

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка
Інститут філології

Олена Федосій

«...СВІТ У КРАПЛІ ВОДИ»:

МАЛІ ЕПІЧНІ ФОРМИ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Монографія

Інтерсервіс 2019

УДК 811.161.2'38'42:821.161.2'06-32.09"199/200"(02)

Ф33

Рецензенти: **Ковалів Ю. І.** - доктор філологічних наук, професор, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

Печарський А. Я. - доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 4 від 28 листопада 2017 р.)*

Федосій О. О.

«...СВІТ У КРАПЛИ ВОДИ»: малі епічні форми у контексті сучасної української літератури : монографія / Олена Федосій. – К. : Інтерсервіс, 2019. – 180 с.

ISBN 978-617-696-858-0

У монографії проаналізовано особливості поетики найпоширеніших малих епічних жанрів у сучасній українській літературі – оповідання та новели. Висвітлено історико-літературні аспекти розвитку малих прозових форм, простежено специфіку їх функціонування у контексті сучасного літературного процесу. На основі аналізу творчості непересічних представників української малої прози кінця ХХ – початку ХХІ ст. з'ясовано особливості репрезентації жанрових можливостей оповідання та новели, простежено процеси жанрової трансформації та способи реалізації авторських стратегій на рівні змісту та форми художніх текстів.

Монографія адресована науковцям, студентам і всім, хто цікавиться філологічною проблематикою.

УДК 811.161.2'38'42:821.161.2'06-32.09"199/200"(02)

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. <i>Історико-літературна парадигма становлення та розвитку малих прозових жанрів</i>	6
РОЗДІЛ II. <i>Художні особливості сучасного оповідання: реалізація авторських стратегій (творчість Володимира Даниленка та Олександра Жовни)</i>	21
РОЗДІЛ III. <i>Поетика новели: сучасна репрезентація жанрових можливостей (проза Людмили Гарнашинської та Галини Тарасюк)</i>	84
ВИСНОВКИ	157
ЛІТЕРАТУРА	167

ВСТУП

Малі прозові жанри для багатьох письменників різних епох і країн були і залишаються адекватними формами мистецької реакції на динаміку буття людини у мінливому світі, відбиваючи діалектику духовно-естетичних, морально-етичних, соціокультурних, суспільно-політичних процесів. Особливого значення малі епічні форми набули у контексті сучасності, ставши способом художньої рецепції та інтерпретації людської екзистенції у складному та поліфонічному просторі сьогодення. Розвиток сучасної української малої прози прикметний пошуком нових зображально-виражальних засобів, синтезом різнорідних художніх тенденцій. Творчість В. Даниленка, О. Жовни, Є. Кононенко, О. Лишеги, К. Мотрич, Л. Пономаренко, В. Портяка, М. Рябчука, Л. Таран, Г. Тарасюк, Л. Тарнашинської та інших митців засвідчує актуальність і продуктивність жанрів оповідання й новели, демонструє процеси оновлення жанрового канону.

Сучасна мала проза, розвиваючись на перехресті традицій та новаторства, характерна складними процесами інтеграції та диференціації на стильовому, жанровому, образному, наративному, інтертекстуальному рівнях. Ідейно-естетичні вектори сучасних малих епічних форм засвідчують свою різноспрямованість: від психологічного, лірико-філософського письма до іронічного й епатажного. Співіснування різнорідних мистецьких тенденцій – реалізм, неореалізм, сюрреалізм, магічний реалізм, натуралізм, постмодернізм – свідчить про складні процеси світоглядного та художнього пошуку, якими позначений новітній прозовий дискурс.

Особливості розвитку сучасної української малої прози висвітлені у працях Н. Білоцерківець [9], М. Богданової [12], Т. Гундорової [29], В. Даниленка [33; 34; 35; 38; 40], Н. Зборовської [67; 69], Н. Козачук [85; 86], Л. Лавринович [97], Н. Мельник [124], О. Поліщук [144], В. Сірук [150; 151],

І. Старовойт [156], Т. Ткаченко [175], С. Філоненко [187], Р. Харчук [193; 194], М. Хороб [195] та ін. Водночас, очевидним є те, що мистецька своєрідність сучасних малих епічних форм потребує всебічного дослідження, оскільки недостатньо вивченими залишаються ще багато імен, художніх проблем, зокрема специфіка жанрових можливостей новели та оповідання, особливості реалізації авторських стратегій, проблемно-тематичний, стильовий та образний спектри. Комплексне висвітлення багатогранності художніх процесів у межах малих епічних форм на основі аналізу конкретних текстів дозволить поглибити розуміння шляхів розвитку новітнього прозописма, сприятиме осягненню тих іманентних рис та явищ, які формують індивідуальну манеру сучасних майстрів новели та оповідання.

Особливе місце у контексті сучасного прозового дискурсу займає мала проза В. Даниленка, О. Жовни, Л. Тарнашинської та Г. Тарасюк. Художні чинники на рівні змісту та форми, що є показовими у руслі розвитку жанрових моделей сучасних малих епічних форм, яскраво репрезентують тексти В. Даниленка (збірки «Місто Тіровиван» (2001), «Сон із дзьоба стрижа» (2006)), О. Жовни (збірки «Партитура на могильному камені» (1991), «Експеримент» (2003), «Маленьке життя» (2004), «Її тіло пахло зимовими яблуками: Оповідання та повісті» (2008), «Визрівання: проза» (2015)), Л. Тарнашинської (збірки «Сходження на Фудзіяму» (1999), «Парасоля на кожен дощ» (2008)), Г. Тарасюк (збірки «Дама останнього лицаря» (2004), «Новели» (2006), «Янгол з України» (2006), «Ковчег для метеликів» (2009)). У цьому сенсі важливим видається комплексне дослідження художньо-естетичних домінант творів зазначених авторів, що сприятиме формуванню уявлення про генезу та художню природу сучасної малої прози.

РОЗДІЛ I

Історико-літературна парадигма становлення та розвитку малих прозових жанрів

Жанр, як системний, історично сформований взаємозв'язок елементів змісту та форми, є діалектичною єдністю індивідуального та канонічного, сталого і змінного. Структура жанру є «відносною сталістю, спроможною до постійного оновлення, акумулятором досвіду поступальної еволюції мистецтва, способом існування літературного твору, закономірністю розвитку красного письменства» [48, с. 127]. Жанр організовує всі формозмістові компоненти в систему, з якої формується цілісна модель художнього світу. Еволюція жанру як категорії історично рухливої, змінної, як «художньої форми відображення життєвих суперечностей» [183, с. 293], обумовлена культурно-історичним контекстом, взаємодією елементів літературного канону та художніх новацій, пов'язана з національними та світовими мистецькими традиціями.

У системі малих епічних жанрів найпоширенішими є новела та оповідання. Жанрове становлення новели відбулося в Італії (XIV–XVI ст.), проте джерела формування жанру сягають давньогрецьких часів, зокрема епохи еллінізму («Мілетські оповіді»), а також стародавнього Китаю, «де новела розвивалася на основі постійної взаємодії літератури та фольклору з III до XIX ст.» [122, с. 176]. Жанрова структура новели постала в результаті трансформації фольклорних жанрів у прозові форми. Так, за словами І. Денисюка, «прародичами новели були усні форми народної творчості – народна новела, що відмежувалась від казки, позбувшись елементів фантастики та „спеціалізувавшись” на цікавому розмаїтті повсякденності, та фольклорний анекдот, покликаний викрешувати іскрометний сміх» [45, с. 127]. Поняття «новела» походить від італійського слова *novella*, буквально значення якого «новина» (в італійській юриспруденції воно означало новий указ). Першим, хто дав своїм творам визначення «новела» був італійський

письменник середини XIII ст. Бонвензін де ля Ріва. Відомим в Італії був найдавніший анонімний збірник новел «Новеліно, або Сто давніх оповідок» (межа XIII–XIV ст.), основою в якому були мандрівні сюжети, міфологічні мотиви, легендарні образи. Близькими до «новеліно» були французькі «фабльо» та німецькі «шванки» – імперсональні твори, в яких фольклорне начало відіграло вирішальну роль. Жанрові можливості новели яскраво розкрилися у «Декамероні» Дж. Боккаччо. Саме Дж. Боккаччо вважається основоположником класичної форми літературної новели, він також закріпив її термінологічне визначення.

На початковому етапі свого жанрового формування новела мала сатиричне, гумористичне забарвлення, чим наближалася до анекдоту. Такими були перші зразки жанру: «Мілетські оповіді» (I ст. до н. е.) Арістіда з Мілета, «Золотий віслик» (II ст. н. е.) Апулея. Особливого розквіту жанр зазнав у епоху Ренесансу (твори Ф. Сакатті, П. Брачолліні, Т. Гуардаті, Л. Пульчі, Л. Медічі, М. Банделло, Дж. Базіллі («Пентамерон»), Дж. Чосера («Кентерберійські оповіді»)). Новела цього часу відзначалася динамічною й гострою інтригою, анекдотичною основою. У цей же період новела формується у китайській літературі.

Новела була важливим жанром у творчості романтиків (Е.-Т.-А. Гофман, Л.-А. фон Арнім, Е. А. По, М. Гоголь). Розширення можливостей жанру та його динамічний розвиток спостерігається у кінці XIX – на початку XX ст. Такі риси новелістичного жанру, як психологізм, емоційність, лаконізм посилюються у творах П. Меріме, Гі де Мопассана, І. Тургенєва, І. Буніна, Б. Пруса, А. Чехова. Метафоризм, умовність, експериментаторство домінують у новелах Е. Базена, М. Еме, Г. Гріна, Е. Хемінгуея, Г. Бея, С. Цвейга, Ф. Кафки, Х. Кортасара, Л. Піранделло, І. Андрича, В. Набокова.

З-поміж жанрових ознак новели визначальними є такі: невеликий обсяг, стислість, лаконізм, змістова концентрація, сюжетний динамізм, мінімум авторських характеристик, влучність і яскравість художніх засобів.

Сюжетно-композиційна організація новели характеризується однолінійністю, несподіваним фіналом. Увага концентрується на розкритті одного протиріччя, однієї незвичайної життєвої події, переживання, настрою, на новому, оригінальному освітленні звичного. «Новела як ціле – сконденсована форма, яка передає один епіцентр думки і настрою, розкриває характер переважно в одному моменті його розвитку» [183, с. 303], – зазначає В. Фащенко. Новелістичній формі притаманне нехтування окремими композиційними елементами, або їх усічення (наприклад, наявність лише кульмінації та усічених зав'язки й розвитку дії). Показовими ознаками жанру є ситуаційна чи психологічна несподіванка, яка, як правило, відіграє роль переломного моменту, забезпечує контрастність чи паралелізм колізій. Водночас, «у новелі може й не бути поворотного моменту в розумінні його несподіваності. Однак, сюжетна напруга веде до драматичного загострення, до кульмінаційної вершини – пуанту» [43, с. 29].

Важливу функцію в організації художнього світу новели виконує художня деталь – «різновид художнього образу, яскрава подробиця, частина цілого твору, що надає йому особливої переконливості, робить його семантично вагомішим, змістовнішим» [108, с. 271]. Завдяки художній деталі, що іноді набуває форми символу, виникає цілісне відчуття зображуваного предмета чи явища, поглиблюється психологічна характеристика, формується підтекст. В. Фащенко порівнює художню деталь із детонатором, «який готує вибух ланцюгової реакції асоціацій» [186, с. 178]. Про такі риси новели, як динамізм та уривчастість влучно висловився І. Денисюк: «[...] новела досліджує розвиток думки і почуття героя, однак, фігурально кажучи, вона міряє пульс своєму героєві під час його бігу на коротких дистанціях, змальовує його за допомогою „штрихового письма”» [48, с. 21–22]. Мінімум персонажів у новелі компенсується посиленою увагою до їх внутрішнього світу. Характер подається у критичній ситуації, розкривається у контексті життєвого катаклізму.

За різновидами новели поділяються на психологічні, ліричні, сенсаційні, соціально-психологічні, лірико-психологічні, політичні. Виокремлюють жанрово-структурні типи новели: новела-акція, або фабульна новела (зіткнення двох конфлікуючих сил на зовнішньому, ситуаційному плані за схемою «герой – антигерой») та новела настрою, або безфабульна новела (наявний внутрішньо-психологічний конфлікт: теза – антитеза – синтез). За спостереженням І. Денисюка, у новелі-акції «особливо різке проявляється момент, в якому неодмінно щось діється» [48, с. 138]; предметом новели настрою «є зображення внутрішнього життя людини. Це новела лірична, суб'єктивний світ герой виявляє тут сам» [48, с. 139].

В. Фащенко зазначає: «Новела – дитя анекдота. [...] Новела виростає також з усних народних оповідань, легенд і бувальщин» [185, с. 6–7]. В українській літературі малі епічні жанри поставали саме на ґрунті фольклорних форм (твори Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Ганни Барвінок, Марка Вовчка, О. Стороженка та ін.). Сам термін «новела», який прийшов в українську літературу через польську і німецьку, починає вживатися на західноукраїнських землях у 60-ті рр. XIX ст. [48, с. 80, 81]. І. Денисюк виокремлює три етапи в розвитку української новелістики: стадію олітературення фольклорних жанрів, стадію соціально-психологічної малої прози і стадію новелістики, базованої на психологізмі кінця XIX – початку XX ст. [43, с. 20]. Особливо популярним жанр новели стає саме у художній системі української літератури кінця XIX – початку XX ст., набуваючи таких ознак, як художній синкретизм, ліризм, психологізм. Визнаними майстрами новелістики в цей час є В. Стефаник, Л. Мартович, М. Черемшина, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, М. Яцків, Є. Ярошинська, Т. Бордуляк, М. Могілянський, Г. Хоткевич, Б. Лепкий. Розквіт жанру новели в українській літературі саме на межі XIX – XX ст. не було випадковістю. Актуалізація новелістичних форм у цей час зумовлена жанровими можливостями новели. Такі риси, як лаконізм, сконденсованість, динамізм,

відсутність розлогих описів та авторської модальності, увага до внутрішніх процесів, акцент на відтворенні характеру, психології, а не зовнішніх подій, якнайкраще сприяли відтворенню художньо-естетичних домінант епохи, пов'язаних із кризою логоцентричних систем, ідей науково-технічного поступу, з переоцінкою цінностей, з пошуком нових ідейно-естетичних норм. Жанрова форма новели дозволяла максимально точно відтворити непересічні події та враження від них, дослідити психологію людини, розкрити діалектику її характеру.

На початку ХХ ст., за спостереженням І. Денисюка, форми малої прози стають «провідними і досконалыми, художньо досягаючи небувалого розмаїття модифікацій» [48, с. 146]. Новела початку ХХ ст. характеризується різноматичністю (селянські злидні, солдатчина, війна, еміграція, родинні й суспільні колізії тощо), посиленням психологізму (домінування внутрішнього конфлікту), полістилічністю (неореалізм, імпресіонізм, експресіонізм, символізм), жанровою поліфонією, взаємопроникненням епічного, ліричного, драматичного начал (ескізи, етюди, образки, нариси, поезії в прозі), мистецьким синкретизмом (використання засобів суміжних мистецтв – музики, малярства тощо).

Посилення уваги до новели та певна тенденція до переосмислення усталених ознак жанру спостерігається у другій половині ХХ ст. Можливості новели яскраво розкрилися у творчості Гр. Тютюнника (збірка «Зав'язь» (1961 р.)), який акцентував увагу на відтворенні внутрішнього світу людини, використовував психологічну деталь. Неореалістичною поетикою позначена новелістика Є. Гуцала (збірка «Люди серед людей» (1962)), Вал. Шевчука (збірка «Серед тижня» (1967)). «Новелістична творчість шістдесятників, по суті, продовжила другий тип цього жанру – не так новелу акції, як *новелу настрою* з її внутрішньо-психологічним наповненням, невизрілим конфліктом, що лише вгадується, часто безфабульну, з тією „концентрацією

чуття” (І. Франко), що виростає з „потоків свідомості” [...]» [169, с. 197], – зазначає Л. Тарнашинська.

За структурними й змістовими ознаками близьким до новели є оповідання – «невеликий за обсягом прозовий твір, фабула якого обмежена одним (іноді кількома) епізодами з життя одного персонажа чи персонажів» [109, с. 156]. У деяких літературознавчих працях зустрічається ототожнення понять «новела» та «оповідання». Так, І. Денисюк у передмові до антології «Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі)» (К., 1989) пише: «Твори фабульної прози – оповідання та новела, а також безфабульної – ескізно-фрагментарної (етюд, ескіз, лірична мініатюра, поезія в прозі і т.п.) становлять жанрово-стильову систему, яка ставить свої специфічні завдання естетичного освоєння дійсності, – малу прозу, або новелістику» [49, с. 13]. У праці «Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ століття» (Львів, 1999) він зазначає: «Синонімом терміна „мала проза” є „новелістика” (у це поняття входить не лише новела, а й усі інші форми так званого „малого жанру”))» [48, с. 3]. Тобто, під поняттям «новелістика» дослідник об’єднує всю малу прозу. За таким принципом сформована й згадана антологія «Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі)» (К., 1989). Зустрічається використання поняття «новелістика» на означення як власне новелістичних форм, так й інших малих прозових жанрів і у працях В. Фащенко [183, с. 297], [184, с. 3]. Йому ж належить і теза про те, що «будь-яка канонізація „кардинальних відмінностей” між новелою та оповіданням – марна річ» [185, с. 17]. Існує також погляд на новелу як на різновид оповідання, базований на розумінні новели як явища «новіших часів, яке пов’язане з процесом психологізації і ліризації оповідних жанрів» [6, с. 26].

Отже, спорідненістю жанрів малої прози обумовлена «теоретична анархія у поглядах на новелу та оповідання» [44, с. 92], наслідком чого є проблеми жанрової ідентифікації твору. Попри наявність умовної межі між новелою й оповіданням, багатьох спільних рис (невеликий обсяг, нерозгалужений, однолінійний сюжет, мінімум персонажів), між ними, водночас, є суттєві відмінності, які не дозволяють вживати поняття «новела» й «оповідання» як синоніми. Оповіданням, на відміну від новели, притаманні такі риси, як збереження композиційної структури (від зав'язки до розв'язки), охоплення ширшого кола життєвих явищ, ґрунтовність обробки сюжету, відсутність несподіваних поворотів та раптово обірваних фіналів, деталізація, описовість, типовість ситуації, яка лежить в основі сюжету, більший обсяг, статика, «настрій певного розслаблення, спокійний погляд на героя та його оточення» [48, с. 27]. Характери персонажів оповідання «портретує, новела ж просвічує їх, ловить їх „на гарячому вчинку”, показує їх „на перевалі” життєвих доріг, відкриває у них щось незнане, нове» [48, с. 28], – зазначає І. Денисюк. Оповідання вважається проміжною формою між новелою та повістю. Якщо оповідання більше тяжіє до епосу (при можливому ліричному забарвленні), то новела – до драми (при наявності елементів лірики й епосу). Слушним у цьому контексті є твердження А. Ткаченка: «Оповідання має бути оповіданням (себто, розповіддю більш ґрунтовною, словесно-зображувальною, характеро- та психологічною, без ставки на карколомність чи авантюрність сюжету, несподівану екстраординарну подію. Тоді як *новелі* багато в чому відповідатимуть саме новина, несподіваність, авантюрність, напруженість» [174, с. 84–85].

Жанрова структура оповідання, як і новели, формувалася на основі народного епосу (легенди, перекази тощо). На зв'язок жанрів малої прози з усною народною творчістю вказує В. Фащенко: «Їх форма й досі несе в собі вимоги тих часів, коли оповідання не читалось, а лише слухалось, коли воно адресувалося не уявному читачеві, як пізніші повість та роман, а конкретній

групі людей. Закони сприймання диктували ощадливість оповіді при густому й колоритному навантаженні її важливим змістом. Щоб заволодіти увагою, треба було брати один факт, одну проблему і розповідати про неї цікаво» [186, с. 190]. З-поміж перших зразків жанру оповідання – твори римського письменника Клавдія Еліана (170–230 рр.) (чотирнадцять «Картатих оповідань»), тексти письменників Китаю («Оповідання про події в світі» Лю Іцина (V ст.), «Оповідання про минувшину і сьогодення» Фен Менлуна (XVII ст.)), Кореї («Оповідання років миру та благополуччя» Со Годжона (XVI ст.), «Нові оповідання з гори Золотої черепахи» Кім Сісіна (XVI ст.)) та Японії («Оповідання Сайкаку із провінцій» Іхари Сайкаку (1685), «Оповідання про дощ та місяць» Уеда Акінарі (1775)). В XIX ст. жанр оповідання поширюється на європейські літератури. Його структурно-семантичні можливості розкрилися у творах О. де Бальзака («Аналітичні етюди»), у прозі представників російської натуральної школи.

