють психологічну напруженість, формують особливий художній простір збірки і роблять характери героїв багатошаровими і виразними. Персоніфікація простору у поєднанні з цими явищами не лише допомагає глибше передати психологічні стани персонажів, а й виконує важливу структурну і сюжетну функцію. Вона робить тексти багатошаровими, створює ефект живого середовища і забезпечує збірці цілісність та внутрішню напругу. Мотив локусу води становить суттєвий елемент хронотопу збірки, оскільки створює особливий символічний простір, в якому зливаються страхи, самотність і внутрішні переживання персонажів. Вода виступає не лише природньою стихією, а й метафорою небезпеки, нестабільності та відчуження. Це символічне навантаження присутнє у низці новел «Перша вода», «P.S.», «Уха», і оповідань «Гаражик», «Смерть, якої нема», «Оцет столовий 9%», «Рай». У всіх цих малих епічних жанрах вода слугує ознакою межі між безпекою і загрозою, життям і смертю, дитячою грою і травматичним зануренням у дорослий світ. Особливу увагу привертає новела «Перша вода». Головна героїня – самотня дитина, що шукає себе у різних гуртках і заняттях, проте жодне з них не зможе змінити тепло батьківської любові. Плавання є для неї короточасним захопленням та способом втекти, проте воно приводить її до кризової миті: у чужому басейні, серед незнайомих правил і людей, дівчина переживає момент утоплення, супроводжений сюрреалістичними галюцинаціями: «Я подумала, що це кінець, і кінець на диво приємний. Морські коники метались довкола мене, пропонуючи себе в поміч, восьминоги розкривали свої широкі обійми і обіцяли поділитися голубою кров'ю, дельфіни декламували «Лісового царя» Гете, омари танцювали кадрили і радили вдихати глибше - на повні легені» [44, С.139]. Як і у іншій малій прозі збірки, вода тут виступає як небезпечна зона, що підкреслює уразливість персонажа і неможливість знайти підтримку в оточуючому світі. Таким чином, локус води у хронотопі збірки підсилює драматичність розповіді та формулює межі між дитячими та дорослими переживаннями. Сюрреалістичний простір у текстових площинах – характерна риса постмодерного письма, адже він поєднує буденне з фантастичними уявленнями, візіями та сновидними образами. Для авторки, яка пише в традиціях постмодернізму, ця стилістика слугує важливим засобом художньої виразності. Сюрреалістичні елементи не лише підсилюють сюжет і розкривають внутрішні конфлікти, а й створюють особливий хронотоп – простір, що розташовується між реальністю і уявою. У збірці вони майже завжди пов'язані з дитячим сприйняттям світу, якому

реальність переплітається з фантазією, а страхи втілюються в абсурдних образах. В якості яскравих прикладів слугують новели «Перша вода», «Уха», та оповідання «Смерть, якої нема», «Гаражик». У «Перша вода» галюцинації героїні під час утоплення наповнюють текст абсурдними образами дельфінів, риб, сусіда Шкоромиди у фраку «на дні басейну, в самому кутку» [44, С. 139]. У новелі «Уха» реальність переходить у марення, де дівчина уявляє себе жертвою, яку забирають рибаки, як здобич. У оповіданні «Смерть, якої нема», перенапруження під час похорону викликає фантазії про те, що померлий дід підніметься і налякає її. Всі зазначені тексти доводять, що сюрреалістичний простір слугує способом показати внутрішню вразливість персонажів і розкрити психологічну атмосферу збірки. Отже, і локус води, і сюрреалістичний простір у збірці виконують роль не лише художніх прийомів, а й хромотопічних структур. Вони посилюють образність, відображають психологічний стан героїв і роблять прозовий текст багатошаровим і напруженим. Сновидний часопростір у малій прозі Т. Малярчук – це ключовий елемент художнього конструювання твору, оскільки він руйнує традиційну лінійність подій, генеруючи атмосферу марення, в якій стираються межі між дійсністю та реальністю. Посередництвом такої техніки було розширено функціонал хромотопу, дозволяючи героям існувати не лише в межах буденного часу, а й у просторі внутрішніх емоцій, підсвідомих страхів і хвилювань. Сновидна модель хромотопу присутня, зокрема, у новелі «Ноги», епюді «Хвіст», оповіданнях «Гаражик», «Несправжнє» та «Радіо». Яскравим прикладом слугує новела «Ноги», де посеред сну батька, байдужого до загибелі сина, з'являється жахливе видіння: хлопець приходить у батьківський двір без ніг і сміється над ним: «Але не біда, заспокоював себе Семен. Ноги у труні все-таки були. Якщо коли-небудь Роман повернеться, то без ніг. А без ніг Роман не такий страшний» [44, С. 139]. Це марення перетворюється на психологічний простір провини і прихованого страху, який персонаж намагається притупити зовнішніми діями – перевіркою брами на предмет того, чи зачинена вона, чи встановленням пасток. Отже, сон у цьому випадку виступає не просто як художній прийом, а і як спосіб вираження внутрішнього драматизму, коли реальність змішується з ірреальністю, формуючи цілісний хромотоп, у якому поєднується психологічне і символічне навантаження.