В українській літературі жанрова парадигма оповідання формується починаючи з києворуської доби. Перші зразки жанру зустрічаються у структурі літописів (про вбивство Бориса і Гліба, про князя Ігоря (1147 р.), про Андрія Боголюбського (1175 р.) та ін.). У контексті українського літературного бароко поширювалися оповідання базовані на житійних історіях, авантюрні оповідання тощо.

Значну роль у розвитку жанрових можливостей оповідання відіграла творчість Г. Квітки-Основ'яненка. Письменник подав зразки багатьох різновидів оповідання: анекдотичного («Салдацький патрет», «Пархімове снідання», «Підбрехач»), фантастичного («Мертвецький Великдень», «От тобі й скарб»), притчевого («Перекотиполе») тощо. Поняття «оповідання» чи не вперше застосувала в українській літературі Марко Вовчок, назвавши свої твори «Народні оповідання» (1857). У її творчості домінував соціально-побутовий тип оповідання («Козачка», «Одарка», «Горпина», «Ледациця» та ін.). За твердженням І. Денисюка [48, с. 89], у 30–60 рр. XIX ст.

виокремлюються жанрові різновиди оповідання: історико-фольклорне, етнографічно-побутове, соціально-побутове, суспільно-проблемне, баладоподібне, психологічно-побутове. Збагачення жанрово-змістових параметрів оповідання відбулося у творчості П. Куліша («Орися», «Дівоче серце», «Гордовита пара», «Мартин Гак»), Ганни Барвінок («Сирітський жаль», «Нещаслива доля», «Домонтар»), Ю. Федьковича («Люба-згуба», «Серце не навчити», «Сафат Зінич»). Зразки реалістичного оповідання репрезентовані у творчому доробку І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, О. Кониського, Б. Грінченка, І. Франка, А. Тесленка, С. Васильченка. Явищами жанрової дифузії, стильового синкретизму, художньої поліфонії прикметні оповідання початку ХХ ст. (твори О. Кобилянської, М. Коцюбинського та ін.). Збагачення жанру завдяки філософській основі, інтелектуально-психологічним аспектам відбулося у творчості В. Підмогильного, М. Хвильового, В. Винниченка. Оригінальні зразки оповідань представлені у творчому доробку Є. Гуцала, Вал. Шевчука, В. Медвідя, В. Даниленка, Г. Пагутяк та інших сучасних письменників.

Історія розвитку формо- і змістотворчих особливостей жанрів новели та оповідання засвідчує спорідненість їх жанрової парадигми, відкритість до процесів інтеграції й трансформації. Динаміка літературного процесу зумовлює постійну зміну типових ознак жанру, модифікацію жанрових структур під впливом культурно-історичних та індивідуально-авторських чинників. У цьому контексті варто розглядати й розвиток малих епічних форм кінця ХХ – початку ХХІ ст. Жанри оповідання й новели, синтезуючи традиційні й новітні мистецькі тенденції, розширюють власні структурно-семантичні можливості, засвідчуючи мобільність і відкритість до змін жанрової матриці. Процес оновлення жанрового канону ілюструють тексти К. Мотрич, О. Лишеги, В. Назаренка, Я. Лижника, Г. Пагутяк, К. Москальця, В. Медвідя, М. Рябчука, Ю. Винничука, Л. Тарнашинської, Г. Тарасюк, В. Даниленка, О. Жовни, В. Портяка, Л. Пономаренко, Є. Кононенко,

Г. Цимбалюка. Переважна більшість епічних жанрових форм сучасної літератури позначена впливом постмодерної естетики. Завдяки процесам модифікації усталених жанрових норм, розширення жанрової структури через явища інтеграції та диференціації піддається сумніву традиційна категорія «жанр». Ознакою постмодерних художніх форм є жанрово-стильова еkleктика, перемезування свідомого й підсвідомого, стилізація, гра з текстами попередників, деструкція традиційних сюжету, композиції, хронотопу, наративу. Поширеними художніми прийомами є іронія, сатира і гротеск, за допомогою яких сучасні митці намагаються засвідчити своє прагнення подолати радянські комплекси, заявити про своє несприйняття процесів дегуманізації суспільства, знеособлення окремої людини. Ознакою сучасних творів є моделювання картини світу в трагікомічному ракурсі (твори В. Мулика, О. Уляненка, М. Рябчука та ін.).

Розглядаючи різні форми утворення сюжетної нестійкості в новелі порубіжжя ХІХ – ХХ ст., Т. Бовсунівська зазначає: «[...] українські письменники тієї доби вимушені були орієнтуватися на відтворення нестійкості переходового часу (часу свого життя) у формах малої прози. Подальший розвиток сюжету прямо залежав від форм сюжетного опанування культурно-історичною нестійкістю доби» [11, с. 9]. Подібне спостерігається і в контексті сучасного літературного процесу, адже нестійкість ідейно-естетичних орієнтирів новітньої доби, мінливість світоглядних і, як наслідок, художніх констант позначаються на жанрових формах. Як і на межі ХІХ – ХХ ст., так і в сучасній літературі саме малі епічні жанри засвідчують свою актуальність завдяки здатності відобразити складну діалектику поліфонічних і мінливих процесів переходової доби. Новелістичний жанр втілює у собі всі знакові риси епохи – динамізм, мінливість, суперечність. У цьому сенсі не втрачають своєї актуальності слова І. Франка: «Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані

часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [188, с. 524].

Мінливість жанру як змістової форми залежить від соціокультурних умов доби. Межа століть – час особливих змін, переосмислень цінностей, відкриття нових горизонтів та можливостей, і, водночас – час усвідомлення минулого, його значення. Межа віків у культурно-духовній історії народу завжди, у всі епохи знаменна світоглядно-естетичною еволюцією. Досить згадати у цьому сенсі кінець XIX – поч. XX ст. – час появи такого визначного для нашої літератури явища, як модернізм. Переосмислення світоглядно-естетичних чинників впливає на ідейно-тематичну, жанрову, образну, стильову системи художніх творів. На розвиток літературного життя мають вплив також позахудожні чинники: соціальні, економічні, ідеологічні, політичні. Проголошення незалежності України, розбудова самостійної держави, демократичного суспільства, успіхи та складнощі цих процесів, пов'язані з ними явища соціально-історичного характеру позначилися на розвитку й специфіці художньої літератури. Йдеться зокрема про свободу слова, створення сприятливих умов для розвитку творчої особистості. В минулому залишилися часи цензури, репресій, переслідувань митців, чия думка не збігалася із загальноприйнятими нормами тоталітарної держави. Нові реалії життя, зокрема широкі міжнародні зв'язки та міжлітературні контакти, нові досягнення літературознавства, розвиток української літературної критики активізували поширення нових методик текстових інтерпретацій, нове розуміння ролі та значення творчої людини, твору мистецтва і творчого процесу загалом.

З-поміж ознак порубіжної епохи, які безпосередньо впливають на формування та розвиток жанрової системи сучасної літератури, важливими є такі: зміна світоглядно-естетичних орієнтирів, переоцінка цінностей, поява

нових реалій в духовному житті нації, перегляд значення минулої культурно-історичної спадщини (заперечення, переосмислення, культивування тощо). Знаковою рисою порубіжної епохи, що значно вплинула на характер нинішнього літературного процесу, є певна хаотичність, що безпосередньо пов'язана з культурно-історичною ситуацією межі століть, а також із процесом зміни генерацій. З одного боку, в літературі продовжують творити представники старшого покоління (Ю. Мушкетик, Вал. Шевчук, Д. Драч, Ліна Костенко та ін.). Закономірним є те, що в нових історико-культурних умовах їхня творчість теж стала іншою в тематичному, стильовому плані. З іншого боку, в літературу прийшла нова генерація митців, чиє становлення та формування відбулося саме в контексті порубіжної епохи. Йдеться насамперед про такі постаті, як О. Забужко, Ю. Андрухович, В. Медвідь, Є. Пашковський, Є. Кононенко, С. Жадан, О. Уляненко, Ю. Іздрик, В. Даниленко та ін. Творчість цих митців різнопланова, оригінальна, новаторська. Хаотичність літературного процесу пов'язана також із нестійкістю естетичних орієнтирів, мінливістю стильового спрямування сучасної літератури, руйнуванням традиційних жанрових, композиційних, сюжетних норм. Динаміка нинішнього літературного процесу визначається оновленням стильових, жанрових, ідейно-тематичних канонів. У літературу входять нові теми, мотиви, образи, спостерігається інше потрактування традиційних, «вічних» проблем, пов'язаних із буттям людини, її пошуком свого місця у світі. Співіснування взаємопротилежних тенденцій у сучасній літературі зумовлюється функціонуванням в одному культурологічному просторі традиційних і новаторських художніх констант, елітарної та масової літератури, маскуліної і феміної прози тощо. Сучасним митцям притаманна певна розгубленість, депресивні та песимістичні настрої, епатажність, сприйняття буття як гротескного дійства, хиткість і нечіткість художньо-естетичних орієнтирів. Такі тенденції пояснюються кардинальною переоцінкою цінностей, невизначеним ставленням до традиційного та

пошуком нового, що часто супроводжується розчаруванням у всіх експериментах і новаціях, усвідомленням, що ніякі світоглядні орієнтири й шляхи пошуку сенсу себе не виправдали. Відчуття вичерпності мистецтва, філософії, історії – характерна ознака світовідчуття багатьох сучасних письменників.

Показовою рисою новітньої української прози є жанрова поліфонія. «У сучасному лінгвістично поінформованому літературознавстві категорія жанру гнучка і не обмежена традиційними поняттями про три роди (епічний, ліричний, драматичний) та їхні під- і підпідкатегорії» [136, с. 175], – зазначає М. Павлишин. Тенденція до руйнування усталених типологічних констант жанру як типу художньої творчості, процеси жанрової модифікації визначили поліфонізм епічних наративів, репрезентованих у творчості сучасних митців. Так, романний жанр демонструє свої нові можливості у творчості Вал. Шевчука, В. Медвідя, Ю. Андруховича, В. Шкляра, Є. Кононенко, М. Матіос, новела й оповідання – у творчому доробку Л. Тарнашинської, Г. Тарасюк, Л. Пономаренко, Л. Таран, Є. Кононенко, В. Даниленка, В. Порятка, О. Жовни та ін. Поряд зі збереженням канонічних ознак, прозові жанри прикметні оновленням власних структурно-семантичних моделей. Спостерігається процес модифікації жанру через інтеграцію у його структуру елементів інших жанрів, через руйнування традиційних жанрових констант. Процеси жанрової контамінації є показовими для творчості Є. Пашковського (роман-есе «Щоденний жезл»), Вал. Шевчука (роман-сага «Стежка в траві», роман-хроніка «Тіні зникомі», роман-квінтет «Привид мертвого дому»), Г. Тарасюк (роман-притча «Храм на болоті», роман-гіпотеза «Між пеклом і раєм», роман-антиутопія «Цінь Хуань Гонь»), М. Матіос (сімейна сага в новелах «Майже ніколи не навпаки», психологічна розвідка «Щоденник страченої»). Явища контамінації спостерігаються на рівні жанрових різновидів роману (поєднання елементів містичного, інтелектуального різновидів у романі В. Шкляра «Ключ», синтез ознак детективного,

інтелектуального, психологічного, соціального романів у творах Є. Кононенко «Зрада», «Імітація», «Тінь забутого майстра»).

На процесі оновлення жанрового канону вплинув стильовий синкретизм. Вказуючи на поліфонізм, певну еклектичність сучасного літературного процесу, Н. Білоцерківець зазначає: «[...] за кілька років маємо ледь не все, що хочемо, – від нац-, соц- та критичного реалізму до модернізму й постмодернізму, від історичного роману – до роману феміністичного та кримінального, від біографії – до автобіографії...» [9, с. 28]. У контексті сучасного прозового дискурсу співіснують неореалізм (В. Дрозд, О. Уляненко, Є. Кононенко, Г. Тарасюк), необароко (Вал. Шевчук), постмодернізм (О. Забужко, Ю. Андрухович, Є. Пашковський), сюрреалізм (В. Даниленко, Е. Андієвська) тощо. Особливим стильовим спрямуванням позначена жіноча проза, яка характеризується поєднанням романтизму, символізму, постмодернізму, потужними інтелектуальними та філософськими тенденціями (Є. Кононенко, М. Матіос, І. Роздобудько, Л. Таран, Л. Пономаренко та ін.).

Як справедливо підкреслює В. Даниленко, «кризи малого жанру в українській прозі ніколи не відмічалось, була криза критики, криза канону» [34, с. 14]. Сучасний прозовий дискурс, позначений постмодерністичними, необароковими, сецесійними рисами, синтезуючи традиційні й новітні тенденції, демонструє постійний розвиток епічних жанрових моделей, оновлення жанрового канону. Це безпосередньо стосується жанрів новели та оповідання, які, завдяки гнучкій та лаконічній формі, відкритості й здатності до модифікацій, засвідчують свою постійну актуальність, а, відтак, сприймаються як важливий чинник новітнього літературного процесу. Художнім текстам сучасної літератури притаманне вільне поєднання елементів різних стилів та жанрів, стирання граней між окремими жанрами, що найчастіше відбувається через синтез їх елементів у межах одного твору, через переосмислення традиційних жанрових форм. Посилюється настанова

на відмову від усталеного поділу літератури на роди і жанри, набирає обертів свідома тенденція на «безжанровість» твору. За словами І. Старовойт, «рух літератури не доцентровий, як раніше (до суті жанру, до шедедру), а розсіяний, відцентровий (до пограниччя мистецтв і жанрових симулякрів)» [150, с. 7]. Саме у цьому контексті слід сприймати процеси жанрової дифузії, художнього синкретизму, які визначають специфіку жанрових моделей сучасної малої прози. Не дивлячись на те, що в постмодерному дискурсі спостерігається критичне ставлення до жанрового канону, творчість письменників засвідчує збереження внутрішньої структури жанрів новели й оповідання із постійним оновленням внутрішньо-родових домінант жанрової матриці.

У координатах художнього поліфонізму сучасної малої прози слушною видається теза В. Даниленка: «Все, написане в епоху з префіксом пост-, не надається до чистих визначень» [38, с. 251]. Вектори мистецького полілогу та ідейно-естетичних пошуків сучасної «пост-трагічної доби» (О. Забужко) постійно мінливі, змінні, підпорядковані життєвому поступу. Відповідно, «діалектичний процес диференціації та інтеграції прозових жанрів продовжується. Бо постійно змінюється життя, а з ним і форми художньої думки» [183, с. 304]. У сучасній українській прозі, поряд із відсутністю сформованого художнього канону, усталених оцінок, з'являються художні тексти, позначені неповторним індивідуальним стилем, оригінальними художньо-естетичними константами, які ілюструють процес модифікації жанрової форми, її постійний розвиток. Характеризуючи малі епічні жанри в українській літературі початку ХХ ст., І. Денисюк зазначав: «Йде безнастанна трансформація жанрів малої прози – взаємопроникнення і взаємонакладання, процвітає розмаїття форм і барв» [48, с. 266]. Значною мірою актуальними ці слова залишаються і у контексті прозового дискурсу початку ХХІ ст., стосуються вони і творчого доробку В. Даниленка, О. Жовни, Л. Тарнашинської та Г. Тарасюк.

РОЗДІЛ II

Художні особливості сучасного оповідання: реалізація авторських стратегій

(творчість Володимира Даниленка та Олександра Жовни)

За словами І. Денисюка, оповідання «не дотримується правил концентрації такою мірою, як новела, викладаючи якусь історію не в нервово-напруженому темпоритмі, а в спокійно-лагідному темпі ретардації» [43, с. 23]. Розмірений темпоритм оповідної манери, психологізм, інтелектуалізм, описовість – прикметні особливості сучасного оповідання, показовими представниками якого є В. Даниленко та О. Жовна.

В. Даниленко (1959 р.н.) – сучасний прозаїк і літературознавець. Він є автором низки літературно-критичних статей про українську літературу, праці «Лісоруб у пустелі: письменник і літературний процес» (2008), упорядником антологій «Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела» (1997), «Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80–90-х років двадцятого століття» (1997), «Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа» (1997), «Самотній пілігрим: Сучасна кримськотатарська проза» (2003). Жанр оповідання у творчості В. Даниленка репрезентований у збірках «Місто Тіровиван» (2001) та «Сон із дзьоба стрижа» (2006). У малій прозі автора знайшли вияв константні та мінливі риси сучасної української літератури, вона прикметна художнім поліфонізмом, філософсько-інтелектуальним спрямуванням, психологізмом. Невеликий обсяг, ґрунтовність обробки сюжету, збереження композиційної структури, мінімум персонажів – ознаки оповідань В. Даниленка. У сюжетно-композиційній організації малих епічних форм письменника важливу роль відіграє ситуаційна чи психологічна несподіванка, а також художня деталь, що є певним символом, шифром до твору, формує його підтекст і, як правило, виноситься у заголовок. За спостереженням П. Білоуса, в оповіданнях В. Даниленка «є все те, що приваблює читача в цьому жанрі: і розважлива

оповідність, і цікаві сюжетні ходи, і колоритність персонажів, і спостережливі описи, і мовно-стилістичне розкошування, і ностальгічне, майже забуте в наші часи легке філософствування на житейські теми» [8, с. 5]. Характерною рисою малої прози В. Даниленка є художня умовність, яка проявляється через моделювання містичних ситуацій, зміщення часопросторових векторів, використання гіперболи, алегорії, гротеску, елементів фантастики. Яскравість дії, сюжетна динамічність у творах письменника поєднані з психологізмом та філософічністю.

«У кожному жанрі складається своя ієрархічна кодифікація компонентів, виділяється домінанта, що підпорядковує собі компоненти більш значущі, а вони, в свою чергу, підпорядковують собі дрібніші» [89, с. 28], – зазначає Н. Копистянська. Такою домінантою, що визначає специфіку переважної більшості жанрових моделей оповідань В. Даниленка, є магічний реалізм. Письменник художньо осмислює значення фатальних і містичних чинників у житті людини, конструює особливий часопростір, у якому взаємодіють елементи реального та фантастичного, дійсного й містичного. Увага до свідомих та підсвідомих чинників, уведення у текст елементів снів, візій, відтворення асоціативного мислення свідчить про вплив на творчу манеру В. Даниленка сюрреалістичної стилістики. Схильність письменника до художнього моделювання дійсності у векторах магічного реалізму та сюрреалізму зумовлена специфікою його світовідчуття, намаганням осмислити таємничу природу звичайних, на перший погляд, речей, подій та почуттів, доторкнутися до прихованих механізмів людського буття: «Усе, що я пишу, пов'язане з містичним досвідом про світ, який завжди поруч із нами, більш справжній, ніж цей, швидкоплинний і минуций» [105, с. 8]. Художнє відтворення містичного пов'язане також із захопленням творчістю Вал. Шевчука, якого В. Даниленко вважає одним із своїх літературних авторитетів, вказує на зв'язок своєї творчості з його естетикою: «Шевчук завжди імпонував магічним світоглядом і бездоганним стилем, особливо в

романах „Дім на горі”, „Три листки за вікном” та в книжці повістей „Птахи з невидимого острова”» [105, с. 5]. Про близькість творчих орієнтирів В. Даниленка та Вал. Шевчука свідчить наявність подібних художніх констант на стильовому рівні: перемежування дійсного й фантастичного, реального та ірреального, алегорично-притчеве зображення тощо. Водночас, твори В. Даниленка не демонструють захоплення письменника художньою трансформацією фольклорних і міфічних образів чи сюжетів. Натомість, у прозі Вал. Шевчука («Дім на горі», «Мисленне дерево», «Дерево пам'яті», «Сповідь») фольклорно-міфологічні моделі є не лише особливою ознакою магічного реалізму, а й формують інтертекстуальну та ідейно-естетичну основу творів. Увага до містичного, підсвідомого, фантасмагоричного в оповіданнях В. Даниленка («Сон із дзьоба стрижа», «Людина громів», «Поцілунок Анжели», «Дегустація в будинку з химерами», «Далекий голос саксофона», «Слід у лататті», «Кімната з цикламенами», «Монолог самотнього каменя», «Слизова кісточка» та ін.) зближує його не лише з творчістю Вал. Шевчука («У пащу Дракона», «Птахи з невидимого острова», «Сповідь» та ін.), а й з прозою зарубіжних письменників: Г. Гарсія Маркеса, Е.-Т.-А. Гофмана, К. Гамсуна, В. Голдінга.

В ідейно-естетичній парадигмі оповідань В. Даниленка, особливо тих, що позначені поетикою магічного реалізму та сюрреалізму, домінує екзистенційне світовідчуття. Йдеться насамперед про актуальність теми смерті, проблеми вибору, відтворення існування людини у контексті абсурдного буття. Настроявим епіцентром багатьох творів є відчай, страждання, страх, самотність, відчуття неминучості кінця молодості, життя. У цьому контексті доречно навести слова самого письменника, які проливають світло на одну з граней його світосприйняття, що безумовно позначилося й на ідейно-естетичній основі творів: «З позицій любові людське життя абсурдне поза межами любові, а з позицій смерті воно

абсурдне взагалі. Єдине, що надає сенсу існуванню письменника, – це лови цього абсурду словом» [105, с. 6].

В оповіданні «Сон із дзьоба стрижа», яке відкриває одноіменну збірку, В. Даниленко сконцентровується на художньому осмисленні ролі ірраціональних та містичних чинників у людському житті. Трагічний мотив смерті молодої дівчини реалізується через відтворення переживань її батьків, подій, які відбуваються з ними до сороковин. Провідну роль у жанрово-змістовій організації оповідання відіграє образ стрижа. Опікуючи безпомічне пташеня, яке несподівано з'являється відразу після смерті Лесі, батьки дівчини всю свою увагу й турботу спрямовують на стрижа, а тому втрата доньки відчувається вже не так гостро. Образ стрижа надає алегоричної семантики твору, формує містичний контекст. Те, що стриж відлітає від батьків через сорок днів після смерті їхньої доньки, дозволяє сприймати його як втілення душі Лесі, яка протягом сорока днів перебувала зі своїми батьками у вигляді птаха. Ще одне значення образу стрижа розкривається через сприйняття його як Божого подарунку: «Цю пташечку нам Бог послав, [...] щоб ми не так сумували за донею. Вона рятувала нас від самотності й суму, але її вже нема. Залишився тільки сум» [39, с. 26].

Тема смерті, акцентована в оповіданні, реалізується у містичному ключі. Письменник прагне розкрити трагізм та непередбачуваність долі людини, вказати на значення ірраціональних чинників у житті. Цій меті підпорядкована й сюжетно-композиційна організація твору, в якій важливу роль відіграють обернена перспектива, відкритий фінал та елементи сну. Змодельована ситуація сприймається як сон («Все це мені приснилося, – здогадався чоловік, – дочка, її смерть і цей стриж...» [39, с. 26]), у якому образ стрижа набуває негативної конотації, постає у химерно-абсурдному ракурсі. Обернена композиція зумовлена умовно-алегоричним часопростором, у якому перемежовані реальні й містичні чинники, сон і дійсність.

Звертає на себе увагу мовно-стилістична майстерність В. Даниленка, що виявляється як у створенні елегійно-трагічної настроєвості, так і в оригінальних порівняннях («її голос зашелестів, наче крильця водяної бабки», «її очі були схожі на припорошений курявою терен» та ін.).

Поєднанням реалістично-побутових і сновидно-алегоричних констант прикметна жанрова модель оповідання «Черемхова віхола». Героїню твору – Юлю – від дивної хвороби, на думку лікаря, може врятувати віра у щось, «хоча б у сні» [39, с. 29]. Перемежування свідомого й підсвідомого, сну та дійсності відбувається у світосприйнятті Юлі тоді, коли її сон, у якому вона бачить нареченого черемхової віхоли, повторюється у дійсності: «Але ж я не сплю, – подумала вона, – на землі лишився слід від моїх шпильок. Хлопець підійшов до неї і взяв за руку.

– Ти хто? – запитала його.

– Я – наречений черемхової віхоли» [39, с. 38].

Віра у здійснення снів і бажання жити у героїні руйнуються у результаті усвідомлення того, що «здійснення сну» їй влаштував за порадою лікаря батько. Підсвідоме передчуття смерті, яке з'являється уві сні («У нього була холодна рука і перстень із каменем „котяче око”. Мабуть, це по мене прийшла смерть, – подумала Юля і прокинулась» [39, с. 31]), проникає і в реальність, посилюється переконанням у тому, що мрії можуть реалізовуватися лише уві сні, але не в житті. Екзистенційний мотив приреченості людини, невідворотності смерті акцентується у словах героїні, звернених до батька: « – [...] ти можеш купувати дорогі автомобілі і найняти актора Сашу, але навіть ти не зможеш відкупити мене від смерті» [39, с. 40].

Важливу роль в організації художнього матеріалу відіграє асоціативність та контрастність: буяння черемхового цвіту пов'язується із життям, весною, молодістю і протиставляється хворобі, згасанню молодого життя, смерті. Черемхова віхола зі сну Юлі й снігова віхола у фіналі твору в контексті екзистенційної проблематики набувають значення символічного

паралелізму: «У день її похоронів була велика віхола. [...] могилу відразу замело снігом, наче хто розсипав над землею міради черемхового цвіту» [39, с. 40].

Елементи сну відіграють значну роль і в розкритті образу героїні оповідання «Розбуди мене до Парипсів». Софія відчуває себе під владою сну, який позбавляє її повною мірою відчувати реальність: «[...] нею заволодів сон. Це було як хвороба, як напасть, як чиясь зла воля. [...] щодня видирали її зі сну чоловік, донька, робота. А вона все хотіла спати» [39, с. 51, 54]. У контексті відтворення стосунків Софії та Ярослава відбувається перемишування сновидного й дійсного часопростру. Ярослав, який «розбудив її від важкого сну» [39, с. 56], повернувши відчуття реальності, після своєї загибелі продовжує жити у снах Софії. Те, що у реальному житті здійснюються слова, мовлені Ярославом до Софії у її сні, увиразнює значення містичних чинників у житті людини, формує сприйняття дійсності у зміщеній перспективі.

Сюжетна дія у творі, як і в оповіданні «Сон із дзьоба стрижа», реалізується у рамках оберненої композиції. В організації художнього світу вирішальну роль відіграє поєднання елементів реального та уявного, чуттєвого і раціонального. Моделювання образу головної героїні здійснюється через взаємодію свідомих та підсвідомих чинників, реалізованих через сон, що свідчить про сюрреалістичний характер твору.

Про роль фатальних і містичних чинників у житті людини розмірковує письменник в оповіданні «Людина громів». Олесь Приходько, не послухавши застережень віщунки, керуючись почуттями, а не розумом, залишає родину з метою почати нове життя з Аллою, яку кохає. Герой зневажає «закони долі, які не можна порушувати» [39, с. 177], а тому стає жертвою Ілли – людини громів («[...] Ілля виїжджає на своєму автомобілі й ловить тих, хто зійшов зі своєї дороги. З'являється, коли з людиною щось починає відбуватися, якщо хтось перестає виконувати своє призначення і

втрачає право жити у цьому світі» [39, с. 183]). Синтезуючи у часопросторових координатах елементи реального й фантастичного, Володимир Даниленко акцентує увагу на такому екзистенційному аспекті, як безсилість людини перед фатальними й незбагненними чинниками, що визначають плин життя, підкреслює мінливість і нестійкість людських почуттів. Про те, що людські почуття й пристрасті тимчасові, як і все на світі, розмірковує Наталка: « – Річ не в тім, що ти любиш іншу жінку, а мене – ні [...]. За багато років ти звик до мене, а це інша жінка і почуття до неї гостріші, але ти поживеш із нею, почуття притупляться [...]. Це переживають усі» [39, с. 177].

Елементи магічного реалізму в оповіданні «Поцілунок Анжели» реалізуються у контексті загадкової історії, пов'язаної з кав'ярнею «Поцілунок Анжели». «Як тільки хтось відвідує кав'ярню, відразу помирає. Смерть наставала залежно від ціни випитої кави» [39, с. 190], – такою є дія прокляття власника кав'ярні, котру в нього несправедливо відібрали. Сюжетна дія має детективний характер: п'ятеро друзів, прагнучи перевірити, чи правдивими є моторошні чутки про кав'ярню «Поцілунок Анжели», відвідують її, а за декілька днів відходять з цього світу. У координатах художнього простору, позначеного елементами містики й загадки, реалізується екзистенційний мотив приреченості людини, непередбачуваності її долі, актуалізується тема смерті. Промовистими у цьому плані є афористичні висловлювання героїв: «[...] життя – лише проміжок між двома філіжанками кави, між першою і останньою» [39, с. 198]; «Смерті нема. Є біль переходу» [39, с. 201]. Солодкий поцілунок загадкової дівчини Анжели, незвичайна кава сприймаються як алегоричні образи – це втіха і смак життя, заради яких герої прирікають себе на смерть.

Цікавою є наративна організація оповідання, що визначає його структурні особливості. Сюжет розгортається як розповідь одного з героїв про те, що довелося пережити йому та його друзям. Як «текст у тексті»

сприймається оповідь Богдана Гуцуляка про Мирослава Пернікузу та його кав'ярню.

Реалізація елементів магічного реалізму в контексті детективної сюжетної лінії спостерігається і у творі «Дегустація в будинку з химерами». Як і в оповіданні «Поцілунок Анжели», герої, причетні до містичного дійства (в даному разі йдеться про театралізовану дегустацію), гинуть. Живим залишається лише герой-оповідач, який, переживши містичні й загадкові події, кардинально змінює спосіб свого життя: «Після цього я більше не займаюся режисурою, а висвятився, і тепер я – священник у Зазим'ї» [39, с. 381].

Основою жанрово-змістової організації твору є загадковість постаті М. Гоголя, а також акторський забобон не грати покійників. Мета незвичайної дегустації, організацією якої займається герой-оповідач, – відчуття «смак життя і смерті. Смак смерті допоможе відчуття душа Гоголя, а смак життя – вино» [39, с. 365]. Відтворене дегустаційне дійство є «текстом у тексті», в якому в театралізованій формі викладаються дійсні й гіпотетичні події життя М. Гоголя, актуалізується таємничість його творчості та смерті. Містичність і загадковість сюжетної дії пов'язана із першою частиною дегустації, що «складалася із смерті Гоголя, потривоження його праху і дегустації вин» [39, с. 359]. Значну роль у руйнуванні традиційного хронотопу відіграють сновидні візії героя-оповідача (чоловік, який копає яму, наречена в чорній вуалі тощо), у яких реалізуються підсвідомі передчуття трагічних наслідків дегустації.

Містичного забарвлення оповіданню «Далекий голос саксофона» надає звучання саксофона, яке лунає з різних закутків Подолу й супроводжує головного героя – Сергія Довгаля. Зі звуком саксофона пов'язана загадково-містична історія Вероніки, яка кохала популярного київського саксофоніста Дениса Голосія, котрий її зрадив, а «після смерті Вероніки Чекалюк на Подолі під час місячного затемнення починає звучати саксофон, ніби нічним

містом блукає Голосій, і тоді з'являється висока тридцятилітня жінка, яка зваблює чоловіків» [39, с. 318–319]. Завдяки уведенню елементів фантастичного у сюжетну структуру твору, дійсність постає зі зміщеною перспективою, у векторах перемешування дійсного й містичного, реального та ірреального. Містичне звучання твору посилюється детективною сюжетною лінією: головний герой, відстежуючи закономірності й випадковості в історії, у яку потрапив, розкриває за допомогою свого товариша таємницю, пов'язану з трагічними фіналами, яких зазнають усі чоловіки після того, як фатальний випадок зводить їх із Веронікою. Своєрідне вмотивування історії, що визначила розвиток сюжету, розкривається у твердженні про те, що зраджена жінка «несе в собі не хмільне вино, а смерть, і отруює всіх навколо себе» [39, с. 319].

Попри те, що визначальну роль в організації жанрової моделі відіграють елементи магічного реалізму, оповідання прикметне колоритною деталізацією, що пов'язана з реальним хронотопом Києва, зокрема з його історичною частиною – Подолом. Твір рясніє згадками про культові, адміністративні, житлові будівлі Подолу; в ньому фігурують Щекавиця, Верхній Вал, Боричів Тік, Притисько-Микільська вулиця, Контрактова площа, Фролівський монастир, Житній ринок тощо. Впадають в око оригінальні асоціативні порівняння. Так, Андріївська церква «схожа на креманий торт» [39, с. 307], присадкувата церква Богородиці Пирогощії подібна «на штучного зуба, зробленого невправним дантистом» [39, с. 307], будинок Міністерства закордонних справ «схожий на зуб ящура» [39, с. 310].

Визначальну функцію у структуруванні містичного часопростору оповідання «Слід у лататті» виконує образ гадюки. З'явившись раптово перед заходом сонця на Нявський Великдень у будинку Марка та Ели, вона відіграє деструктивну роль у житті героїв. З появою гадюки у Марка з'являється тривожне передчуття чогось невідворотного («Марко відчув, як десь глибоко всередині проклонулось тривожне передчуття [...]). Він

здогадувався, що з ним має щось статися, і його гнітили незрозумілі передчуття» [39, с. 344, 349]). Тривога, страх, які пов'язані з появою гадюки, руйнують гармонію у стосунках Марка та Ели. Те, що Марко не може впоратися з гадюкою, видається Елі невипадковим, вона вважає, що він жаліє гадюку, а тому не може її вбити. Більше того, Ела починає сприймати гадюку як свою суперницю. Все це сприяє тому, що героїня переосмислює власне життя до появи гадюки, своє ставлення до Марка, передчуває зміни, що мають відбутися: «Жінка відчула, що саме з цього моменту їхні з чоловіком дороги мають розійтись. Він піде вглиб диких боліт із гаддям і водяними щурами, а вона повернеться в місто» [39, с. 355]. Каліцтво Марка, а потім і його смерть сприймаються як справдження тривожних передчуттів як Марка, так і Ели. Елементи загадки, як важливі чинники формування містичного часопростору, проглядаються в алогічному проханні Марка поховати його біля болота, у появі щоранку слідів на піску між лататтям, «ніби у воду зайшла жінка і зникла в очеретах» [39, с. 356].

Зберігаючи традиційну композиційну структуру, письменник уводить у сюжет елементи ретроспекції. Відтворення минулого Ели, зокрема окремих епізодів її життя до знайомства з Марком, сприяє увиразненню образу героїні, а розкриття життєвої позиції Марка дозволяє вмотивувати окремі його вчинки.

Визначальним чинником формування жанрової моделі оповідання «Кімната з цикламенами» є його часопросторова організація, прикметна деформованою репрезентацією дійсності. Герой-оповідач, слухаючи історії, які розповідав йому батько, втрачав здатність розрізняти світ реальний та світ вигаданий. Вплив на свідомість героя історії про божевільну Марту, яка вирішувала долю людей, котрі зібралися у кімнаті з цикламенами, призводить до того, що він усвідомлює себе учасником подій, про які йдеться в історії, а, відтак, втрачає відчуття межі між дійсністю та фіктивним світом. Зміщення часопросторових координат відбувається й тоді, коли історія,

розказана батьком, знаходить своє продовження у реальності, а герой переживає все те, що відбувалося з персонажем щойно прослуханої історії, хоча й намагається змінити хід подій («[...] я відчув, як мало можу змінити в історії, вигаданій батьком. [...] Це не повинно скінчитися так, – повторював я, перебігаючи до скляної крамниці, – адже це тільки історія, розказана батьком» [37, с. 81, 83]).

Магічний реалізм твору, що проявляється через синтез дійсного й уявного, через змодельований таємничий художній світ, увиразнюється завдяки уведенню елементів загадки, недомовленості, що яскраво проглядаються в образі батька. Саме батько, який досить загадково себе поводить, оповідає історію, котра потім відбувається з його сином, тобто стає творцем фіктивного часопростору, приховує таємницю, розкриття якої змінило б долю героя та розвиток сюжету («Я нічого не просив, тільки благально ловив його погляд, адже він усе знав. Батько глянув на мене, і в його очах був написаний холодний вирок» [37, с. 83]). У векторах магічного часопростору відчутними є екзистенційні мотиви, зокрема мотив приреченості людини (як і персонажу історії, розказаної батьком, так і герою-оповідачу не вдається уникнути трагічного фіналу, втекти від фатуму), мотив абсурдності людського буття (життя трансформується у гру, в якій діють алогічні чинники).

В оповіданні «Монолог самотнього каменя» елементи магічного реалізму реалізуються у контексті екзистенційного світовідчуття, що є головним чинником конструювання часопросторової організації твору. Настрєвою домінантою, яка визначає спрямування емоційно-перипетійного вектору, є почуття страху. Саме страх визначає поведінку, рухає вчинками героя, який переконується, що «з усіх інстинктів страх найсильніший» [37, с. 150]. Екзистенційна суть страху в даному разі полягає у тому, що це не фізичне переживання жаху, а метафізичне потрясіння, що зумовлене буттям людини в абсурдному світі. Матеріалізація страху формує символічну

образність оповідання. Так, для героя страх – це «пес-невидимець», який невідступно переслідує його, «велетенська рука», що тягне за комір [37, с. 147], сутність, яка має «кошачу ходу» [37, с. 149]. Життя у багатолюдному місті, стосунки з Діною, якими «правила інертність» [37, с. 152], не послаблюють почуття страху й самотності. Страх супроводжується відчуттям постійного переслідування, передчуттям приреченості, смерті: «Це неправда, що людина не знає про свій кінець. [...] Мені все більше здавалося, що вже нікуди не втечу» [37, с. 154, 155].

Почуття страху поглиблюється усвідомленням власної відчуженості, що виникає через дію на героя міста, яке постає в образі «кам'яного ятера» [37, с. 154], у результаті тиску на його свідомість «громаддя типових будинків і кольорів» [37, с. 149], одноманітного натовпу «у монотонних ритмах залізно-кам'яного муравлиська» [37, с. 155]. Герой-художник страждає від одноманіття міста, яке «все більше всмоктувало чорно-біло-сірі барви, й одного погожого ранку на вулицях не стало жодного іншого кольору» [37, с. 152]. Ставши свідком побиття старшокласниками свого ровесника, лише за те, що той не так як усі одягався, герой розуміє, що в абсурдному світі людина, яка не схожа на інших, відрізняється від загальної маси своєю нетиповістю, зазнає переслідувань, нерозуміння, відчувається відчуженою. У цьому він переконується й тоді, коли художня рада, відбираючи роботи на виставку, негативно поставилася до його графіки «Хор хлопчиків»: « – Бачите, ваші хлопчики дратують своєю несхожістю, чого не скажеш про „Військовий хор”, в якому абсолютна схожість усіх викликає почуття цілковитої гармонії. І я відчув себе отим забитим ногами школярем [...]» [37, с. 150].

Максимальному розкриттю внутрішнього стану героя, репрезентації «Я» персонажа сприяє першоособова нарація. Увага до підсвідомості, сну, асоціативного мислення, як елементів формування двоплощинного часопростору, увиразнює внутрішню діалектику героя. Перемежування

реальних й ірреальних чинників у сюжетно-композиційній організації твору відбувається через уведення візій, асоціативних образів (двійники, добродій невизначеного віку, тінь).

Оповідання прикметне сюрреалістичною стилістикою, яка увиразнюється через відтворення творчого процесу – малювання героєм художньої композиції: «[...] почав виводити зосереджені обличчя. Від голосових зв'язок вже дрижало повітря, і роти пили його, наче риби зябрами. Гіпноотичний жест палички... Палички?! Перо зависло в повітрі й велика крапля туші лягнула на незатушовані фалди диригентського фрака...» [37, с. 152]. Розбалансована свідомість героя, підсвідомі передчуття, змінні настрої концентруються у процесі автоматичного письма: «Я знайшов кулькову ручку й почав писати. То був експромт, у якому я ні разу не спіткнувся об мовну невправність, наче те продиктував майстерний словесник. [...] Інтонація логічного кінця була настільки сильною, що коли в реченні зупинився ритм, я мимоволі поставив крапку» [37, с. 152–153]. Магічно-сюрреалістичним можна вважати фінал оповідання: з героєм відбувається метаморфоза, в результаті чого він перетворюється на камінь, зберігаючи при цьому свідомість людини («Ще як був людиною, відчув, як страшний вихор жбурнув мене услід натовпу. І я летів разом із вирваним з корінням деревом й уламками будинку. [...] Чого ж ти хотів? Зберегти право на власний світ, самотній холодний каменю, що летиш у божевільному безгомінні? [...] Я самотній холодний камінь...» [37, с. 155]). Загалом, художня парадигма твору формується стильовою поліфонією: синтезом елементів магічного реалізму, екзистенціалізму, сюрреалізму, а також натуралізму (епізод загибелі Діни під колесами авто).