Отже, хромотоп у малій прозі Т. Малярчук сконструйовано як багатовимірну систему, що інтегрує різні часові та просторові рівні. Тут переплітаються ретроспекції і проспекції, нелінійність часу, мить розглядається як психологічна категорія, а історичний контекст

подається у фрагментарному постмодерному вигляді. Просторові схеми варіюються від замкнутих (закритих) до відкритих, організованих в семантичному полі протиставлення «своє-чуже». Важливими елементами є топоси природи, мотив локусу води як небезпеки, а також простір межі і порогу, що слугує внутрішнім кордоном свідомості. Особливими художніми засобами виступають персоніфікації простору, сновидні та сюрреалістичні хронотопи, які розкривають страхи і дитячі травми героїв і підкреслюють їхню екзистенційну самотність. У збірці час і простір не виконують роль лише фону, вони формують сюжет і психологічний вимір персонажів, функціонуючи як головний смислотворчий механізм. Така організація хронотопу демонструє характерні риси постмодерного письма, фрагментарність, змішування реального і фантастичного, та акцент на суб'єктивному досвіді

ВИСНОВКИ

Збірка малої прози Т. Малярчук «Говорити» вирізняється своєрідними художніми прийомами, новаторством у реалізації формально-змістових ознак, авторського неповторного мислення у контексті сучасного літературного процесу. Цікаво реалізовано у творах збірки філософське осмислення проблем людського існування у фокусі екзистенційних тем та проблем, особливо релевантних для сучасності. У поезиці різножанрових творів (образку, еподу, новели, оповідання) відчувається ігрове начало та інтертекстуальність, що виявляється у зверненні до культурних кодів, алюзій та переосмисленні традиційних мотивів. Авторка віртуозно інтегрує діалогічну структуру оповіді та фрагментарність, які віддзеркалюють дезінтегрованість сучасної свідомості, трансформуючи текст у динамічний простір взаємодії голосів, думок і досвідів. Не менш показовими є експерименти з формою: авторка апробує різноманітні наративні стратегії, поєднує дійсне та умовне, документальне та вигадане. Особливістю збірки є й оригінальні способи циклізації, завдяки яким сформовано узгоджений смисловий простір, де кожен текст резонує з іншим. Характерний хронотоп творів – мінливий, багатовимірний, що об'єднує внутрішній психологічний час і зовнішню дійсність – створює особливу атмосферу духовних пошуків, притаманну малій прозі Т. Малярчук.

Провідним мотивом збірки Т. Малярчук "Говорити" є акт говоріння, який ритмічно відтворюється, демонструючи діалогічну природу текста, орієнтованого на паритетну участь реципієнта у творчому процесі. Персонажі часто відчувають самотність та ізолюваність, внаслідок чого апелюють до уявного адресата, прагнучи розв'язати комунікативні труднощі. Цікаво розкривається ключове значення мотиву говоріння: циклічна оповідь життєвих історій стає визначальною для героїні, яка не бачить цінності свого життя без цієї дії (оповідання «Біс голоду»). Центральними у збірці стають аспекти екзистенційної проблематики, які реалізуються через осмислення феномену смерті, пошук перспектив продовження існування, віри, що зароджується у наслідок трагічного досвіду, а також через моральний вибір особистості в критичних обставинах (оповідання «Ветеринар», «Три речі», новела «Перша вода»). Проблема екзистенційного вибору стає визначною для неодноразових випадків на межі життя та смерті. Неочікуваний вибір покірного припинення життя, що постає метафорою неминучості власної долі, представлено у ситуації, де героїня топиться за власним бажанням (новела «Перша вода»). Екзистенційна напруженість у малій прозі Т. Малярчук часто передається посередництвом технік потоку свідомості, фрагментарної нарації, оповіді-сповіді та