В оповіданні «Сливова кісточка» моделювання художнього світу відбувається через зміщення часових пластів, поєднання реальних та ірреальних чинників. У творі знайшла реалізацію така риса магічного реалізму, як використання «категорії часу задля виявлення його

суб`єктивності та відносності» [109, с. 6]. Так, події в оповіданні відбуваються протягом одного дня, проте відтворюються вони зі зміщеною часовою перспективою: за один день із сливової кісточки виростає сливове дерево, а герої (Ігор Пустовіт й Інна) старіють. Символічним образом у цьому сенсі є сливова кісточка, яку головний герой – книголюб Ігор Пустовіт – кидає в землю, і в той же день бачить на тому місці дерево, яке під вечір взагалі зламалося від старості («Біля вежі Ігор побачив велику сливу, на якій висіли жовті плоди. [...] „Дивно, – подумав Пустовіт, ще ж в обід цієї сливи, здається, не було. Я тільки запхав десь тут у землю сливового камінчика”». [...] Пустовіт підкрався до дзеркальної вітрини і в сутінках побачив старого сивого чоловіка, в якому ледь упізнав себе. Коло вежі лежало розчахнуте дерево з почавленими жовтими плодами» [37, с. 108, 111]).

Деформація часопросторових координат обумовлена внутрішньо-психологічним станом головного героя – пристрасного колекціонера рідкісних книг. Глибоко закорінене у свідомості дитяче враження, яке на нього справила велика домашня книгозбірня Бориса Тена, визначило сенс життя Ігора Пустовіта. Стародруки, рідкісні видання, букіністичні крамниці є для героя єдиною дійсністю, метою і сенсом, що, проте, унеможлиблює сприйняття ним життя у його реальних вимірах. Про це йому говорить Інна: «[...] ти так і залишився із своїми книжками. Вони тобі замінюють особисте життя, яке для тебе дешевше за будь-який роман дев’ятнадцятого століття» [37, с. 106].

Відчуття реального часу й простору втрачає ще один герой твору – збирач раритетів Матишнюк. Фіктивний світ і реальне життя у свідомості героя втратили свої межі, переплелися, про що свідчать його власні слова: «[...] й сам не знаю, що читав, а що зі мною було» [37, с. 110]. Містичного забарвлення твору надає таємнича «Книга доль», яка зберігається у Матишнюка і завдяки якій Ігор Пустовіт дізнається про свою «смерть від скорої старості» [37, с. 111]. Актуалізація екзистенційного мотиву

швидкоплинності людського життя, неминучості смерті в оповіданні відбувається у контексті зміщених часопросторових координат, через символічний образ сливової кісточки: «Наче й недавно саджав камінчика, – подумав, – а вже й слива струхлявіла, і я постарів. Все минуло, як один день [...]. А я ж навіть камінчика такого не залишу, навіть камінчика після себе» [37, с. 112].

Оповідання рясніє назвами художніх творів, раритетних видань, стародруків, прізвищами письменників – усе це формує культурологічний контекст твору. Відчутною є прихована іронія над колекціонерами книг, втілена в типізованих образах. Наприклад, коли Пустовіт дізнається, що Колодюк придбав стародрук «Апостола» Сльозки 1639 року видання, то був настільки вражений, що зблід і попросив: « – Покажи, дай хоч понюхати!...» [37, с. 105]. Стосунки із дружиною у героя зіпсувалися після того, як він «знайшов у старому томику „Мертвих душ” Гоголя велику засушену бабку, яку вклала туди дружина. [...] Його дратувало, що Люда загортає сторінки, а в Шевчукових „Птахах із невидимого острова” гелевою ручкою на берегах записала рецепт торта „Чорний пудель”» [37, с. 106]. З-поміж колекціонерів книг, епізодично відтворених у творі, – типізовані образи Хархунів, які «нишпорили по книгарнях у пошуках дорогих видань» [37, с. 104], Кабаченка, який «колекціонував видання про наливки і вина» [37, с. 105] та ін. Одним із відвідувачів букіністичного магазину зображений відомий сучасний прозаїк Вал. Шевчук. Епізоди, у яких йдеться про Вал. Шевчука, мають шаржовий характер: «Гортаючи старовинне видання, Пустовіт відчув, що за його спиною хтось сопе і дихає холодом. Він здригнувся і повернув голову. За ним стояв Валерій Шевчук і крізь грубі скельця окулярів рачиними очима обмацував книжкові полиці. Пустовіта він не бачив, наче той був книжковою міллю. [...] Бачив сьогодні Шевчука? Це справжній книжник, скупий, як сто жидів. Якось я хотів у нього позичити томик Домонтовича, то він почервонів і, посмоктуючи люльку, сказав: „Я вже в

тому віці, молодий чоловіче, коли книжками не розкидаються”» [37, с. 104, 107–108].

Художнє осмислення специфіки характеру людини, її поведінки, відносин між людьми – прикметна риса багатьох оповідань В. Даниленка. Такі твори вирізняються оригінальним образотворенням, акцентом на відтворенні внутрішньо-психологічних процесів. Письменник, спираючись на світоглядні доміанти екзистенціалізму, розкриває значення ірраціональних, підсвідомих чинників у людській поведінці, осмислює мінливість й загадковість людських почуттів, неспівмірність ілюзії та реальності, акцентує на значенні фатальних чинників у долі людини.

Мотив трагічної неспівмірності уявного, ілюзорного світу й жорстокої реальності є провідним в оповіданні «Різдвяна казка». Юнацьке захоплення героя-оповідача кіноактрисою Тетяною Бестаєвою, яка зіграла роль Палагни у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків», вплинуло на його подальше життя, сформувало його ставлення до жінок: «За ці роки я так і не завів сім'ю, бо всюди шукав схожу на Палагну з „Тіней забутих предків”, та як тільки знайомився з жінкою ближче, помічав, що вона все-таки не Тетяна Бестаєва і розчаровувався» [39, с. 47]. Перебуваючи під владою уявного світу, ілюзорного образу, герой, відтак, відчувається відчуженим від реальності. Невипадково він відчуває духовну спорідненість із Сергієм Дрелюшем, адже той так само є самотнім, довгі роки перебуває у межах ілюзорного світу. «Різдвяна казка», яку розповідає Сергій Дрелюш, насправді є частиною його реального життя. Купивши п'ятнадцять років тому ляльку у весільному вбранні, яку спочатку сприйняв за живу дівчину, «він так і не одружився. Тільки щороку, перед Різдвом, купує їй нову весільну сукню і доглядає за нею, як за коханою жінкою» [39, с. 49].

Перемежування ілюзорного й дісного, зовнішнього і внутрішнього зумовлене екзистенційною проблематикою твору. Важливо, що обидва герої не намагаються зруйнувати свій вигаданий світ, втеча у який дозволяє їм час

від часу уникати жорстокої реальності, абсурдного буття у зовнішньому світі, наблизитися до свого ідеалу, якого немає в дійсності. Залишаючись вірним своєму ідеалу, кожен з героїв робить свій вибір, хоча тим самим прирікають себе на самотність.

В оповіданні знайшли реалізацію риси, притаманні загалом сучасній малій прозі. Мовиться насамперед про відхід від усталених ознак жанру оповідання. У творі не збережена традиційна композиційна структура, натомість, дія розвивається двома паралельними сюжетними лініями, які за своєю суттю є історіями-спогадами двох героїв. Відповідно, внутрішній світ героїв розкривається у контексті паралелізму сюжетних колізій. Завдяки значній ролі у структурі тексту елементів спогадів відбувається руйнування традиційного хронотопу через перемежування у ньому різних часових пластів.

У творі «Посмішка Савула» письменник розкриває вплив дитячого враження на поведінку людини. Захоплення скульптурою Савула, яку побачила маленька Ліза, проявляється у її снах, реалізується у бажанні самій займатися ліпленням. Враження від скульптури Савула сформувало її ставлення героїні до чоловіків, у яких вона шукала фізичну досконалість, силу і впевненість, втілені в образі Савула. Закономірним є те, що одружившись за наполяганням батька з Владиславом, який був далеким від її ідеалу, вона відчувається нещаливою. Життєві обставини, жорстока дійсність, що не співвідносяться із витвореними уявою образами, сприяли тому, що Ліза, як і герої оповідання «Різдвяна казка», сформувала свій ілюзорний світ, обмежила його рамками своє існування. Саме у цьому світі відроджуються і реалізуються її дитячі враження: «Обірване колись захоплення спалахнуло з новою силою. [...] Якась страшна сила, закладена в дитинстві, заволоділа нею і не відпускала ні коли в зріст людини постала жахливо точна копія Савула, ні коли чоловік, махнувши рукою на знавіснілу жінку, залишив її [...]» [39, с. 88, 89]. Відтак, ліплення скульптури Савула – це можливість реалізуватися, і,

віддавшись своєму захопленню, уникнути абсурдного існування у векторах реального життя, яке для Лізи було позбавлене сенсу. Психоаналітичні, екзистенційні концепти в оповіданні синтезовані з елементами магічного реалізму, роль яких актуалізується у фіналі: героїня скам'яніла в обіймах зліпленого нею ж Савула. Важливу роль у створенні містичного ефекту відіграють такі деталі, як кам'яна мазь – «субстрат страху» [39, с. 87], яку створив Владислав і якою змащується Ліза, а також посмішка Савула, яка приваблює, зачаровує героїню, але в інших викликає страх.

Розкриваючи життєву історію Максима Фальоси, героя оповідання «Знімок з лемуром», письменник художньо осмислює мотивацію вчинків героя, акцентує на значенні ірраціональних, фатальних чинників у поведінці людини. Свої короточасні стосунки з Софою – легковажною й безпосередньою, безтямно закоханою в нього – крізь призму прожитих років герой сприймає як дарунок Мойр – грецьких богинь долі, який він відкинув, не змігши оцінити («Мені Мойри послали Софу. Вона була попередженням і стовпом, що мав підперти мою кволу душу» [39, с. 142]).

Страх перед зміною звичного життя, усвідомлення нестійкості й мінливості людських почуттів і пристрастей були причиною того, що Максим Фальоса розірвав свої стосунки з Софою, зберігши на згадку лише їхню фотокартку з лемуром. Відчуваючи, що час знищить небуденну пристрасть, герой прирікає себе і Софу на самотність, адже ні він, ні вона не були відтоді щасливими: «Я відчував, що життя з нею – відкоркована пляшка шампанського, яке не може пінитись завжди. Я боявся, що за цим карнавалом знову настануть будні, а в ролі моєї нудної дружини одного ранку прокинеться Софа. [...] красивою у стосунках з жінками буває тільки прелюдія, із кожною неповторна, а потім наступають сірі дні [...]. То нехай в моїй пам'яті Софа залишиться життєрадісною прелюдією [...]» [39, с. 149–150].

Оповідання оригінальне за своєю структурною організацією. Історія Максима Фальоси розкривається опосередковано, у контексті його розмови з героєм-оповідачем, що увиразнює перебіг сюжетних колізій. Важливе значення відіграє своєрідне композиційне обрамлення: твір починається і завершується репліками героя-оповідача, у яких осмислюється доля Максима Фальоси, а також відтворюється зустріч героя-оповідача із Софою. Символічними у цьому контексті є образи двох бронзових химер, одну з яких, у стані відчаю та вагання, Максим Фальоса кидає у море («В одній химері я впізнав себе, а в другій Софу. Я з відчаю розхитав і вирвав химеру, завдав на плечі і поніс до моря» [39, с. 149]), а другу бачить герой-оповідач через багато років і, роздумуючи про фатальність долі людини, чує, як «залешестів у липах сухий південний вітер, закрутившись над позеленілою від часу самотньою химерою» [39, с. 153]. Цікаво, що В. Даниленко приділяє увагу деталям, які, здавалося б, не впливають на розвиток сюжетних колізій, але які надають оповіданню оригінального настроєвого колориту. Йдеться зокрема про зображення Одеси, відтворення особливої атмосфери її двориків, вулиць тощо.

Марина – героїня оповідання «Солом'яний пан» – причину своєї самотності вбачає у голці з чорною ниткою, яку вона знайшла в килимі. Зміни у долі героїні передбачаються після зустрічі з ворожкою та старцем. Через відтворення вчинків Марини, її почуттів актуалізується роль ірраціональних чинників у поведінці людини. Керуючись не логікою й розумом, а внутрішнім голосом, інтуїцією, героїня прислухається до порад старця, якого зустрічає біля церкви. Солом'яний пан, котрого вив'язала Марина за порадою старця, дивним чином впливає на її світосприйняття: відтепер вона не відчуває суму й самотності («Дивний трепет відчувала жінка перед солом'яним паном, що відливав золотом. Здавалося, що те золото вилите з неї. Тепер її всюди супроводжував солом'яний вказівний палець і від того відчувала вмиротвореність» [37, с. 88]). Коли ж у житті героїні знову

з'являється Святослав, солом'яний пан ніби стає між ними, контролюючи й осуджуючи, як здається Марині, її вчинки. Образ солом'яного пана, ставлення до нього героїні, її амбівалентні почуття та алогічні вчинки увиразнюють ірраціональну домінанту образної системи, формують загадковість і містичність змістового плану. Цій меті підпорядкований і відкритий фінал оповідання, у якому в формі натяку закодована подальша доля Марини. У контексті художньої умовності твору значну роль відіграє художня деталізація. Так, загадковість почуттів і поведінки героїні увиразнюється через фіксацію навколишніх звуків, деталей («десь заворожено дзенькнув трамвай», «тужливо вдарив церковний дзвін», «проявлялися плями облич, що нічого не знали про таємницю» [37, с. 88] та ін.).

В оповіданні «Солов'їний день» акцентовано на значенні фатальних чинників у житті людини. Вирішальну роль у долі героя твору – Гнип'юка – відіграв його «дивний хист угадувати, де відчиняються двері пасажирського транспорту» [37, с. 37]. Саме завдяки цьому хисту, як вважає сам герой, він розбагатів, адже встиг вскочити у вагонні двері метро, врятувавшись від переслідувачів і зберігши портфеля, який випадково потрапив йому до рук і в якому, як виявилось, були гроші. Їздячи у пасажирському транспорті, Гнип'юк не лише випробовував свій хист, а й спостерігав за поведінкою людей: «Любив їздити у щільно натоптаних тролейбусах, де відразу ставало помітно, скільки кому лишилося жити. Люди, у яких була перспектива, в запакованих салонах почувалися терпляче, легко, їх тримало повітря, їх притягувало небо. А люди, чиє життя завершувалося, поводитися нервово, важко наступали на ноги, злились, їх вже притягувала земля» [37, с. 39]. Передчуття трагічного фіналу увиразнюється у контексті переживань героя, який одного разу відчув себе як ті, кого «вже притягувала земля» («[...] відчув, як його доводить до сказу пасажирський транспорт. Його очі

помічали тільки потворне, а вуха ловили якісь пришелепкуваті розмови» [37, с. 39–40]).

Специфіку образу героя, його життєвої ситуації формують ірраціональні чинники, що визначають загадковість долі людини. Цій меті підпорядкована й така сюжетно-композиційна деталь, як Солов'їний день. За повір'ям, той, «хто почує в цей день солов'я, зазнає різких змін» [37, с. 38]. Саме у Солов'їний день з героєм відбувається пригода, котра є сюжетною основою твору, і саме у Солов'їний день герой, слухаючи солов'їний спів, підсвідомо передчуває власну смерть. Прикметно, що спів солов'я, який загалом формує містично-символічний пафос твору, фігурує і в останній фразі оповідання («Сині дерева у передвечірніх сутінках і цей теплий травневий вечір робили місто інтимним та нереальним, і тільки десь на Щекавицькому кладовищі глузливо витьохкував соловей» [37, с. 41]).

Звертає на себе увагу сюжетно-композиційна організація художнього матеріалу. Роль своєрідного композиційного обрамлення виконує розмова двох друзів у ресторані «Старий Поділ», один з яких і виступає оповідачем історії про Гнип'юка. Важливим формотворчим чинником тут є образ Анни Цісар – дружини Гнип'юка: побачивши її за сусіднім столиком, герой-оповідач згадує історію з Гнип'юком, а, відтак, і оповідає її. Образ Анни Цісар фігурує і в кінцевому композиційному обрамленні, увиразнюючи його (« – I от за рік по смерті Гнип'юка Анна Цісар сидить у ресторані з чужим чоловіком. Вона гуцулка, [...] а гуцулки люблять чоловіків, тютюн і горілку» [37, с. 41]).

Художнє осмислення специфіки стосунків чоловіка та жінки здійснюється письменником у контексті цікавих сюжетних ситуацій, супроводжується оригінальним образотворенням. «У розповідях про чоловіків та жінок В. Даниленко виявив себе тонким і спостережливим психоаналітиком, але водночас і вигадливим, по-художньому винахідливим оповідачем [...]» [8, с. 10], – влучно зазначає П. Білоус. Майстерність

письменника виявилася у моделюванні жіночих образів, у межах яких художньо досліджуються психологічні, настроєві нюанси, світоглядні константи. У малій прозі В. Даниленка репрезентовані такі типи жіночих образів: жінка самотня («У промінні згасаючого сонця», «Пізня шпанка», «Нічний коханець»), жінка нереалізована («Посмішка Савула»), жінка непередбачувана («Жовті півники»), жінка розчарована («Його джмелиний баритон»), жінка зраджена («Далекий голос саксофона»), жінка загадкова («Зачаровані ходою», «Свято гарбузової княгині», «Віолетта з драндулета», «Солом'яний пан»).

Специфіку образу героїні оповідання «Пізня шпанка» визначає асоціативний паралелізм: емоційно-чуттєві, вікові особливості Ванди співвідносяться з перезрілою, але солодкою вишнею – пізньою шпанкою. Порівняння героїні з пізньою шпанкою відбувається на рівні підтексту, крізь призму сприйняття її Віталієм. Захопившись Вандою, старшою від нього на двадцять років, Віталій розуміє, що вона привабливіша за молодих жінок, як і «перезрілі ягоди були смачніші, ніж ранні» [39, с. 92], а тому не хоче розлучатися з нею. Ванда ж усвідомлює, що час пізньої шпанки, як і час палких почуттів, короткий, а тому без емоцій і трагізму припиняє їхні стосунки, вкладаючи в них свій сенс: «Що стосується мене, то мій зв'язок з тобою – це прощання з тією прекрасною порою, коли я втрачала голову і дарувала комусь своє налите соком і спрагою тіло» [39, с. 103]. У контексті змодельованої ситуації звучить трагічний мотив невідворотного згасання молодості, швидкоплинності людського життя. Промовистою художньою деталлю фінального епізоду в цьому сенсі є тужливий крик горлиці у верхів'ї старої вишні.

Белла – героїня оповідання «Його джмелиний баритон» – познайомившись з Мирославом по телефону, витворює у своїй уяві його образ. Голос Мирослава – «джмелиний баритон» – є головним чинником формування у свідомості Белли емоційно-чуттєвих асоціацій,

характерологічних та візуальних ознак, пов'язаних з його образом («У нього був приємний грудний тембр, а деякі слова він вимовляв із ледь чутним прононсом, що видавало в ньому людину вишукану й консервативну. Такі чоловіки віддають перевагу фраку, а не костюму, класичній, а не сучасній музиці [...]» [39, с. 131]). Уявний образ чоловіка, витворений на основі особливостей його голосу, контрастує з його реальним утіленням, адже у дійсності Мирослав виявляється низеньким лисим чоловіком. Письменник психологічно вмотивовано відтворює болісне руйнування ілюзорного світу героїні, у вимірах якого вона почувалася щасливою: «[...] відчувала себе обдуреною і нещасною не тому, що голос телефонного незнайомця виявився кращим за його володаря, а що розвіялась ілюзія, яка тішила її довгими самотніми вечорами [...]» [39, с. 140].

Образ Роксолани – героїні оповідання «Жовті півники» – розкривається крізь призму сприйняття її героєм-оповідачем. Спостерігаючи за поведінкою Роксолани, осмислюючи сприйняття її оточуючими, герой-оповідач розуміє, що зовнішній образ Роксолани не відповідає її внутрішній суті, а обставини життя не співвідносяться з її прагненнями. Єдина донька забезпечених батьків, до якої ставилися «як до екзотичної оранжерейної квітки» [39, с. 155] і яка вражала всіх своєю зовнішністю та гонором, насправді почувалася самотньою та відчуженою: «[...] крізь сльози зізналася, що хоче бути такою, як усі, мати звичайних батьків і хлопця, який би водив її за руку і дарував квіти, та гордість їй цього не дозволяє, бо вона готується стати подарунком для багатого чоловіка» [39, с. 160]. Внутрішній конфлікт, зумовлений неспівмірністю між бажаннями Роксолани та умовами її життя, досягає своєї кульмінації і, водночас, розв'язки тоді, коли вона покидає свого багатого й гарного нареченого і втікає з власного весілля із «Стаськом з Бендюгівки з-під Кагарлика» [39, с. 168].

Розмірковуючи над алогічністю цього вчинку, якого ніхто не чекав від Роксолани, герой-оповідач розглядає його як «випадок із розряду

фізіологічних вибриків людської природи» [39, с. 169]. Роль ірраціональних чинників у поведінці героїні, незбагненність і мінливість її внутрішнього світу увиразнюються у контексті таких деталей, як інтер'єр ресторану «О'Панас», у якому поєднався «провінційний наїв із концептуальною претензійністю» [39, с. 167], та букет жовтих півників – простих квітів, що «пахли болотом» [39, с. 168] і контрастували з вишуканою нареченою та її оточенням.

Значення підсвідомих чинників у поведінці людини розкривається і в оповіданні «Зачаровані ходою». У героя твору – Якова – потяг до незнайомої жінки виникає в результаті враження, яке на нього справила її хода. Незнайомка, яку герой не знає і не бачить, а відчуває лише за її ходою, стала причиною неспокою, сум'яття: «Чоловік утратив цікавість до всього і після роботи довго блукав містом, вдивляючись у перехожих. [...] йшов містом, загублений і самотній» [37, с. 67]. Бажання побачити жінку, граційна хода якої так вразила, змушує Якова до пошуків. Відтак, досі розмірене й спокійне життя героя наповнюється небуденною пристрастю, а пошуки загадкової незнайомки надають існуванню сенсу: «[...] вслухався в нічні кроки і думав, як буде шукати жінку з азартною ходою. Хто вона? Манекенниця? Танцюристка? Просто жінка? Будував схеми пошуку і відчував, як життя знову набрякає змістом» [37, с. 67].

З-поміж тисячі інших жінок Яків впізнає загадкову незнайомку – Тамілу – за її ходою. Образ Таміли розкривається як в авторському висвітленні, так і крізь призму сприйняття її Яковом, а також його дружиною, яка, дізнавшись про захоплення чоловіка, виганяє його, адже вважає Тамілу жінкою легкої поведінки. Специфіка образу Таміли виявляється у її особливому ставленні до взуття, завдяки чому її хода набувала щораз іншого значення, репрезентуючи й увиразнюючи настроєві нюанси: «Вона виймала туфлі з коробок, наче з футлярів скрипки, флейти, гобої. Перед нею вже був оркестр [...]. Ось ці називає взуттям черниці, взуває

їх рідко, коли переживає велике розчарування, горе або втому. [...] А в цих іде важко, як жінка з натовпу, тоді на неї не звертають уваги. Оці, вийняла з коробки обережно, наче гострі ножі, дістає, коли відчуває прилив дикого шалу» [37, с. 70]. Під час ближчого знайомства з Тамілою, захоплення Якова трансформується у подив та розчарування, адже жінка не відчуває себе самотньою, а тому нікого не бажає впускати у своє життя, сенс якому надає хода. Відтак, оригінальність образу героїні полягає у її особливому світосприйнятті, у вимірах якого свобода розуміється як єдиний сенс і реалізується у фізичному й просторовому втіленні (хода): « – Кожна жінка, – мовила негнучким голосом, – щось несе: одна сімейні клопоти, друга розпусту, третя хвороби, четверта пишні груди, п'ята норкову шубу. А я просто йду. Це єдине, що тримає мене як жінку, заради чого встаю і лягаю, щоб відпочити і знову йти» [37, с. 72].

У творі «Свято гарбузової княгині» відтворено образ жінки, яка грається з почуттями чоловіків: інтригуючи, зваблюючи, вона перетворює їх на «колекцію своїх жертв» [37, с. 93]. Ведучи з чоловіками «гарбузову гру», героїня – «гарбузова княгиня» – загадує для всіх них одну й ту ж загадку, а оскільки ніхто не в змозі її розгадати, то, отримавши скибку печеного гарбуза, йде геть. Гра для героїні стає способом пересвідчитися у власній перевазі, пережити тріумф над чоловіками, які не здатні розгадати її загадку, а, отже, і її саму, а тому недостойні залишатися з нею. Проте, усвідомлення власної перемоги у грі супроводжується відчуттям жалю («переживала смак тріумфу й жалю» [37, с. 99]), адже після того, як чоловіки зі скибками печеного гарбуза відходили, «гарбузова княгиня» залишалася самотньою. З огляду на домінування у творах В. Даниленка екзистенційного світовідчуття, у «гарбузовій княгині» можна вбачати образне втілення демонічного начала, фатуму, а також смерті, на що вказує й сам письменник: «Смерть у моїх творах постає в образі демонічної жінки, яка спочатку роздає рахунки, а потім забирає своє. [...] Смерть сидить за одним столом із чоловіками,

фліртує з ними, загадує їм загадки, які вони не можуть розгадати, і кожного чоловіка виводить за двері, що символізує перехід в інший світ» [105, с. 8].

Принцип гри, що є визначальним у змістовій організації оповідання «Свято гарбузової княгині», зумовлює його наративну та сюжетно-композиційну структуру. Так, інтеграція у текст елементів спогадів, внутрішнього монологу призводить до трансформації третьоособового наративу в форму оповіді від першої особи. Гра з часопросторовими пластами (минуле і теперішнє, реальне й уявне) сприяє увиразненню образу героїні, формує художню поліфонію твору.

В оповіданні «Віолетта з драндулета» змодельовано образ загадкової жінки – Віолетти, яка час від часу навідувалася до професора Кудрицького в «середині сімдесятих років» [37, с. 115]. Загадковість жінки «в стилі ретро» [37, с. 115] сприймається крізь призму свідомості героя-оповідача і формується завдяки таким деталям, як білий «Мерседес Бенц» зразка 1928 року, на якому їздила Віолетта, її одяг, мова, манера поведінки. Таємничості образу додає й мета візиту Віолетти до старого професора та його дивна поведінка («Одні говорили, що вона коханка професора, другі – його позашлюбна донька. [...] Говорила тільки вона, а професор очманіло слухав з якимось незрозумілим мені жахом і величчю, наче притулив вухо до великої морської мушлі, через яку чув голос давно вмерлого часу» [37, с. 116]). Поява Віолетти саме тоді, коли був повний місяць, переслідування її дивним чоловіком зі шрамом, який їздив на довоєнному «ЗіСі», формують містичність образу, створюють відчуття зміщення часовопросторових координат. Остаточна межа між сучасним і минулим у свідомості героя-оповідача руйнується тоді, коли на Руському кладовищі він знаходить могилу Віолетти, а на пам'ятнику читає напис: «Віолетта Чорницька» (1903–1933)» [37, с. 125]. Теза про те, що професор Кудрицький, до якого з'являлася з минулого Віолетта, «був інтелігентом епохи Центральної Ради» [37, с. 116] є своєрідним знаком, який вмотивовує появу Віолетти. Образ

загадкової жінки з минулого, яка на короткий час з'явилася у вимірах сучасного героєві-оповідачеві життя, визначає часопросторові особливості твору. Різні часові пласти (кінець 20-х – початок 30-х років і середина 70-х років) фокусуються в образі Віолетти, перемишуються з містичними та реальними чинниками, що й свідчить про магічний реалізм оповідання.

Образ героїні оповідання «У промінні згасаючого сонця» – Ксенії Бойчук – розкривається через сприйняття її Олексою Грубичем, який квартирує у неї. Цікавість до Ксенії Бойчук, літньої жінки з вишуканими манерами, з'являється у героя після того, як він дізнається про її справжнє ім'я, прізвище та походження. Історик за спеціальністю й покликанням, Олекса Грубич захоплюється відстеженням генеалогії Ксенії Бойчук, яка виявляється Кароліною Собанською – нащадком впливового шляхетського роду Правобережної України. Зацікавлення історією та минулими епохами позначилося на ставленні Олекси Грубича до жінок: «Йому подобалися романтичні жінки минулих епох у довгих розкішних бальних платтях і з вишуканими манерами. Він любив бувати в художніх музеях і розглядати жіночі обличчя давно вмерлого часу» [39, с. 273–274]. Шляхетське походження, вишукані манери Кароліни Собанської сформували загадковість й незвичайність її образу, який природніше сприймався на тлі минулих епох, ніж у контексті сучасності. Все це, не дивлячись на поважний вік Кароліни, сприяло поглибленню інтересу й симпатії до неї з боку Олекси, який «відчув раптом, що йому стало невимовно легко і добре, наче цю жінку він шукав багато років серед старовинних парсун у музеях і галереях» [39, с. 279].

Трагічний мотив неможливості щастя, яким пронизане оповідання, актуалізується під час усвідомлення Кароліною марності своїх сподівань, під час руйнування ілюзорного світу Олекси Грубича. Символічними у цьому сенсі є часопросторові координати кульмінаційного епізоду твору, винесені й у його заголовок – «в промінні згасаючого сонця». Зміст, закладений у них, зводиться до того, що прожитий день повернути неможливо, як неможливо

повернути й колишню молодість і красу («За будинок заходило червоне сонце. Він повільно повернув голову і в промінні згасаючого сонця побачив її зморщені руки, шию, обличчя. Від скісного проміння зморшки були глибокі й рельєфні» [39, с. 282]). Загалом, оповідання прикметне генеалогічними екскурсами, психологізмом, ностальгічним пафосом.

Образи Валентина і Наталії – героїв оповідання «Увечері після карнавалу» – розкриваються через репрезентацію їхніх життєвих позицій. Різне ставлення до минулого вносить дисгармонію у стосунки героїв: Валентин прагне не згадувати про нього, а Наталія «не могла думати про їхнє спільне майбутнє, доки не познайомиться з його минулим» [39, с. 328]. Вважаючи, що факти біографії, зокрема ті, що стосуються походження, можуть вплинути на ставлення Наталії до нього, Валентин вдається до творення міфу про своє інтелігентне походження, найнявши з цією метою режисера та двох старих акторів, які грають роль його батьків. Зустріч Наталії з інтелігентними «батьками» Валентина має вигляд карнавалу, з неодмінними його елементами – грою, перевдяганням, що завершується «зриванням масок» – приїздом справжньої матері Валентина: «Вона відчинила двері й у коридорі побачила стару сільську жінку у плюшевому сачку, чоботях, чорній хустці, з важкою рогозяною корзиною [...]» [39, с. 339]. Відтак, змодельованою у творі ситуацією письменник стверджує давню істину про те, що будь-яка нещирість у стосунках та намагання приховати правду буде викрито й покарано.

В оповіданні «Самогон Чучкала» психологія стосунків чоловіка та жінки розкривається у контексті життєвих історій двох героїнь – подруг Тамари і Наталки. Палке кохання Тамари до Ореста стало для неї гірким життєвим уроком, для нього ж – черговою пригодою, про яку швидко забувають. «Кохання – це завжди залежність. І що б не казали ті, хто вірить у гармонію почуттів, але не буває однаково залежних один від одного чоловіка й жінки. Все одно хтось кохає сильніше, а хтось слабше. Я не хочу більше

любити сильніше, це боляче» [39, с. 70], – робить висновок Тамара. У можливість гармонійних і щирих стосунків із чоловіками не вірить і Наталка, адже боїться «опинитися в ролі своєї матері, яка все життя намагалася утримати біля себе мого батька» [39, с. 72]. Відтворюючи історії двох подруг, письменник психологічно вмотивовано розкриває причини, які формують типові моделі поведінки жінок, зокрема їхнє ставлення до чоловіків.

Структура оповідання характеризується наявністю двох сюжетних ліній, які розвиваються паралельно, але в момент загострення колізії перетинаються. Завдяки сюжетному паралелізму, ситуаційній несподіванці, а також художнім можливостям гумору та іронії, забезпечується динамізм та яскравість сюжетної дії.

В окремих оповіданнях В. Даниленко зосереджується на розкритті конфлікту духовного й тілесного, відтворює вплив на світосприйняття й поведінку людини «голосу» тіла. Як слушно зазначає Д. Білоус, письменник «не уникає зображення пристрасті, але переважно зосереджується на тому, що змальовуючи „земні“, „тілесні“ стосунки, заглядає у глибини „небесного“, „духовного“, „культурного“, компенсуючи саме такий аспект бачення філософським осмисленням, опоетизовуванням того, про що йде мова» [8, с. 11–12]. Так, в оповіданні «Смак персика», яке за своєю художньою природою є «еротичною оповідкою» [8, с. 14], письменник зосереджується на відтворенні душевних страждань Люсі Мотичко, причина яких – її незграбна фігура, яку вона «ховала у складках кльошних спідниць та костюмах вільного крою» [39, с. 104]. Героїня розуміє, що її сприймають не за внутрішніми якостями, а за зовнішністю, а тому «вже не вірила, що знайдеться зухвалець, який ризикне перекинути через цю пріріву кладку і добратися до її серця» [39, с. 108]. Переживаючи пробудження тілесного начала, Люся усвідомлює єдність душі й тіла, починає по-іншому сприймати себе, а, відтак, позбавляється внутрішнього дискомфорту.

Аналогічна проблема – амбівалентність людини, пов'язана з суперечністю духовного й тілесного начал – актуалізується і в оповіданні «Нічний коханець». Люба Джус, перебуваючи під владою власних фантазій, зумовлених самотністю та розчаруванням у чоловіках, психологічну рівновагу знаходить не в реальному житті, а в ілюзорному світі, у координатах якого її відвідує «нічний коханець». Оповідання прикметне наявністю містичного елемента, що реалізується через поєднання реальних та ірреальних констант у часопросторовій організації твору.

У таких оповіданнях, як «Малюнок на замерзлому вікні», «Дивертисмент Ципколенко» та «Вуха», В. Даниленко вдається до моделювання образів дітей, засвідчуючи свою здатність розкривати нюанси дитячої психології у контексті художньо трансформованих життєвих ситуацій. Сюжетно-композиційна структура оповідання «Малюнок на замерзлому вікні» організована як розповідь маленької дівчинки про події і враження, котрі їй довелося пережити. Використання першоособового нарративу дозволило письменнику психологічно вмотивовано відтворити внутрішній світ персонажа. Домінуючим почуттям емоційно-психологічної сфери героїні є любов до батька, котра, після його загибелі, поглиблюється сумом і тугою. Крізь призму світовідчуття дівчинки відтворено особливості життя її родини у Вилковому, на березі Дунаю, а потім у Києві. Внутрішня гармонія дитячого світу руйнується після смерті батька та переїзду до Києва. Гостра туга та сум, яких не розуміли й не поділяли оточуючі, призводить до того, що дівчинці здається, що вона бачить батька в трамваї, в музеї, чує його голос. Як добрий знак, як підтвердження того, що мрії збуваються сприймає героїня малюнок на замерзлому вікні: «А коли я подивилася у вікно, то побачила, як на замерзлій шибці знадвору хтось намалював сердечко [...]. І я здогадалася, що це Святий Миколай почув моє прохання і привів тата» [39, с. 305].

Розкриття світовідчуття дівчинки-підлітка в оповіданні «Дивертисмент Ципколенко» відбувається насамперед через відтворення її мовлення – специфічного молодіжного жаргону. Манера говорити, епатажна й дотепна поведінка Тати приваблюють героя-оповідача, який, придивляючись до її очей, відчуває «невідповідність між шкільним одягом чотирнадцятилітньої школярки і відвертим жіночим поглядом» [39, с. 286]. Неспівмірність між зовнішнім образом Тати та її глибоко прихованим внутрішнім світом увиразнюється у контексті сюжетної ситуації, в якій до рук героя-оповідача випадково потрапляє фото Татиного батька, якого вона любить і поважає, хоча він має іншу родину (« – Твій фазер? – Не фазер, – вишарпнула з моїх рук портмоне, а мій тато... У неї затремтіли вії, на обличчі виступили червоні плями [...]» [39, с. 291]).

Письменник акцентує увагу на відтворенні роздвоєного світу підлітків: якщо герой-оповідач від реальності знаходить «сховок» у концертах Кармели Ципколенко, то Тата – у віртуальній реальності, весь час граючи в комп'ютерні ігри. Від жорстокого світу дорослих, з його непорозуміннями й життєвими трагедіями, герой-оповідач рятує Тату втечею у віртуальний світ: «[...] я почув клацання мишки і побачив себе й Тату в екранному лабіринті [...]. Я вхопив Тату за руку і ми вискочили на вулицю. За нами стежили ті двоє перед екраном, що залишилися в кімнаті, і я боявся, аби через неуважність вони щось не прогавили і в нас із Татою не трапилося того, що в її батька з матір'ю» [39, с. 293].

В оповіданні «Вуха» внутрішній світ хлопчика Богдана розкривається через відтворення його переживань, пов'язаних із сприйняттям своїх вух. Страждаючи від того, що має великі вуха, герой крізь призму власних відчуттів сприймає світ і людей: «Він дивився на лопухи під тином, і вони нагадували його вуха. Зайшов у сад, а на вишні – дерев'яний гриб. „І вишня вухата”, – подумав хлопчик. [...] коли дивився на людей, відразу звертав увагу, які в кого вуха» [37, с. 23]. Реалізація підсвідомих відчуттів,

пов'язаних із моральними стражданнями, яких завдають Богдану його великі вуха, відбувається уві сні – хлопчику сниться величезне червоне вухо, що вирросло з-під землі. Намагання дядька Миколи заспокоїти Богдана тим, що «у гетьмана Мазепи [...] були такі вуха. І в філософа Сковороди не кращі» [37, с. 23], не принесло герою полегшення, як не заспокоїла його й зустріч із «вухатим дядьком» [37, с. 24]. Трагічні події, що відбуваються у родині після того, як Богдану в лікарні таки «підтягнули вуха» [37, с. 26], сприймаються як наслідок втручання у те, що людині змінювати не можна. Запізніле розуміння цього на підсвідомому рівні переживає герой твору: « – Мам, верни мені мої старі вуха. [...] Я хочу, щоб була жива баба Галя і щоб не пив тато Жора, і щоб у нас було все, як колись» [37, с. 27]. Як і в багатьох творах письменника, в оповіданні «Вуха» є невиразні на подієвому рівні, але важливі у моделюванні художнього світу, деталі. Так, засторога «вухатого дядька», про те, що Богдан негативним ставленням до власних вух «накарає» біду [37, с. 25], адже «просто так нічого не буває» [37, с. 25], увиразнює не лише ідейний зміст оповідання, а й вмотивовує його фінальний епізод: «А вранці вони побачили в саду зламану вишню, на якій сиділа стара ворона і довго й деренчливо каркала» [37, с. 27].

Домінуючими засобами художнього моделювання образного світу таких оповідань В. Даниленка, як «Місто Тіровиван», «Тір-лір-лі», «Тепле пиво», «Київській мальчик», «Смерть учителя» є іронія, гротеск та стилізація. У цих творах виразно відчувається вплив постмодерної поетики: порушення традиційних сюжетно-композиційних зв'язків, деконструкція наративних структур, стилізація, стирання граней між сакральним і розважальним, використання знижено-іронічних прийомів, ненормативної лексики, суржику. Закономірним є те, що живучи і творячи в час активізації постмодерного письма, В. Даниленко не міг в той чи інший спосіб не зреагувати на цей феномен. Використовуючи естетику постмодернізму в окремих своїх оповіданнях, письменник, водночас, висловлює своє бачення

безперспективності, навіть штучності цього творчого методу й стилю: «Це літературна забава філологів-інтелектуалів. [...] Я ставлюся до постмодернізму як до явища, що не має перспектив і мода на яке пройде, як на будь-яке інше модне явище» [105, с. 9].