внутрішнього мовлення. Ці прийоми відтворюють безпосередність розумових процесів і емоційну нестабільність персонажів. Авторка відходить від традиційної лінійної структури сюжету, натомість представляючи події крізь призму спогадів, мрій або галюцинацій. Виразним є протистояння індивіда з власною екзистенцією, спрямованість на усвідомлення свого вибору у межових ситуаціях. Екзистенційний конфлікт, який виявляється у відчуженості та пасивності персонажів, наявний у новелах «Сім'я», «Родимка», «Любов» та оповіданнях «Три речі», «Несправжнє», «Ветеринар», «Подвір'я». Фундаментальна потреба у близькості та неможливість її реалізації породжують гострий душевний конфлікт, який перетворюється на почуття апатії, пасивності та дереалізації, і, врешті-решт, спробу суїциду (новела «Любов»). Характерною рисою є використання перспективи дитини або підлітка для відображення складних, дорослих екзистенційних конфліктів та проблем. Цікаво реалізуються психологічні конфлікти, в яких дитячі та підсвідомі травми, одержимості та посттравматичні стани стають визначальними і керують життям особистостей (новели «Чужина», «Родимка», «Порнокаша», «Уха», оповідання «Оцет столовий 9%», «Подвір'я», «Дівки», «Гаражик»). Спостерігаються морально-етичні конфлікти, в яких реалізуються дилеми між спокусою та відповідальністю. Визначним стає опис етичного випробування, яке виявляється через символічну дію персонажа (новели «Місто», «Порнокаша», «Уха», «P.S.» тощо). Важливим постає конфлікт між батьками та дітьми, що розгортається через складні взаємини з батьківською фігурою, або ускладнюється травматичним досвідом материнських відносин (новела «Місто», «Сім'я», оповідання «Дівки», «Несправжнє»). Цікавим чином представлено гендерні конфлікти, що розгортаються у малій прозі з різних перспектив – через оповідь від імені жінки, розповідь чоловіка, а іноді, посередництвом дитячого сприйняття, що фіксує суперечності між батьками (новела «Місто», «Сім'я», оповідання «Смерть, якої нема»). Незвичайно реалізовано соціально-побутовий конфлікт, що виявляє себе у опозиціях «своє-чуже», розшируванні заможних та знедолених людей. Іронічно змальовано гостросоціальні перипетії героїв, а поєднання сатири і реалістичних деталей створює своєрідний акцент на абсурдності соціальних засад (оповідання «Що? Де? Коли?», «Оцет столовий 9%», «Дівки», новели «Чужина», «Місто», «Ноги»).

У творчому доробку Т. Малярчук простежується й самотність наративних стратегій, що характеризуються стислою викладу, вираженою синтаксичною структурою тексту, тяжінням до гротескних образів і схематичних сюжетів. У першому розділі збірки «Голоси» письменниця через голоси своїх персонажів розмірковує про загальнолюдські та індивідуальні