Іронія та гротеск є головними засобами моделювання художньої дійсності в оповіданні «Місто Тіровиван». Химерне місто, назва якого у зворотньому порядку прочитується «Навиворіт», сприймається як гротесковий образ сучасної химерно-абсурдної доби, в якій, як і в місті Тіровивані, «все навиворіт» [37, с. 11]. Химерність поета Цициповича підкреслюється його прізвищем, яке фігурує у різних варіантах (його ніяк не може правильно вимовити Ліля Василівна), в результаті чого руйнується цілісність персонажа. В образі Цициповича відчутною є іронія над непристосованим до життя інтелігентом: «[...] його не любили не так контролери, як вахтери, міліціонери, начальники паспортних столів і комунальних контор. Уся ця контролююча армія ставилася до Цициповича з глибокою підозрою, її дратували його окуляри, випуклий лоб і щось ворожо інтелігентне» [37, с. 8]. Непристосованість героя до життя, його химерність виявляється і на побутовому рівні, що увиразнюється епізодом, у якому трирічна дівчинка навчає його чистити черевики. У цьому контексті крізь зовнішню абсурдність фінального епізоду твору (Цициповича забирають двоє невідомих) проглядається внутрішня логіка: людям, які не подібні до інших, не «вписуються» у загальну масу, немає місця у житті. За слушним зауваженням О. Юрчук, письменник «вдається до іронічного прочитання псевдосвободи й ідеї „обезличення” людини» [210, с. 229]. У змодельованій ситуації абсурдного буття виразно проглядаються реалії радянських часів, коли «неблагонадійних» забирали без слідства, причому сприяли цьому їхні знайомі та близькі, які потім боялися й за себе: Цициповича видає жінка, у якої він квартирує і якій його поведінка видається дивною (« – Бабо, – запитала дівчинка, – а Цюцювапа за що забрали? – Бо хай не буде такий

хитрий, – засапала стара, сьорбаючи борщ, – а скажеш комусь про це, то заберуть і тебе разом зі мною [...]» [37, с. 12]).

В оповіданні «Гір-лір-лі» спостерігається руйнування цілісності художнього світу завдяки порушенню традиційних сюжетно-композиційних зв'язків. Першоособовий іронічний наратив спрямований на увиразнення алогічності зображуваного. Прагнення героя-оповідача до структурованості власної оповіді («Та почну спочатку, розкладу за параграфами, як в документах, бо нашому світу далеко до логічної гармонії світу конторських книг» [37, с. 128]) сприймається як самоіронія, оскільки поділ тексту на параграфи, використання художніх можливостей стилізації, гротеску формує децентрований часопростір, увиразнює його хаотичність та парадоксальність. Кожний параграф розпочинається певною ключовою тезою, яка вказує на характер зображуваного. Так, початкова фраза першого параграфа – «тоді була весна», яка періодично повторюється у творі зі зміною порядку розташування у ній слів, є своєрідним змістовим елементом, адже всі рефлексії героя-оповідача пов'язані з настрєвими та зовнішньо-подієвими змінами, які відбуваються з приходом весни.

Важливим чинником іронічно-пародійного наративу оповідання є стилізація біблійного тексту (сам письменник назвав твір «вивернутим Євангелієм» [105, с. 10]). Відтворюючи події власного життя, герой-оповідач значну увагу приділяє розповіді про свого сина. Саме з образом сина пов'язані стилізовані біблійні фрагменти, які інтегруються в текст у вигляді алюзій. Наприклад: «Тридцять і три від різдва було сину, а про нього ходили легенди [...]. Боялися його одні, заздрили другі, молилися на нього треті. [...] Матвійові байки – лише золоті крихти див, які творилися навколо сина. Ось одне з них, викладене в п'яти пунктах [...]. Після дикої груші то була ніч. Остання після дикої груші то. Про те казали потім різне. Тільки його вже не бачив ніхто. Хоч справа його живе й перемагає» [37, с. 133, 134, 144]. Прикметно, що пародія на біблійний наратив у творі поєднана з пародією на

комуністичну ідеологію, а в образі сина вгадуються риси компартійного вождя: «Та дививсь у майбутнє й не кліпав і рукою показував уперед. Все про рівність говорить, бувало, щоб будинки однакові і картини, щоб виховувались однакові думки» [37, с. 133].

Стирання граней між інтелектуальним та розважальним началом, гра з сакральними константами, пародійно-іронічна нарація формують постмодерний характер твору. Репрезентація світу як хаосу, позбавленого цілісності та сенсу, увиразнюється через образ папуги, незмінний вигук якого – «тір-лір-лі» – не несе ніякого змістового навантаження, є пустою формою у позатекстовій реальності (для читача). Водночас, для героя-оповідача, як частини змодельованого письменником децентрованого світу, вигук папуги не є пустим звуком: «Дописую останній параграф і розумію: мій регламент вичерпано [...], чую вбивчу філософему, стиснуту до єдиного крику: „Тір-лір-лі!”» [37, с. 144].

Оповідання «Смерть учителя» прикметне стилізацією та пародіюванням євангельської історії про Христа та Його учнів, зокрема епізодів, що стосуються Таємної Вечері, відречення Петра, зради Юди. У створенні образів учителя та його учнів визначальну роль відіграє травестія: біблійні персонажі набувають іронічно-комічних ознак (пиячать, «водять козу»), а дія відбувається не в Єрусалимі, а в Києві.

Травестована сюжетно-образна система твору має алегоричний зміст. Як зазначає П. Білоус, в оповіданні йдеться про «шістдесятників» та їхніх безпосередніх учнів – літераторів 70–80-х років минулого століття, яких багато хто відносить до «пропащого покоління» [8, с. 15]. Пародією на так званних літературних батьків чи вчителів – наставників літераторів-початківців – є учитель, який надзвичайно суворо оцінює творчість письменників, проявляючи свою зверхність: «Місцеві жерці слова панічно боялися його гнівних інвектив і ховалися від безжальних дзвінків в Ірпені й Коктебелі. [...] Кожен боявся проти нього й пискнути – такими нищівними й

суворими були його кпини. Перед ним запобігали, наче перед ходячою совістю [...]» [39, с. 254, 255]. Вдаючись до контрастного паралелізму, письменник моделює переважно побутові епізоди в пародійно зниженому ракурсі, які на рівні підтексту протиставляються піднесеній соціокультурній атмосфері 60–80-х років ХХ ст.

Отже, В. Даниленко, який вже засвідчив свою схильність до деканонізації визначних постатей вітчизняної літератури у своїй повісті «Дзеньки-бреньки», іронічно-пародійним оповіданням «Смерть учителя» виступає проти створення ікон та міфів у літературі. Промовистими у цьому сенсі є безглузда смерть учителя (повісився у вбиральні) та слова Павла про те, що «кожен посланий нам пророк буде все жалюгіднішою пародією на того, якого розп'яли» [39, с. 268].

Своє розуміння специфіки жанру оповідання В. Даниленко висловив у праці «Лісоруб у пустелі: письменник і літературний процес»: «Оповідання не той жанр, де можна пускатись у довгі й туманні пояснення. Це біг на сто метрів, де кожне речення невпинно наближує читача до розв'язки» [35, с. 340]. Такої ж позиції письменник дотримується і у своїй творчій практиці: його творам притаманні яскравість дії, сюжетний динамізм, напруженість колізій. За відсутності розлогих описів, оповідання приваблюють колоритною деталізацією: твори насичені предметними, архітектурними подробицями, котрі не впливають на розвиток сюжетних ліній, ідейно-тематичних конфліктів, проте органічно вплітаються у художню тканину, формуючи неповторний стильовий фон.

Урбанізм – яскрава риса більшості оповідань В. Даниленка: сюжетні дії розгортаються у конкретних містах, згадуються реальні вулиці, будівлі. Письменник виявляє не лише знання топографічних, архітектурних особливостей того чи іншого міста, а й засвідчує вміння відтворити особливу атмосферу міста, його темпоритм. Рідне місто В. Даниленка – Житомир – зображене у таких творах, як «Пізня шпанка», «У промінні згасаючого

сонця», «Сливова кісточка», «Зачаровані ходою», «Вуха», «Віолетта з драндулета». Дія оповідання «Знімок з лемуром» розгортається в Одесі, а в оповіданні «Малюнок на замерзлому вікні» фігурує місто Вилкове. У контексті розповідей, спогадів, вражень героїв оповідань «Самогон Чучкала» та «Поцілунок Анжели» постає образ Львова. Дія ж більшості творів розгортається у Києві («Сон із дзьоба стрижа», «Черемхова віхола», «Його джмелиний баритон», «Жовті півники», «Поцілунок Анжели», «Дивертисмент Ципколенко», «Далекий голос саксофона», «Увечері після карнавалу», «Дегустація в будинку з химерами», «Солов'їний день»). В оповіданнях захоплює київський колорит, темпоритм, особлива атмосфера міста, яку міг художньо відтворити лише той, хто любить, розуміє і відчуває Київ.

Отже, жанр оповідання у творчості В. Даниленка набуває вигляду іманентної неповторної форми, що зумовлюється специфікою ідіостилю письменника та особливостями реалізації авторських стратегій. Втілення власного бачення життя у жанрову структуру сформувало поліфонічну парадигму художнього світу. В. Даниленко, орієнтуючись на традиції вітчизняного прозописма, засвідчує своєю творчістю якісно нові тенденції у розвитку жанрових моделей сучасної малої прози, зокрема жанру оповідання. Прикметними ознаками його творів є наявність нерозгалуженого динамічного сюжету, змістова концентрація, психологізм, колоритна деталізація. Велика міра художньої умовності, якою позначені твори, зумовлює специфіку їх часопросторової організації, сприяє створенню підтексту. Визначальними жанротворчими чинниками оповідань, що увійшли до збірок «Сон із дзьоба стрижа» та «Місто Тіровиван», є елементи магічного реалізму, які переважно реалізуються у контексті сюрреалістичної стилістики, у векторах екзистенційного світовідчуття. У своїх творах письменник фокусується на художньому осмисленні внутрішньо-психологічних, емоційних, світоглядних нюансів, які визначають специфіку

поведінки людини, формують її стосунки з оточуючими. Моделюючи образи своїх героїв, В. Даниленко відтворює амбівалентність людини, акцентує на значенні підсвідомих і містичних чинників у її характері та долі. Притаманна сучасній малій прозі тенденція до трансформації усталених жанрових констант знайшла вияв у творах В. Даниленка. Руйнування традиційної композиційної структури, хронотопу та наративу, використання іронічних, пародійних, гротескових образів відбувається під впливом постмодерної стилістики.

Художні особливості сучасного оповідання яскраво репрезентовані у творчому доробку ще одного талановитого прозаїка сучасності – О. Жовни (1960 р.н.). Оповідання письменника увійшли до збірок «Партитура на могильному камені» (1991), «Експеримент» (2003), «Маленьке життя» (2004), «Її тіло пахло зимовими яблуками» (2008), «Визрівання» (2015). У контексті сучасного літературного процесу творчий доробок О. Жовни незаслужено залишається ніби на узбіччі, не є відомим широкому колу читачів, адже, як слушно зауважив В. Даниленко, О. Жовна – «блискучий прозаїк, який навіть не намагається стати модним автором, бо ставиться до літератури як до одкровення» [105, с. 4].

З-поміж визначальних чинників формування художньої парадигми оповідань О. Жовни – психологізм, філософічність, художня деталізація, влучність і яскравість художніх засобів. При моделюванні сюжетно-композиційної структури творів письменник зберігає цілісність образного світу, часопростору. Інтригуюча подія, яка, як правило, лежить в основі оповідань, формує сюжетний динамізм, яскравість дії. За спостереженням В. Панченка, «оповідання Жовни вже тим приваблюють, що їх цікаво читати [...], ви навряд чи захочите відкласти їх, не дійшовши до кінця» [58, с. 5]. Як і В. Даниленко, О. Жовна засвідчує свою схильність до екзистенційного світовідчуття, що позначилося на ідейно-тематичних векторах творів. Жанрові моделі оповідань письменника базовані на традиціях вітчизняного

прозописьма, прикметні збереженням усталених епічних норм, у них не спостерігається руйнування форми, мовного та стилістичного експериментаторства. Так, пишучи про своє перше враження від творів О. Жовни, М. Рябчук зазначає: «Від них віяло чимось зовсім не сучасним, можливо, де в чому консервативно-сентиментальним. З першого разу й не визначиш, в який час, яку епоху відбуваються в них події. Здається, навіть доречніше було б побачити їх в потертій шкіряній оправі, ніж у блискучому глянці сучасної суперобкладинки» [60, с. 3]. Письменник у своїх оповіданнях, як правило, не акцентує на чітких часопросторових координатах, адже проблеми, які його цікавлять, ідеї, покладені в основу його творів, пов'язані переважно з вічними цінностями людського буття: мистецтвом, духовністю, моральністю, жертівністю, співпереживанням.

У таких оповіданнях, як «Вдовушка», «Маленьке життя», «Партитура на могильному камені», «В старому домі» О. Жовна художньо осмислює проблему співвідношення мистецтва та життя, розкриває вплив мистецького твору на світогляд і долю людини. У контексті цієї проблематики художньо відтворюється діалектика духовного й матеріального, раціонального й ірраціонального, творчого і руйнівного, вічного й минулого. Художня парадигма зазначених творів прикметна актуалізацією екзистенційних концептів, пов'язаних з осмисленням трагізму людського буття, сенсу страждання, самотності тощо.

В оповіданні «Вдовушка» письменник психологічно переконливо відтворює сприйняття героєм портрета «Вдовушка», намальованого російським художником Я.Ф. Капковим. Завдяки використанню першоособової нарації повною мірою розкриваються емоційно-психологічні нюанси внутрішнього світу героя під час споглядання портрета. Відтворення малярського твору в оповіданні відбувається крізь призму свідомості героя-оповідача: «Світло і тінь, біле і чорне, нічого зайвого, майже скупий, сум і глибока ніжність. Із чорної п'їтми спливають дві світлячих плями: жіноче

обличчя і рука, змучено ослаблені пальці, до яких мимоволі тягнешся, аби підтримати, безіменний скували дві обручки. Хворобливо бліде, майже прозоре обличчя, крізь яке проходить погляд і занурюється глибоко-глибоко в небуття, на яке не можна надивитись, скільки б не приходив сюди» [60, с. 6]. Значення підсвідомих чинників під час сприйняття твору мистецтва актуалізується через порівняння захоплення, яке переживає герой-оповідач, із хворобою, «яка не лікується пігулками і від якої не хочеться видужати навіть під страхом фатального кінця» [60, с. 6]. Письменник наголошує на тому, що специфіка сприйняття людиною мистецького твору залежить від її світогляду, життєвого досвіду. Так, після знайомства з художницею, переживши ряд складних і суперечливих почуттів, пізнавши трагізм і загадковість буття, герой по-іншому сприймає портрет: «[...] було тепер у ньому дещо нове, незнайоме, що робило новим і незнайомим моє відчуття, незрозумілим і невизначеним, здавалось, майже не реальним, а набутиим у давно почутому сні чужого життя [...]» [60, с. 12].

Художньо осмислюючи відмінність мистецької та життєвої реальності, письменник зображує зустріч героя із загадковою художницею, яка вражає його своєю схожістю з жінкою, зображеною на портреті. У свідомості героя відбувається зміщення часопросторових координат, руйнується межа між художньою та життєвою дійсністю: «Тільки згодом я збагнув, що дивлюсь вже не на портрет, а на реально існуюче обличчя, таке ж хворобливо бліде й прозоре [...]» [60, с. 6]. Перемежування координат художнього світу й життя здійснюється через моделювання образу художниці, відтворення її слів і поведінки. Говорячи про те, що в неї є копія «Вдовушки» й вона може її віддати, художниця насправді говорить про себе, маючи на увазі не лише свою зовнішню схожість із жінкою з портрета, а й власну потребу в розумінні й увазі, адже в цей час болісно переживала творчу і, як наслідок, психологічну кризу: «Ти чекав не таку „Вдовушку“, я знаю... Я теж сьогодні „Вдовушка“, хоча я втратила не мужчину, у мене їх

було не так багато, справді. Я овдовіла більшим, значимішим. Мене залишило моє мистецтво, зрозумій, яке я любила більше, ніж будь-якого мужчину..., а разом з тим і розум, нормальний глузд» [60, с. 8]. Якщо героя-оповідача перемагає життєва реальність, адже після зустрічі з художницею – живим втіленням образу «Вдовушки» – він обіцяє більше не ходити до музею, то художницю перемагає мистецька пристрасть: втративши творче натхнення, вона накладає на себе руки, адже не бачить себе поза мистецтвом.

У контексті образів героя-оповідача та художниці увиразнюється психологізм оповідання. За спостереженням В. Даниленка, у своїх творах О. Жовна найчастіше «досліджує крайні прояви людської поведінки, що межують з афектом і патологією. Та саме через вихід за рамки норми Жовна розкриває безодню людської душі» [105, с. 4]. В оповіданні «Вдовушка» письменник відтворює незбагненну природу людських переживань та почуттів, як у векторах дії на них мистецтва, так і у координатах міжособистісних взаємовідносин. Якщо герой-оповідач порівнює своє захоплення портретом із хворобою, то для художниці втрата творчого натхнення рівнозначна втраті сенсу життя, можливості адекватно сприймати реальність. Захоплення мистецтвом, здатність відчувати його таємничу силу сприяє формуванню духовного зв'язку між героями. Відтворюючи складну гаму почуттів, які переживає герой-оповідач, з одного боку, й внутрішню драму художниці, з іншого, автор осмислює таємницю людини, незбагненність її духовного світу.

Загадковість і трагізм образу художниці розкриваються у контексті сприйняття її поведінки, слів, поглядів героєм-оповідачем, який, водночас, усвідомлює, що не здатний раціонально пояснити ті почуття, що переживає сам під час спілкування з нею («Справді дивними, надто дивними були її очі. [...] з кожною хвилиною я проймався почуттям, природу якого не міг з'ясувати, котре притягувало, зближало її зі мною [...]» [60, с. 8]). Трагізм образу героїні, її складний і незбагнений внутрішній світ, підсвідомі

відчуття розкриваються у її картинах – абстракціях «з різнокольоровими, безладно розкиданими, розхристаними нервовими штрихами, з трикутниками та паралелограмами, з яких дивились червоні очі» [60, с. 7–8]. В останній картині художниці втілений її жах і біль від усвідомлення втрати творчого натхнення, а, відповідно, і сенсу життя. У свідомості героя-оповідача картина, на якій зображене велике око, викликає відповідні асоціації: «[...] на мене гляділо величезне око, скорчене в тяжкій болісній гримасі. Жахливим було те око. І мені враз побачився той вечір і її скривлене в такій же хворобливо-нервовій гримасі бліде обличчя. [...] око дивилось тепер на мене її очима, і була в ньому чи то дика усмішка, чи то гнів, чи то неосяжна безкрая туга й пустка» [60, с. 12].

Знаковою рисою композиційної організації твору є моделювання сюжетної лінії у формі спогаду героя-оповідача про події і враження, які він пережив багато років тому. У межах художнього світу оповідання різні часові пласти – сучасне й минуле – поєднані на ідейному й настроєвому рівнях: ідея єдності прекрасного й трагічного, вічного і тимчасового у творі мистецтва та у житті людини реалізується у векторах екзистенційного світовідчуття, крізь призму емоційно-психологічного світу героя, у душі якого твір мистецтва назавжди залишив «вічний прихований смуток і незбагненну тугу» [60, с. 12].

В основі художньої структури оповідання «Маленьке життя» – трагічна доля художника Пилипка. Реалістична манера прозописьма прикметна глибоким психологізмом у відтворенні внутрішнього світу дитини (усвідомлення Пилипком свого сирітства, мотивація бажання допомогти хворій дівчинці). Злишившись сиротою, Пилипок волею долі опинився у Лебединському монастирі. Перебуваючи під опікою ченців-художників – Афанасія і Михайла – Пилипок починає малювати, виявляючи неабиякі здібності. Перейнявшись бажанням допомогти хворій дівчинці, Пилипок малює ікону Пантелеймона-зцілителя, вкладаючи в образ святого віру в

перемогу добра. Акцентуючи на духовній суті мистецтва, письменник стверджує ідею про те, що мистецький твір постає на гуманістичній основі, а вічним його робить моральне й жертвоне начало. Не турбуючись про власне здоров'я, Пилипок з іконою святого Пантелеймона-зцілителя стоїть на морозі біля вікна келії, де перебуває хвора дівчинка. Ікона, намальована маленьким художником, не загубилася і не втратила свого значення й після завершення його «маленького життя» і вже півтора століття дбайливо зберігається у мистецькій колекції героя-оповідача. Олександр Жовна фокусує увагу на художній суті особливого виду мистецьких творів – ікон. Нерозривна єдність віри й таланту, духовного й творчого начал визначає мистецький зміст ікони («[...] щоб малювати справжні ікони, потрібна ще й справжня віра. Художник без віри ні на що не здатний і в очах його святих ніхто не знайде того священного світла, до якого б хотілося молитися» [60, с. 19–20]).