проблеми, а діалогічність та інтертекстуальність наративу активно залучає реципієнта. Основними компонентами художньої оповіді постають різні види мовлення – монологізоване, внутрішнє, рідше діалогізоване мовлення, які виконують сюжетотворчу, характеротворчу та експресійну функції. Через форму я-нарації емоційно та відверто відтворено потаємні прагнення та переживання героїв. Дискурс гомодієгетичного наратора у інтрадієгетичних ситуаціях простежується у переважній кількості творів збірки, показовими є новели «Сім'я», «Родимка», епюд «Хвіст», оповідання «Несправжнє». Нарація набуває відтінків суб'єктивності, та регулярно поєднується з аксіологічною точкою зору, що дозволяє наратору передавати глибинні судження та думки. Спостерігається внутрішня фіксована фокалізація, посередництвом якої наратор не тільки рефлексує над своїми почуттями, але і наділяє інших персонажів своїми оцінними судженнями та мотивами. Наступний розділ збірки, що має назву «Замагурка», є низкою оповідань, об'єднаних єдиним хронотопом, дійовими особами та наративом. На противагу попереднім розділам збірки, де у структурі оповіді переважав гомодієгетичний наратор, занурений у інтрадієгетичну ситуацію, у цьому розділі діє гомодієгетичний наратор у екстрадієгезисі. У цьому випадку наратор від першої особи збоку пояснює специфіку життя мешканців села Замагурка, передає їхні думки, однак іноді спостерігаються вкраплення особистого досвіду життя у цьому селі та взаємопроникнення долі наратора і персонажів. Ретроспективна природа оповіді є визначальною складовою композиції розділу «Замагурка». Прийом «оповідь в оповіді» реалізовано у новелах «Сім'я», «Порнокаша», оповіданнях «Біс голоду», «Три речі» тощо. Зміна наративної перспективи, як демонстрація постмодерністської поетики, зокрема гри з читачем, спостерігається у новелах «P.S.», «Ноги», «Любов», оповіданнях «Рай», «Смерть, якої нема» та інших. Встановлено, що систематично використовуються форми першої та другої особи, які дозволяють дистанціюватися та проаналізувати власні дії ззовні, створюють ефект персонального звернення або до читача, або до самого себе. Послідовно реалізовано у даному розділі прийом сну, який наративно доповнює дієгезис твору та викриває справжнє, підсвідоме ставлення та емоції героїв щодо різних ситуацій. Цікаво реалізується наявність елементів детективу та сюрреалізму: зокрема, використанням техніки потоку свідомості; балансуванням оповіді між реальністю, спогадами та уявою; динамічним, фрагментарним темпом розповіді. Крім того, визначено властивий детективному жанру елемент гри, невідомий вбивця та тортури жертви перед смертю, що знаходять відображення у самому тексті (новела «P.S.»). Наратор періодично набуває рис

всезнаючого, виходить за межі власних знань та досвіду, подаючи події більш об'єктивно. Активне використання наративних прийомів читання думок, персональних коментарів для читача формують складну, багаторівневу структуру оповіді. У збірці Т. Малярчук «Говорити» домінують суб'єктивні наративні стратегії та невласне пряме мовлення, яке в контексті реалізації постмодерного тексту заміщає функцію описової розповіді від третьої особи. Це сприяє інтерференції голосу персонажа та голосу наратора, поглиблюючи їхній психологічний вимір. У розділі «Голоси» цей прийом сприяє розкриттю внутрішніх переживань персонажів, увиразненню їх характерів (оповідання «Три речі», «Несправжнє», «Біс голоду», новели «Чужина», «Перша вода», «Місто», «Сім'я», «Родимка»). Невласне пряме мовлення наратора виявляється у зміні синтаксичних структур від речення розповідного типу до риторичних фігур у межах композиційного прийому «оповідь в оповіді». Ретроспективні переходи у минулі епізоди життя доповнюються почуттями внутрішнього роздратування героїні, її агресією та почуттями несправедливості, які передаються у тексті посередництвом прийому невласне прямого мовлення. Проілюстровано переходи між різними рівнями наративу: невласне пряма мова оповідача, яка спрямована на передачу слів стороннього персонажа у прозовій формі, водночас поступово переходить у стан потоку думок, стає рефлексією даної ситуації (оповідання «Три речі»). Мала проза Т. Малярчук демонструє і випадки, що близькі до моделі невласне прямого мовлення, але виходять за її межі: у таких уривках наратор стилізує рефлексію автора або гротескне бачення світу під умовну мову предметів або тварин. Спостерігається алегорична форма звернення образу дощових черв'яків до людського суспільства, зафіксованого оповідачем. У даному випадку рефлексія автора і персоніфікація живої природи виконана у вигляді звертання. Такий прийом вважаємо незвичайним виявом риторичних фігур у наративному полотні, даною технікою передано сюрреалістичні настрої твору та глибоке емоційно-філософське навантаження (новела «Перша вода», «Кукурудза»).

Збірка Т. Малярчук є показовим зразком сучасної української малої прози, що інтегрує жанрову і тематичну варіативність, та доповнюється ретельно розробленою структурною цілісністю. Незважаючи на розмаїття фабул, наративів та образів, усі тексти сприймаються як інтегральне художнє утворення, що забезпечено принципом циклізації. Визначено, що суттєвим чинником циклізації є образна система, в якій повторювані деталі – тілесні риси, природні явища, предмети домашнього побуту - формують цілісний художній світ. Особливо важливим постає образ води, який реалізовано у різних формах - від басейну у новелі «Перша