Жанрова модель твору прикметна збереженням усталених формо-змістових ознак жанру оповідання: обмеження фабули кількома епізодами з життя головного героя, описовість, деталізація, наявність канонічних композиційних складників. Важливу роль у структурі твору відіграють пролог та епілог, які формують композиційне обрамлення і пов'язані між собою часовими координатами та особою наратора, але віддалені у часі від сюжетної дії. Історія про Пилипка, яка є основою сюжету, має форму розповіді наратора про події, які відбувалися півтора століття тому. Відповідно, дистанція наратора від персонажів є часовою. В основі прологу – розповідь героя-оповідача про ікону святого Пантелеймона-зцілителя, яку, попри подив і нерозуміння поціновувачів мистецтва, він зберігає у своїй колекції. У даному разі роль прологу полягає у зацікавленні читача, у спонуканні його знайти відповідь на те, чому наратор береже цю ікону, чим вона йому дорога: «[...] майже у кожного та маленька ікона викликає принаймні подив і нерозуміння. [...] Мені завжди неприємно і боляче бачити їх скептичні посмішки, але я смиренно витримую їх і не вдаюся до пояснень.

Проте, винуватити їх у їхній зверхності нема чого. Звідкіля їм знати, що то за ікона і яка не майстерна рука писала її майже півтора століття тому» [60, с. 13]. Сюжетна інтрига, закладена в пролозі, остаточно з'ясовується в епілозі.

Об'єднувальним чинником на рівні часопросторової організації (минуле й сучасне), образного плану (Пилипок і герой-оповідач) є ікона святого Пантелеймона-зцілителя, котра виконує функцію художньої деталі, перебуває у центрі художнього світу. З-поміж прикметних особливостей оповідання звертає на себе увагу художня деталізація, пов'язана переважно з описом Лебединської обителі, келії, у якій жив головний герой, крізь призму сприйняття якого й відтворено її інтер'єр.

У творі «Партитура на могильному камені» ідейно-тематичні вектори сфокусовані в образі головного героя – композитора Лейбовича-Сарського, трагічна доля якого покладена в основу сюжету. Завдяки уведенню фігури наратора, який є безпосереднім учасником сюжетних подій, оповідна манера та сюжетно-композиційна структура характеризуються співіснуванням об'єктивних і суб'єктивних чинників, зовнішнього та внутрішнього сюжетів.

Як і в оповіданні «Маленьке життя», події у творі відбуваються на території Лебединської обителі, де тепер розміщена лікарня для психічнохворих, у якій і проходить лікарську практику герой-оповідач. Водночас, часопросторові вектори не обмежуються територією лікарні й відтвореними подіями, а на рівні внутрішнього сюжету (спогади, переживання героїв), образного плану (монах) спрямовуються у минуле. З огляду на специфіку філософської, психологічної проблематики, доводиться говорити й про певну позачасовість твору, адже проблеми, підняті письменником, засвідчують свою актуальність у різні часи, зорієнтовані на розкриття кардинальних аспектів людського буття.

У творі проявилася майстерність письменника створювати інтригу, формувати сюжетну динаміку. Цьому сприяють натяки, недомовленість, елементи загадки. Так, відтворюючи враження, яке справив на героя-

оповідача головний лікар, письменник акцентує на його загадковому погляді, у якому відчувається «чи то хижа злість, чи то таємна підступність, а можливо, й туга» [60, с. 42], що викликає цікавість до особи лікаря у героя-оповідача, а, відповідно, і в читача, вказує на причетність лікаря до долі головного героя. Описуючи монастирське кладовище, ліс, письменник через розкриття вражень героя-оповідача моделює особливий часопростір, позначений таємничістю та містичністю: «Певен, мало кому доводилось бачити подібне кладовище на своєму віку. Справді незвичайне... Дивне... Вражаюче... Перш за все – то є ліс. Дрімучий, віковий ліс [...]. Спокій, лісова прохолода і тиша якось незвичайно томлять душу, і є в тому щось казкове, містичне [...]» [60, с. 40, 41]. Елементи загадки наявні й у поведінці хворого Лангера, і в образі жінки, яка приїжджає у лікарню на білому «Мерседесі», у специфіці стосунків між героями (жінкою, головним лікарем, композитором). Загадковість образу композитора Лейбовича-Сарського формується завдяки таким деталям, як перебування його у флігелі окремо від інших хворих, незвичність його душевного стану («особливістю його нав'язливої ідеї є те, що до нього ніби-то являється монах, який хоче його знищити» [60, с. 46]). Таємничість постаті композитора поглиблюється й тим, що головний лікар не згадує про нього, ознайомлюючи героя-оповідача з історіями інших хворих.

Роль героя-оповідача у структурі художнього світу полягає у розкритті таємниці композитора, причини його «божевілля», адже своїм небайдужим ставленням, герой-оповідач спонукає Лейбовича-Сарського розкрити саме йому свою життєву трагедію. Відтворення внутрішнього світу композитора базоване на з'ясуванні його психологічного стану після вчинку, який кардинально змінив його долю. Переписавши ноти з могильного каменя й видавши себе за їх автора, Лейбович-Сарський прославився як творець геніального реквієма. Щоб правда про справжнього автора ніколи не відкрилася, композитор знищив партитуру на могильному камені («Успіх п'янив мене, я був щасливий і не помічав нічого навколо себе. Я навіть

справді почав вірити у те, що реквієм мій. Але єдине, що з часом стало тривожити мене – партитура на могильному камені. [...] Я витяг з портфеля наготовлену сокиру і почав знищувати партитуру» [60, с. 50]). Цими вчинками Лейбович-Сарський зневажив пам'ять невідомого монаха-композитора, який багато років тому «писав музику, але музику його ніхто не виконував. Написані ним мелодії порушували церковні канони. Не один рік монах точив камінь, який заповідав поставити на його могилі» [60, с. 49].

Психологічно-вмотивовано письменник відтворює внутрішній стан людини, яка піддалася спокусі «негідної слави» [60, с. 50] й усвідомлює гріховну суть свого вчинку, відчуває неможливість його спокутувати, а тому приречена до останніх днів на духовні страждання. Композитор сприймає кожну появу монаха як покарання за свій вчинок: «[...] то є помста, кара мерця, що лежав під камінною глибою. [...] Тепер я знаю, він просто повільно знищує мене. Кінець мій має бути довгим і нестерпним. Однак я не намагаюсь боротися з ним, чи якимось протистояти, бо ж знаю, що скоїв і прощення мені немає» [60, с. 51, 52]. У такій ситуації герой притримується позиції, сформульованій Аврелієм, якого він неодноразово цитує – «вільне підкорення своїй долі, а не ганебна боротьба з нею» [60, с. 47].

Показовою ознакою сюжетно-композиційної організації твору є наявність вставних елементів. Як «текст у тексті» сприймається розповідь Лейбовича-Сарського про свою життєву історію, значну роль у якій відіграє сон. Уводячи у текст елементи сновидіння, письменник наголошує на ролі підсвідомих чинників у долі людини. Саме уві сні постають забуті дитячі враження, пов'язані з монастирським кладовищем; саме уві сні композитор чує мелодію, яку потім відтворить із нот, викарбуваних на могильному камені. Інтуїтивні, підсвідомі порухи спонукають героя розшукати камінь із нотами на могилі монаха.

З образом монаха – творця партитури на могильному камені – пов'язані містичні чинники, які відіграють визначальну роль у

структуруванні художнього матеріалу, адже формують сприйняття дійсності у зміщеній перспективі. Життєва історія Лейбовича-Сарського, його вчинки ніби зруйнували межу між земним та потойбічним світом, минулим і сучасним, реальним й ірреальним, поставили під сумнів, за його власними словами, матеріалістичний світогляд [60, с. 55]. Відтак, стан композитора оточуючі кваліфікують як божевільня, сам же герой те, що до нього з'являється монах, сприймає як реакцію на свій ганебний вчинок душі покійного, яка «в пориві обурення і гніву матеріалізувалась» [60, с. 58]. Появи монаха змінюють життя композитора, спонукають до переосмислення світоглядних констант, пов'язаних із уявленнями про природу мистецького твору, добро й зло, вічність та минуцність, життя і смерть («[...] я пізнав велику істину життя, [...] існування душі в її різних проявах, повторах і народженнях, видозмінах, але ні в якому разі не крахові...» [60, с. 59]).

Набуваючи знань через страждання, герой усвідомлює фатальність людської долі, адже сам він перебуває у лікарні, на місці якої колись був монастир, у якому жив і писав свою музику безіменний монах. Більше того, композитор впевнений, що фатальним знаком є вільне місце біля могили монаха: «[...] я навіть знаю, де поховують моє тіло, ні, це не містика, це фатум [...]. Коли ви побачите його могилу, зверніть увагу на вільне місце з її лівого боку. Воно зразу ж впадає в око. Так залишають для себе місце близькі померлих» [60, с. 52].

Відтворюючи трагізм образу композитора, письменник художньо осмислює значення мистецького твору в житті людини, акцентує на несумісності мистецтва і зла, творчості та злочину, розкриває філософію гріха й покути, вини і кар. В особливостях відтворення слабкості людини перед життєвими спокусами, зокрема перед спокусою слави, у з'ясуванні значення страждання людини, в осмисленні діалектики творчого й руйнівного начала у її природі проглядається екзистенційна основа твору.

Потяг до малювання у героя оповідання «В старому домі» – Луки – виникає в результаті потреби передати свої враження та переживання: «Тоді ж, вражений жіночою красою, коли мучився гадкою про те, як показати прекрасне видіння багатьом, він спробував малювати» [60, с. 75]. Відтворюючи психологію митця, який перебуває під владою творчого натхнення, письменник розкриває зміни у його способі життя, характері. Так, захопившись малюванням, Лука надає перевагу усамітненню, що оточуючими сприймається як «одне із старечих дивацтв» [60, с. 75]. Творча криза, яку переживає художник, пов'язана з відсутністю об'єкта, який би розбудив уяву, відродив натхнення. Спостерігаючи за своєю квартиранткою Любашею, Лука відчуває, як «щось здригнулось і просвітліло в його схололій душі, мовби з очей спала тяжка запона, що довгий час ховала від його погляду довколишній світ» [60, с. 76]. Письменник не вдається до розкриття причин, які змусили молоду Любашу погодитися позувати старому художнику, він лише висловлює здогади, розширюючи тим самим простір для інтерпретаційних висновків. З розвитком сюжету з'ясовується, що Любаша глузує з Луки, він же – серйозно захоплюється нею. Психологічно вмотивовано автор відтворює трансформацію творчої пристрасті у кохання, розкриває переживання старого художника, який, з одного боку, прагне уваги, взаємності з боку Любаші, з іншого – усвідомлює неможливість розвитку ближчих стосунків між ними: «Хто він був для неї? Що могло прив'язати її до цього дому? [...] Тим часом, якась одержима нездійсненна жага продовжувала притягувати його до Любаші, манила, як недавно воскресла юність» [60, с. 78–79]. Зображення внутрішньої драми Луки відбувається паралельно з відтворенням душевних страждань Любаші, яка ще не зазнала щастя, а лише мріє про нього і мрії її не пов'язані з художником: « – Обридло все. [...] Куди подітись? Я ж не жила. Розумієш, художнику, не жила. Мені всього двадцять, а я не жила, а в мене... в мене може душа, а ти із своїм безглуздям» [60, с. 81]. Розкриваючи специфіку

стосунків героїв, відтворюючи внутрішню драму кожного з них, О. Жовна художньо осмислює проблему відсутності взаєморозуміння між людьми, нездатності відчувати й відгукнутися на переживання іншого, увиразнює проблему людської самотності: «Дивна, справді дивна розмова відбулася тепер глухої осінньої ночі, розмова, в якій кожен так намагався сказати щось головне, найважливіше, і в якій, здавалось, ні він, ні вона не чули одне одного. І лише старий будинок [...] слухав їх взаємоглуху розмову в тихому покої своїх кімнат, двох таких несхожих і, в той же час, таких спільних у своїй самотності і відчаї [...]» [60, с. 81]. Екзистенційний мотив трагізму людського буття увиразнюється у контексті усвідомлення Лукою того, що молодість повернути неможливо, що всі його сподівання є ілюзорними і «що майбутнє його скінчилось, підійшло до тієї межі, за якою ніщо, пуста, ніч» [60, с. 81].

Морально-етичні проблеми визначають жанрово-змістові концепти таких оповідань Олександра Жовни, як «Наталочка», «Чого-то Сашко не приходить?», «Історія одних похоронів», «Різдвяної ночі». Письменника хвилює втрата людиною духовних та моральних орієнтирів, здатності розуміти іншого, співпереживати. У творах виразно відчуються екзистенційні проблеми: відчуження, самотність, трагізм існування. Реалістичною манерою прозописьма, об'єктивованим наративом, зосередженістю на відтворенні внутрішньо-психологічних процесів, увагою до духовного світу простої людини зазначені оповідання О. Жовни засвідчують свою спорідненість із малою прозою Гр. Тютюнника.

Зображально-виражальні засоби оповідання «Наталочка» спрямовані на розкриття трагічної долі матері крізь призму конкретної життєвої ситуації. Зовнішність та характер героїні визначили форму її імені: «Наталочка. Справді трохи дивно для старої баби, але звали її саме так, тому що своїм дрібним виглядом та тихою вдачею на Наталку, або ж Наталю вона аж ніяк не тягнула» [59, с. 47]. Завдяки використанню прийому ретроспекції,

зміщення часопросторових меж (минуле інтегрується в сучасне) розкривається важка доля героїні, котра залишилася одна з трьома дітьми, з-поміж яких вижив тільки Іван. Відтворюючи хвилювання Наталочки, письменник поєднує третьоособовий наратив з формою оповіді від першої особи, що сприяє максимальному розкриттю внутрішнього світу матері, яка, почувши про те, що її син у лікарні, незважаючи на пізній час і негоду, поспішає до нього. Розкриваючи переживання Наталочки, письменник фокусує увагу на розкритті емоційно-психологічної динаміки внутрішнього світу героїні: хвилювання по дорозі до лікарні («Чому він не сповістив про хворобу? [...] Хіба вже не можна було сповістити? На серці тужавів неспокій» [59, с. 48]), радість, коли бачить сина живим («[...] відлягло від серця, але виступили сльози» [59, с. 50]), знічення, коли ловить сердитий погляд сина («Наталочка було приготувала руки для обіймів, але, відчувши синів настрій, знітилась» [59, с. 50]). Розгублення і страх відчуває героїня, коли чує жорстокі докори сина: « – Ви що, мене позорить сюди приїхали? – озираячись, упівголоса сказав Іван. – Мене тут кожна собака знає. Що це за вузол? [...] Ви подивіться, на кого ви схожі – мокра, задрипана, з цим вузлом, палиця. До чого ця палиця? Завтра весь город буде говорить. [...] Треба вже розуміти, тут вам не село, щоб з вузликами пертися...» [59, с. 50, 51].

Психологізм сюжетної колізії базується на контрасті: автор розкриває, з одного боку, синівську невдячність та байдужість, з іншого – безмежну материнську любов, жертвність. Письменник підкреслює, що материнські почуття неспівмірні з образою: повертаючись з лікарні, Наталочка переймається не жорстокими словами сина, а тим, що він «гостинця не взяв» [59, с. 52]. Героїня не лише не ображається на сина за його слова й поведінку, а навпаки, намагається виправдати його: «[...] стара відчула, що справді з'явилася тут не до речі, а тільки завдала клопоту. Мовчки, щоб не хвилювати більше сина, вона рушила до дверей. [...] А гостинця не взяв... Не схотів... Ну, то, мабуть, у нього там є...» [59, с. 51, 52].

Образною системою, специфікою оповідної манери, ідейно-тематичним спрямуванням оповідання О. Жовни «Наталочка» наближається до твору Гр. Тютюнника «Вуточка». Як і Наталочка, сліпа Вуточка – самотня й нещаслива стара жінка – переймається долею синів, живе сподіваннями на синівську увагу й любов. Якщо Іван – син Наталочки – ображає матір тим, що соромиться її старого одягу, вузлика, палиці, то сини Вуточки завдають їй страждань тим, що не знаходять часу, щоб відвідати матір, а лише іноді надсилають їй листи. Якщо в оповіданні «Наталочка» трагізм образу матері ґрунтується на відтворенні її переживань за здоров'я сина, сприйняття нею синівської жорстокості й нерозуміння, то в оповіданні «Вуточка» внутрішній драматизм образу формується через розкриття хвилювань матері, яка живе марною надією на приїзд синів, через відтворення усвідомлення героїнею того, що сини цураються її: «[...] найдужче любила Вуточка той день, коли, за її розрахунками, син уже мав одержати листа і вирушити на домівку. Тоді вона вдягала чистеньку одягу, взувала нові офіцерські чоботи з тупими форменими носками і, прихопивши по ціпку в обидві руки, повагом ішла до лавки по гостинці [...]. Так минали дні й місяці, нижче ходило сонце, сивів, наче брався димком, терен [...] – тільки тоді стара зрозуміла, що сини не приїдуть, і вперше за кілька років сліпоти заплакала [...]» [179, с. 59–60, 61].

Оповідання Гр. Тютюнника та О. Жовни прикметні майстерним відтворенням внутрішнього драматизму героїнь, глибоким психологізмом у розкритті долі старої матері, її самотності. Письменники засуджують байдужість і егоїзм синів, акцентують увагу на проблемі втрати моральних цінностей.

В оповіданні «Чого-то Сашко не приходять?» О. Жовна художньо осмислює потребу людини у взаєморозумінні, відчутті духовної спорідненості. Головний герой твору – дід Митоня – вільно відчуває себе лише з онуком баби Тоськи, адже знає, що той розуміє його: «Сашка Митоня любить і не соромиться. Сашко теж любить старого, хоч Митоня йому й не

рідний. У них навіть є свій секрет. Сашко таємно навчає Митоню грамоті» [59, с. 72]. Дід Митоня, який не мав власних дітей, відчуває внутрішню потребу передати комусь життєвий досвід, відчутти розуміння, увагу до себе. Трагізм образу героя обумовлений відсутністю «зворотнього зв'язку»: Сашко виріс і все рідше відвідує старого, а потім і зовсім забуває його. Через відтворення внутрішнього мовлення діда Митоні, його звертань до баби Тоськи, письменник розкриває душевне страждання старого, що зумовлене постійним очікуванням Сашка: «Митоня мовчить і чекає. „Скоро Різдво. Мо, на Різдво прийде? На Різдво повинен прийти”. [...] Вже минає другий, третій тиждень, і Митоня знову питає у баби, ніби між іншим:

– Чуєш, а що то Сашка не видно?» [59, с. 75].

Драматизм змодельованого конфлікту посилюється епізодом, у якому немічний і хворий дід Митоня, передчуваючи свою смерть, звертається до баби Тоськи з єдиним запитанням: «– Чуєш, а чого-то Сашко не приходять більше?..» [59, с. 76].

Проблематика та образність оповідання О. Жовни споріднені з художніми особливостями твору Гр. Тютюнника «Кленовий пагін». Дід Христоня – герой оповідання «Кленовий пагін» – нагадує діда Митоню не лише формою свого імені, а й тим, що в нього теж немає своїх дітей, але є потреба спілкування і взаєморозуміння, є прагнення, як слушно зазначає В. Бондар, «передати частинку себе наймолодшому – не обов'язково настановами, словами, а суто на енергетичному рівні, розмовою очей і душ» [13, с. 5]. Дід Христоня на все життя запам'ятав чужого хлопчика, який колись зупинився біля нього й привітався. Як і дід Митоня, герой оповідання Гр. Тютюнника очікує, що Ілько знову прийде до нього: «Все забув Христоня: і царів, і службу в уланському полку під Краковом, і жінок своїх [...], а хлопчика, Ілька – патронацького – ні. Не забув. Бо чого б же він ото сидів надворі восени, як призьба вже зовсім холодна, а над головою, в павутинні, щось посвистує, немов узимку [...]» [179, с. 26]. Ілько ж, як і герой

оповідання О. Жовни, швидко забуває старого, не відчуває потреби відвідати його. Якщо у діда Митоні бажання бачити Сашка зумовлене відчуттям внутрішньої спорідненості, то у героя твору Гр. Тютюнника потреба побачити Ілька пов'язана ще й з відчуттям провини, адже він колись назвав його «байстрюком».

Відчутною є схожість характеротворчих засобів, репрезентованих в оповіданнях О. Жовни «Чого-то Сашко не приходять?» та Гр. Тютюнника «Нюра». Так, характер діда Митоні прикметний такими рисами, як сором'язливість і лякливість, які увиразнюються у його поведінці: «Дід Митоня тихий і сором'язливий і, мабуть, ще набожний, бо коли поїсть, обережно кладе ложку в миску і швиденько хреститься, кліпаючи маленькими очима, наче б ото зробив яку шкоду» [59, с. 71]. Коли до баби Тоськи приходять син з родиною, Митоня відразу йде в іншу кімнату, намагаючись бути непоміченим. Схожі риси притаманні й Нюрі, «обличчя якого, здавалося, ніколи не знало ні радості, ні гніву, ні печалі, а мало один лише постійний вираз – давньої лякливої покори, наче хтось тупнув колись на Нюру ногою і сказав: „Не смій!“ [...] Іде, бувало, а очі так і промовляють до хат і собак, людей і тинів, гусей і квітів попід призьбами: „Плохенький я, не займіть мене...”» [179, с. 138–139, 140].