вода», до затоплення у оповіданні «Гаражик», та апокаліптичного потопу у новелі «P.S.», набуваючи символічного значення очищення, завершення або відродження. Тілесні образи також повторюються та еволюціонують у контексті збірки. Родимка постає як тілесний образ, що виступає знаком ідентичності та самозабуття, отримуючи нові конотації: від символу любовної залежності у новелі «Родимка», де партнер героїні зображений як інфантильний чоловік, що буквально трансформується у родимку; до знаку трагічної долі людини у оповіданні «Ветеринар». У ньому родимка стає об'єктом філософських рефлексій героя про непримітну особистість у глобальному масштабі. Виявлено тенденцію до повторюваності образів персонажів у малій прозі збірки, що створює ефект єдиного літературного простору. Спостерігаються образи та символи, які утворюють цілісну систему смислових посилянь, завдяки яким читач сприймає збірку як цілісність. Різні за тематикою тексти об'єднуються спільними персонажами та їхніми історіями, які доповнюються (новели «Родимка», «Сім'я», оповідання «Ветеринар», «Псиця», «Несправжнє»). Встановлено, що структурні аналогії виступають важливим маркером циклічності, які увиразнюють внутрішній лад як окремих творів, так і єдність цілої збірки. Показовою стає манера початку оповіді: низка текстів починаються експозицією, яка формулює певну ціннісну позицію наратора, і створює певний визначає логіку подальшого викладу історії (оповідання «Несправжнє», «Біс голоду», «Рай», «Три речі», «Ветеринар», новела «Родимка» та епюд «Хвіст»).

Хронотоп збірки «Говорити» сконструйовано як мозаїчну систему простору та часу, в якій відсутня традиційна сюжетна лінія: оповідь подається через фрагменти, уривки, асоціативні переходи. Встановлено, що нелінійність часу постає однією з важливих хронотопічних особливостей малої прози Т. Малярчук. У більшості малих прозових жанрів не спостерігається традиційної сюжетної структури, а розповідний процес подається у вигляді фрагментів та уривків. Перший розділ «Голоси» характеризується фрагментарною композицією, тоді як на наступні акцентують хаотичність нарації та переплетіння часових вимірів. Авторка активно використовує анаlepsис (ретроспекцію), та проlepsис (проспекцію), що формує багаторівневий часовий простір збірки (оповідання «Радіо», «Смерть, якої нема», «Гаражик», «Рай», новели «Порнокаша» «Кукурудза», «Ноги», епюд «Хвіст» тощо). Спостерігається відсутність конкретних часових індикацій, замість конкретних дат використовуються чіткі маркери - «вчора», «сьогодні», «восени», які не утворюють послідовної хронології. Водночас у третьому розділі відбувається звернення до реального історичного періоду радянської та пострадянської

дійсності, що забезпечує соціальний контекст збірки. Наявний багатий арсенал деталей, які характерні для тієї історичної доби, також підкреслюються соціальні протилежності та класові дискримінації, які занурюють читача у атмосферу відповідної епохи і підкреслюють соціокультурний контекст (оповідання «Що? Де? Коли?», «Оцет в столовий 9%», «Дєвки», «Гаражик», та новела «Порнокаша»). У малій прозі Т. Малярчук просторова організація характеризується відкритістю або комбінацією відкритих і закритих елементів, що призводить до формування гібридних моделей. Відкриті простори символізують динаміку та трансформації, та протиставляються закритим просторам, які посилюють стагнацію, відчуження та обмеженість почуттів персонажів. Визначним виявляється життєвий простір жінки, яка переживає кризу середнього віку у обмеженому просторі. Невелика кімната зі стільцем біля вікна репрезентує та посилює ізоляцію і самотність жінки, яка не має жаги до життя (оповідання «Love Animals»). Виявлено, що особливе значення відіграє простір межі або порогу, який традиційно виконує захисну та символічну функції. Замість архетипічного порогу дому вирішальним стає уявний кордон села Замагурка. Символічне подолання цієї межі впливає на всю збірку: спочатку село постає як замкнений, ізольований простір, проте згодом його межі поступово розширюються, ознаменовуючи зміну світоглядних та просторових орієнтирів персонажів (новели «Чужина», «Любов», «Місто» тощо). Виявляються просторові елементи, які сприяють увиразненню характерів персонажів. Топоси природи створюють своєрідну тональність і віддзеркалюють емоційні стани героїв. У різних текстах фігурують різноманітні природні локуси – поле, ставок і річка, а також простір села. Незвичайно реалізовано символічне наповнення образу поля з кукурудзою, яка у певний момент стає ворожим простором, лякає дитину-наратора персоніфікованими образами стебел, деформує слухове та кінестетичне сприйняття реальності (новела «Кукурудза», оповідання «Несправжнє», «Подвір'я», «Рай», тощо).

Таким чином, збірка малої прози Т.Малярчук «Говорити» постає як цілісний постмодерний текстовий цикл, у якому авторка формує інтенціональний художній світ, де особистісні травми та етичні дилеми співіснують з мовними експериментами та стилістичними інноваціями, що зумовлене реалізацією постмодерної поетики та художнього мислення.

Список використаної літератури

1. Bakhtin, M. M. The Dialogic Imagination: Four Essays. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. pp. 3—40.
2. Genette G. Figures of Literary Discourse. New York, Columbia University Press. 1982. 303 p
3. Genette G. Narrative Discourse: An Essay in Method. Lewin J, trans. Ithaca, NY: Cornell University Press. 1980, 284 p.
4. Malicka P. Cykl prozatorski (cykl narracyjny, cykl opowiadań). Forum poetyki, jesień 2017, nr 10. S. 132—139. Режим доступу: http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2017/12/PMalicka_CyklProzatorski_ForumPoetyki_jesien2017.pdf (дата звернення 23.07.2025).
5. Malicka P. Research On The Literary Cycle In Poland. Forum of poetics, fall 2017, no. 10. p. 122—127. Режим доступу: http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2017/12/PMalicka_ResearchOnTheLiteraryCycleInPoland_ForumOfPoetics_fall2017.pdf (дата звернення 23.07.2025).
6. Schmid. W. Narratology: An Introduction. Walter de Gruyter 2010. 258 p.
7. Théophraste. Caractères. Texte établi et traduit par O. Navarre. 4e tirage 2003. 166 p.
8. Андрієвська В. В. Рефлексія професійного Я в наративі педагога: методи дослідження. Наукові студії із соціальної та політичної психології. Випуск 22. Київ, 2009. С. 28—37.
9. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. С. 421.
10. Бехта І. А. Авторське експериментаторство в англомовній прозі XX століття. Львів : ПАІС, 2013. 268 с
11. Боклах Д. Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, локусів, хронотопу міста та їх реалізація у міському тексті художнього твору. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія. 2016. Вип. 74. С. 249—257.
12. Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка: Монографія. К. : Агентство «Україна», 2005. 152 с.
13. Вавринюк Т. І. Невласне пряма мова в новелах М. Коцюбинського. Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. 2014. Вип. 11. С. 157—164.

14. Вавринюк Т. Невласне-пряма мова як засіб суб'єктизації тексту. Мандрівець. 2004. № 2. С. 45—47.
15. Варій М. Загальна психологія: підручник. Київ: «Центр учбової літератури». 2009. 1007 с.
16. Варчук, Л.В. Образ оповідача в сучасній англомовній амеріндіанській прозі: лінгвокультурний аспект. Дис. ... на здобуття наукового ступеня доктора філософії з філології: спеціальність 035 Філологія. Київ – Івано-Франківськ, 2021. 246 с
17. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія. ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. 336 с. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/virchenko-t.-2012-hudozhnij-konflikt-v-ukrayinskij-dramaturgiyi-1990%E2%80%992010-h.pdf> (дата звернення 06.10.2025).
18. Галич О. , Назарець В. , Васильєв Є. Теорія літератури: підручник. За наук. ред. Олександра Галича, Київ: Либідь, 2005. 488 с.
19. Голобородько Я. Ікебана а la Таня Малярчук. ZN, UA. 06.06.2008. URL: https://zn.ua/ukr/amp/ART/ikebana_a_la_tanya_malyarchuk.html
20. Гонюк О. В. Провідні мотиви й образи в книзі Т. Малярчук «Говорити». Філологічні науки. Частина 1. Збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів. Дніпро, 2018. С. 317-318.
21. Гребенюк Т. В. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози): навчальний посібник з курсу «Культурологія». Запоріжжя, 2007. С. 127—128. URL: https://dspace.zsmu.edu.ua/bitstream/123456789/11939/1/grebenuk_hydognya_kylytyra.pdf
22. Жовтані Р. Жанрова структура малої прози Ернста Віхерта в контексті німецької літератури еміграції. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 8, 2014. С. 348—353.
23. Журба С., Бородіца С. Художня модель часопростору в романах Володимира Лиса. SLAVICA SLOVACA. ROČNÍK 57. 2022. ČÍSLO 1. С. 71—80. Режим доступу: <https://www.sav.sk/journals/uploads/06131354zurba.pdf> (дата звернення 14.09.2025).
24. Зваринська М. С. Амбівалентна наративна невизначеність в англомовній постмодерністській мінімізованій прозі крізь призму посткласичної наратології. Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис. №13. Львів, 2023. С. 80—89.

25. Зейналова А. Р. Поетика та проблематика роману С. Моема «Театр». Кваліфікаційна робота. Горлівський інститут іноземних мов. Бахмут, 2020. 45 с.
26. Іванишин В. П. Тезаурус до курсу «Теорія літератури». Дрогобич : Відродження, 2007. 110 с.
27. Казанова О. В. Стилiстичнi функцiї форм мовлення в новелах В. Стефаника. Вісн. Запорiз. держ. ун-ту. Серiя: Фiлол. науки. 2004. № 3. С. 86—90.
28. Клеймьонова І. Циклізація літературних портретів як засіб реалізації задуму у мемуарах Григорія Костюка. Ужгород, 2011. С. 143—146.
29. Клеїна Д. Е. Традиції Руссо у романі Гете «Страждання юного вертера». Кваліфікаційна робота. Криворізький державний педагогічний університет. Кривий Ріг, 2018. 100 с.
30. Коваленко К. Г. Форми нарації в повістях А. Чехова другої половини 1890-х років. Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філол. науки). Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. Вип. 4. С. 14—18.
31. Коваленко К. Типи нараторів і види нарації у прозових творах А. П. Чехова («Моє життя», «Розповідь невідомої людини»). Філологічні науки. 2012. Вип. 10. С. 46—50.
32. Козлов А. В. Конфлікт як форма вираження свідомості та духовності. Література. Фольклор. Проблеми поетики. Київ : Акцент, 2007. Вип. 27. Ч. 1. С. 32—44.
33. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті). Слов'янські літератури : Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів (Краків, 27 серпня—2 вересня 1998). Київ, 1998. С. 57—74.
34. Коркішко В. О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. Актуальні проблеми слов'янської філології. Випуск 23, частина 1. 2010. С. 388—395. Режим доступу: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/b7d3c054-6e5e-4bd7-b197-025c9dde2070/content> (дата звернення 14.09.2025).
35. Короткий тематичний літературознавчий словник. Ч. IV: Напрями, школи, течії в теорії літератури : навчальний посібник ; 4-те вид. / уклала Галина Білик. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2021. 128 с.
36. Кресан О. Д. Діалогічність як форма існування і розвитку особистості: монографія. Ніжин: В-во «Міланію», 2007. С.298—308.

37. Кудрявцев М. Концепції та міфи: питання історії, теорії літератури та компаративістики. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2009. 256 с.
38. Кушнірова Т.В. Наратив як літературознавча категорія: генеза, ознаки, типологія. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. Одеса. 2019. Випуск 39. Том 1. С.130—134.
39. Лавринчук, В. В. Наративна структура як наукова проблема у сучасному літературознавстві. Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації: Збірник наукових праць. 2018. С. 214—218.
40. Легкий М.З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів: Ред.-вид. відділ Львівського відділення Ін-ту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 1999. 160 С.
41. Ленська С. Українська мала проза 1920 – 1960-х років: Ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії. Дис. на здоб. наук ступ. доктора філологічних наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка . Київ, 2015. 470 с.
42. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. Т. 1. К. : Академкнига, 2007. 608 с.
43. Літературознавчий словник-довідник. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. К. : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
44. Малярчук Т. Говорити: збірка оповідань. Харків: Фоліо, 2007. 187 с.
45. Матрей І. К. Вербальні засоби створення анімалістичних образів в сучасних англійських художніх текстах . Кваліфікаційна робота . Запорізький національний університет. Запоріжжя, 2020. 96 с.
46. Мацевко-Бекерська Л. В. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : дис. . . . д-ра філол. наук: 10.01.06, 10.01.01 . Київ, 2009. 406 с.
47. Мацевко-Бекерська Л.В. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології : монографія. Львів : Сплайн, 2008. 408 с
48. Моцна І. Циклізація як спосіб побудови літературного твору (на прикладі антиутопічних романів сербського письменника Борислава Пекича). Львівський національний університет імені Івана Франка. Проблеми слов'янознавства. 2011. Вип. 60. С. 154—163.

49. Назаревич Л. Т. Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця XIX – початку XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 «Теорія літератури». Тернопіль, 2008. 20 с.
50. Обертинська А. П. Основи теорії драми та сценарної майстерності : навчальний посібник. К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. 132 с.
51. Орлов В.Ф., Отич О.М., Фурса О.О. Психологія конфлікту: Навчально-методичний посібник для підготовки магістрів усіх форм навчання. Київ: ДЕДУТ, 2008. 422 с.
52. Паладєва, А. Ф. Особливості суб'єктної організації тексту у наративному дискурсі. Закарпатські філологічні студії. Ужгород : Видавничий дім "Гельветика", 2022. Т. 2, вип. 22. С. 89—93.
53. Папуша І. В. Що таке наратологія? (огляд концепцій). Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології. Випуск 16. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 29—46.
54. Резніченко Ю. О. Наративні моделі української повісті 2010-х років: дис. докт. філос.: 035. Дніпро, 2022. 258 с.
55. Римар Н. Наративні стратегії художньої прози Ніни Бічуї. Дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук. Переяслав-Хмельницький, 2016. 230 с.
56. Римар Н. Функції наратора як головної інстанції оповіді в художньому тексті. *Studia methodologica*. 2014. № 37. С. 204—211.
57. Росстальна О. А. Циклізація як принцип художнього методу Т. Гарді. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2022 № 56. С. 214—217.
58. Рябченко М. М. Наративні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любо Дереш, Таня Малярчук, Світлана Пиркало, Наталка Сняданко, Марина Соколян) : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.10. Київ, 2011. 19 с.
59. Рязанцева Т. Циклізація у творчості Олекси Стефановича. Слово і Час. 2022. № 1 (721). С. 21—37.
60. Сабірова В. К. Вступ до літературознавства (основи літературних знань). Ошський державний університет. Ош, 2011. 132 с.
61. Савчук Р. І. Історія становлення наратології: від античної поетики до нових наративних практик студіювання художнього тексту. Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського

- національного лінгвістичного університету. Філологія, педагогіка, психологія. Київ, 2015. Вип. 30. С. 261—270.
62. Саєнко В. Цикл у системі жанрів Ліни Костенко - Погляд крізь «Інкрустації». Проблеми сучасного літературознавства: збірник наукових праць. Одеса: Маяк, 1999. Випуск 5. С. 184—205. Режим доступу: <https://dspace.onu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/52d3c577-39d1-4578-8c91-1b4e75261744/content> (дата звернення 23.07.2025).
63. Семелюк Р.М. Дж. Джойс і А.П. Чехов на зламі століть: художні пошуки у малому жанрі: монографія. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2014. С. 26.
64. Татаренко А. Циклізація як складова наративної стратегії Данила Кіша-оповідача. Львів: «Біблія і культура», 2009, № 11. С. 157—164.
65. Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с
66. Фащенко В. Характери і ситуації. У глибинах людського буття: літературознавчі студії. Одеса: Маяк. 2005. 640 с.
67. Федорова Г. Діалог із монологів. BBC Ukrainian. Донецьк: 2007. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2007/11/printable/071123_book2007_reviews_oh (дата звернення 28.09.2025).
68. Черниш В. Проблема самотності в сучасному світі. Житомирський державний технологічний університет. Житомир: 2017. URL: <https://conf.ztu.edu.ua/wp-content/uploads/2017/06/293.pdf> (дата звернення 28.09.2025).
69. Чижевська А. О. Проблема вивчення оповідної інстанції у класичній наратології. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2019. № 41. Том 1. С. 98-102.
70. Шевченко Т. М. Есеїстичний цикл як умовна цілісність («П'ять книжок» І. Андрусика). Вісник ОНУ. Сер.: Філологія. 2018. Т. 23, вип. 1(17). С. 116-125.
71. Шерстюк Н. Хронотоп як літературознавча категорія: генеза, еволюція, дискурс. Філологічні науки. №28. Полтава, 2018. С. 56-61. Режим доступу: <https://philstudies.pnpu.edu.ua/article/view/191659/191819> (дата звернення 14.09.2025).
72. Штейнбук Ф. Пролегомени до студій тілесної топосфери. Теоретична і дидактична філологія: Зб. наук. праць. Переяслав-Хмельницький: ПХ ДПУ, 2014. Випуск 18. С. 286—294.