Особливості жанрової моделі оповідання «Історія одних похоронів» визначають екзистенційні концепти. Розкриваючи історію Марфи, письменник фокусує увагу на проблемі людської самотності, відчуженості, розкриває драматизм земного існування і його кінця. Трагізм образу Марфи зумовлений самотністю, крізь призму якої відчуття смерті максимально загострене й болісне: «[...] коли ти самотній, а Марфа була якраз такою, смерть сприймається з жалем, а душу пробирає якийсь тяжкий смуток» [60, с. 82]. Осмислюючи сприйняття людиною смерті, письменник відтворює очікування героїнею свого останнього дня, в якому був зосереджений весь сенс її існування, адже вона «давно була готова залишити цей світ. І, оскільки

попереду, крім смерті, їй більше нічого особливого не чекало, Марфа думала про останній день як про щось хороше, спокійне й благе» [60, с. 82].

Паралельно до зовнішнього сюжету (перипетії з похоронами Марфи) розгортається внутрішній сюжет, в основі якого – душевні переживання героїні. Вдаючись до зміщення часопросторових векторів, перемежування реальних та ірреальних чинників, письменник розкриває психологічний стан Марфи, тобто її душі, яка вже покинула тіло. Трагізм самотнього людського існування поглиблюється рефлексіями душі героїні, яка тішиться з того, що хоч на похорони до неї прийшли люди, адже за життя вона була всім байдужа: «Марфі не було чого кривить душею, усе здійснилось майже так, як вона мріяла [...], головне, що на її похорони прийшли люди. Останні роки життя до неї майже ніхто не заглядав і їй не було до кого промовити слова. [...] не журилась, що залишилася на кладовищі зовсім одна. Втім, Марфа звикла бути одною, і це не могло б її особливо засмутити чи налякати» [60, с. 83, 86]. Самотньою й нікому непотрібною залишається Марфа й після своєї смерті: домовину з її тілом так і залишають на кладовищі, адже ті, хто копали яму, взяли гроші й зникли, не завершивши свою справу, далекий родич поспішив на потяг, а сусідка – до своїх клопотів. Трагічна суть самотності, яка не полишає героїню й після смерті, увиразнюється через відтворення того, що відбувається на кладовищі: приходять самотній собака, падає перший сніг, злітає останній листок. Все це в контексті ідейно-тематичного спрямування твору виконує роль художньої деталізації, адже поглиблює екзистенційну суть зображуваного, формує змістовий паралелізм: «Обійшовши ще кілька разів навколо домовини, собака ліг біля неї [...]. Дві самотності зблизила ніч, дві різні долі тулились під покривалом холодного осіннього неба. [...] колись давно [...] приходила в Марфині думи тяжка й водночас солодка туга, і Марфа не могла збагнути, від чого й навіщо вона приходять до неї з першим снігом. Тепер і Марфина домовина була занесена таким же пухким білим снігом. [...] З дерева зірвавсь, очевидно, останній

сухий листок [...], несучи у своєму повільному русі якусь заспокоєність, підкреслюючи свою непричетність до загальної марноти» [60, с. 87].

Жанрова специфіка оповідання «Різдвяної ночі» визначається сюжетним паралелізмом: письменник моделює три окремі сюжетні лінії, об'єднані в художню цілісність ідейним спрямуванням. Своєрідним композиційним центром у творі є студентський гуртожиток, з яким різною мірою пов'язані герої твору: гуртожиток видно з вікна будинку, в якому живе загадковий пан, який у різдвяну ніч заснув перед телевізором, у гуртожитку мешкають Саньок та Ірена, саме в гуртожицькому сміттєпроводі двірник Мина знаходить немовля. Визначальним чинником розвитку сюжетного конфлікту є реакція Мيني на свою «знахідку». Відтворені у творі події відбуваються різдвяної ночі, що надає їм символічного забарвлення, конотації невідповідності. Саме в цьому контексті сприймає Клара – дружина Мيني – знайдене немовля: «[...] – не здається тобі, що дитя це в різдвяну ніч неспроста? Саме для нас з тобою неспроста?» [60, с. 69]. Сприймавши знайдену в різдвяну ніч дитину як Божий подарунок, Мина і Клара вирішують залишити її в себе. Із символікою різдвяної ночі пов'язане ідейне навантаження твору, суть якого розкривається через контрастність змодельованих подій. Так, з одного боку, жахливий злочин (намагання позбутися дитини, вкинувши її до сміттєпроводу) у святую ніч увиразнює знецінення християнських норм, втрату моральних орієнтирів: «[...] було якось неприродно, дико, тому що обоє в ту мить думали саме про те, що містить у собі слово „мама”. В той же час, ні Мина, ні Клара чомусь не наважувались говорити про те вголос, так, начебто не знаходили слів. Мина просто мовчав, насупивши брови, а Клара, зводячи очі до образка, що висів у кутку спальні, мовчки хитала головою, ніби їй було ніяково перед ним за сьогоднішній випадок, що стався серед людей» [60, с. 73]. З іншого боку, те, що Мина і Клара рятують немовля, бачать у його появі в їхньому житті

Божий знак, свідчить про вічність, значимість і силу таких цінностей, як доброта, милосердя, любов, співпереживання.

В окремих оповіданнях О. Жовна засвідчив свою майстерність у розкритті особливостей жіночої психології, характеру. Оригінальність жіночих образів, зосередженість на відтворенні внутрішньо-психологічних конфліктів, екзистенційні константи, реалістична манера прозописьма визначають специфіку жанрових моделей таких оповідань, як «Після лекції», «Бабка», «Кульгава русалка».

В оповіданні «Після лекції» жіночий образ розкривається крізь призму сприйняття героя-оповідача. Перебуваючи в ресторані на святкуванні дня народження однокурсниці, герой звертає увагу на самотню жінку, яка «багато пила, мало їла, палила і, здавалось, майже не п'яніла» [60, с. 63]. Загадковість образу жінки формується через відтворення незвичності її поведінки, яка проливає світло на внутрішній стан. Так, те, що всі, хто робили спроби сісти поруч, чи запросити її на танець «повертались ні з чим, до того ж, здається, ображеними» [60, с. 63], свідчить про прагнення героїні уникнути спілкування з оточуючими, бути на самоті. Те, що жінка час від часу замовляла музикантам веселу пісню Висоцького про переселення душ, наводить на думку про її намагання відсторонитися від дійсності, забути про життєві реалії.

Промовистою деталлю, яка дозволяє проникнути у внутрішній світ героїні, відчути її психологічний дискомфорт, є посмішка, особливість якої намагається зрозуміти герой-оповідач: «[...] так люди усміхаються зовсім не від того, що їм дуже добре, а хто зна, може й навпаки» [60, с. 63]. Поведінка жінки свідчить про її заглибленість у внутрішній світ, байдужість до того, що відбувається навколо. Її стан відчуває герой-оповідач в той час, коли намагається привернути до себе її увагу. Емоційно-психологічний конфлікт жінки розкривається у її монологі, зверненому до героя-оповідача: «Дуже вже обридли ви мені всі. Ох, як обридли... І як ви глибоко помиляєтесь, коли

думаєте, що без вас жінці неодмінно повинно бути сумно, самотньо. [...] Можу я відпочити від усього цього, від турбот, чоловіка, коханців нарешті? Хоч би трохи побути одній. [...] От сьогодні у мене, здавалось, знайшовся такий день. Чуже місто, де абсолютно чужі люди. Думала: все, втекла, ось воно. Так ні ж, і тут знову те ж саме» [60, с. 64]. Слова героїні, її поведінка засвідчують не прагнення самотності, незалежності чи важливість для неї певних емансипаційних ідей, а розкривають внутрішню кризу, пов'язану з відсутністю у житті сенсу, взаєморозуміння й підтримки. Про це свідчить і її спроба самогубства, що сприймається як спосіб втечі з абсурдного існування. Відтак, через образ героїні письменник розкриває проблеми екзистенційного характеру: внутрішнє спустошення, порожнечу, втрату відчуття сенсу життя.

У структуруванні художнього матеріалу, як і в інших своїх творах («Вдовушка», «Маленьке життя»), О. Жовна використовує композиційне обрамлення, головним елементом якого в даному разі є образ лектора. Так, на початку оповідання йдеться про обурення студентів, які після пар збиралися святкувати день народження однокурсниці, але змушені залишитися на лекцію професора, який приїхав з Києва. Образ лектора не фігурує у сюжетній історії, але опосередковано діє у кінцевому епізоді. Невипадковим є те, що письменник акцентує увагу на враженні, яке справив лектор на героя-оповідача, зокрема на його вимові: «Голос його був уже надто високий для чоловічого, до того ж замість „Л” він говорив „В”» [60, с. 62]. Голос лектора є своєрідною художньою деталлю, яка у кінцевому епізоді формує ситуаційну й психологічну несподіванку, дає можливість здогадатися, кого чує герой-оповідач, телефонуючи за номером, котрий йому назвала жінка: «Трубку підняв мужчина. Його високий баб`ячий голос здався мені вражаюче знайомим:

– Аво? – запитав він. – Я вас слухаю.

Потім я знову дзвонив і знову чув той самий голос. Можливо, я сплутав цифри, чи то була якась містика» [60, с. 65]. Залишаючи фінал твору

відкритим, письменник не вдається до розв'язки сюжетної інтриги, створюючи таким чином простір для читацького здогаду й домислу.

В оповіданні «Бабка» образ героїні змодельований на основі асоціативного паралелізму. Спостерігаючи за зовнішністю Віки, її поведінкою, Білаш на підсвідомому рівні порівнює її з бабкою: «[...] коли двері вже почали зачинятися, на сходинку влетіла бабка. Тобто, то була школярка, певно, випускниця [...]. Перш за все він відзначив, що то була незвичайна бабка, котрі зустрічаються на болоті і надто рідко. У них винятково витончений стан і широкі окамитово-сині крильця. Саме на ті окамитово-сині крильця були схожі її довгі звужені очі [...]» [60, с. 27–28]. На основі асоціативних зв'язків, що виникають у свідомості Білаша, з'являється нове ім'я героїні – Бабка. Відтворюючи враження, яке справила Бабка на Білаша, письменник розкриває зміни, які відбуваються у світосприйнятті героя, котрий переживає небуденні почуття, по-іншому починає бачити те, до чого звик: «Білаш поглянув на люблену страву, потім на дружину. Обличчя її було якимось великим, широким, очі ж маленькими, нечіткими, шкіра якогось рожевого відтінку, а біля губ поблискувало кілька червоних плям неохайно намащеної губної помади [...]» [60, с. 28].

Використання форми внутрішнього монологу дозволило відтворити характер героїні не прямо, а опосередковано, крізь призму сприйняття Білаша. Безпосередність Бабки викликає у героя здивування, розгублення: «На язиці раз у раз вертілося питання: „Навіщо ти сіла в машину?“ Але то було б настільки банально, а він не хотів виглядати банальним в її очах. „[...] вона така безпосередня? Чи просто глузує?“ – подумав він, зовсім втративши упевненість» [60, с. 30, 31].

Покохавши Бабку, Білаш водночас відчуває страх перед можливими життєвими змінами, усвідомлює власну нездатність порушити усталений плин життя й переступити умовності. Все це унеможлиблює розвиток його стосунків з Бабкою, руйнує романтичний світ дівчини, її віру в реальність

казки. Стереотипи й умовності життя стають деструктивними чинниками щастя героїв, а раціональне начало виявляється сильнішим за пристрасть. Своєю нерішучістю Білаш сприяє тому, аби «сталася звичайна річ» [60, с. 39]: Бабка виходить заміж за «позитивного й серйозного хлопця» [60, с. 34] свого віку і їде з міста.

Драматизм внутрішнього світу героїв розкрито в епізоді прощання. Інтуїтивно відчуваючи присутність Білаша на вокзалі, Бабка ловить його погляд, не помічаючи того, що відбувається навколо: «Бабка прощалася з жінкою, але Білаш бачив, що очі її дивилися на нього [...]. Щось покидало тепер Білаша разом з цією дівчиною, щось дороге, близьке. Йому здавалося, що разом з тим вагоном, від'їжджала його молодість, від'їжджала назавжди, залишаючи самотність і тугу» [60, с. 40]. Відтворюючи специфіку людських стосунків, моделюючи життєву колізію й внутрішній конфлікт, письменник акцентує увагу на трагізмі буття людини, неможливості щастя, мінливості й нестійкості людських почуттів. Екзистенційну тривогу й порожнечу переживає герой після від'їзду Бабки, відчуває втрату життєвих орієнтирів та сенсу: «„Куди тепер? Що далі?“ – подумав Білаш і не знав, що собі відповісти» [60, с. 40].

Образ Леськи – героїні оповідання «Кульгава русалка» – розкривається у двох площинах: через сприйняття її дідом Корнієм та через авторське висвітлення. Для Корнія Леська постає у вигляді міфічної істоти – русалки. Таке сприйняття зумовлене діями героїні, а саме – нічним купанням у річці: «Всього у кількох змахів весла, біля його кладки була русалка. Вона стояла на драбині так, що вода покривала її ноги, ледь не дістаючи колін. Русалка мала вигляд молодої дівчини з довгим світлим волоссям, що спадало по спині нижче пояса» [60, с. 90]. Купатися у річці в ніч на Петра і Павла змушує Леську сильне бажання позбутися свого каліцтва та ластовиння («То була остання надія, яка могла повернути їй маму, сестричку, радість, любов» [60, с. 92]). Зовнішній вигляд дівчини зумовлює ставлення людей до неї, є

причиною її психологічних страждань. Відчуження й самотність Леськи письменник розкриває через такі промовисті деталі: «Єдиною подругою Леськи була стара собака Жучка. Навіть мати Лесьчина іноді соромилась своєї дочки, особливо на людях [...]» [60, с. 91].

Внутрішній трагізм героїні поглиблюється її болісним сприйняттям реакції оточуючих на її зовнішність, а їхні погляди – «зневажливі, жалісливі, здивовані, байдужі, зверхні, злі, пихаті» [60, с. 91] – змушують дівчину всього боятися, ховатися від людей, усамітнюватися. Сильне бажання позбутися зовнішніх вад, віра у силу води та «Ївжину молитву» [60, с. 92] сприяли тому, що Леська повірила в можливість чуда, на короткий час відчула щастя. Психологічно переконливо письменник відтворює душевні страждання дівчини, її відчай від усвідомлення того, що в реальному житті чудес не буває: «[...] Леська не голосила, не примовляла, а лише тихо скиглила, мов цуценя, що забилося під лаву, і час від часу шепотіла невідомо до кого:

– Якби ви знали... Якби ви тільки знали...» [60, с. 93].

Отже, художня парадигма оповідань О. Жовни характеризується сюжетним динамізмом, психологізмом, оригінальністю образної системи, поліфонічністю ідейно-тематичного спрямування. Письменник засвідчив майстерність у розкритті значення мистецького твору в житті людини, художньо осмислив такі проблеми, як сприйняття твору мистецтва («Вдовушка»), передумови появи мистецького твору, його основа й суть («Маленьке життя», «В старому домі»), несумісність творчості й злочину («Партитура на могильному камені»). Особливе місце у творчості О. Жовни займає морально-етична проблематика. Письменника хвилює втрата людиною здатності співпереживати, розуміти іншого. У векторах екзистенційного світовідчуття інтерпретуються такі явища, як самотність, відчуження, страждання, смерть, трагізм існування («Вдовушка», «Партитура на могильному камені», «Після лекції», «В старому домі», «Історія одних

похоронів»). Поглибленому відтворенню емоційно-психологічних конфліктів, максимально точній передачі динаміки внутрішнього світу сприяє першоособовий наратив («Вдовушка», «Партитура на могильному камені», «Після лекції»). Образна система оповідань засвідчує здатність митця психологічно вмотивовано розкривати внутрішній драматизм, психологічні нюанси, діалектику духовного й матеріального, творчого й руйнівного у духовному світі людини, зокрема жінки («Вдовушка», «Бабка», «Після лекції», «Кульгава русалка»). Жанрове моделювання художнього світу творів О. Жовни визначається значною роллю сюжетної інтриги, вагомістю художньої деталізації, використанням таких формотворчих чинників, як сюжетний паралелізм, внутрішній сюжет, недомовленість, ретроспекція, зміщення часопросторових векторів («Вдовушка», «Маленьке життя», «Партитура на могильному камені», «Різдвяної ночі»). Художня парадигма малих епічних форм письменника сформована у руслі традицій вітчизняного прозописма, прикметна спорідненістю з реалістично-психологічним письмом Гр. Тютюнника, позначена синтезом канонічних і новаторських художньо-естетичних тенденцій, оригінальністю втілення авторських стратегій.

Творчість В. Даниленка та О. Жовни репрезентує новий етап розвитку жанру оповідання, засвідчує його популярність, здатність до структурно-змістових модифікацій, розширення зображально-виражальних засобів. Жанрова форма оповідання у творчості обох митців прикметна невеликим обсягом, нерозгалуженим сюжетом, описовістю. Спільними константами художнього світу творів В. Даниленка та О. Жовни є сюжетний динамізм, художня деталізація, психологізм. Моделюючи жанрову форму своїх оповідань, автори вдаються до творення композиційного обрамлення, сюжетного паралелізму, використовують ретроспективні прийоми, елементи сюжетної інтриги, загадки, недомовленості, що вказує на поглиблення й розширення засобів конструювання художньої цілісності.

Характеризуючи творчість майстрів малих епічних форм кінця ХІХ – початку ХХ ст., І. Денисюк акцентував на психологізмі прозописьма, на таких рисах, як «тривога, жах, obsesія, трагічний нонсенс буття» [48, с. 240], на схильності до відтворення абсурдності світу, в якому «загублена в хаосі випадковостей людина проймається жаским почуття відчуження» [48, с. 240]. Аналогічні концепти спостерігаємо і в оповіданнях сучасних письменників, що пов'язано зі світоглядно-естетичними традиціями вітчизняної літератури, з соціокультурним характером порубіжних епох та зі специфікою індивідуального світосприйняття митців. В. Даниленко та О. Жовна фокусують свою увагу на відтворенні внутрішньо-психологічних процесів, на розкритті діалектики духовного світу людини. Моделювання характерів героїв, з'ясування місця людини у векторах міжособистісних відносин найчастіше відбувається у контексті таких проблем, як самотність, страждання, відчуження, втрата сенсу життя, фатальність долі людини, відчуття трагізму існування, метафізичний жах і тривога, що свідчить про схильність обох митців до екзистенційного світовідчуття.

Втілюючи в оповіданнях специфіку розуміння окремих аспектів буття, оригінально моделюючи проблемно-тематичний, сюжетно-композиційний рівні творів, В. Даниленко та О. Жовна репрезентують особливості авторських стратегій, доміанти свого ідіостилію. Оскільки В. Даниленка цікавить роль підсвідомих, містичних, фатальних чинників у житті людини, відповідно, головну функцію у жанровому моделюванні виконують зображально-виражальні засоби магічного реалізму та сюрреалізму. Письменник схильний до конструювання художнього світу зі зміщеними часопросторовими координатами, в якому визначальну роль відіграє синтез реальних та ірреальних чинників, активізація елементів фантастики, снів, асоціативного мислення («Сон із дзьоба стрижа», «Черемхова віхола», «Посмішка Савула», «Розбуди мене до Парипсів», «Людина громів», «Поцілунок Анжели», «Далекий голос саксофона», «Слід у

лататті», «Дегустація в будинку з химерами», «Кімната з цикламенами», «Сливова кісточка», «Солов'їний день», «Віолетта з драндулета»). О. Жовна, на відміну від В. Даниленка, переважно притримується реалістичної манери прозописьма, об'єктивованого способу творення хронотопу, образної й тематичної парадигми оповідань («Наталочка», «Чого-то Сашко не приходять?», «Історія одних похоронів», «Кульгава русалка», «Бабка», «В старому домі», «Після лекції»). Винятком є твір «Партитура на могильному камені», в якому, з метою вмотивувати внутрішньо-психологічні конфлікти, поглибити ідейно-естетичне спрямування, письменник трансформує часопростір, подає дійсність у зміщеній перспективі. Якщо окремі твори В. Даниленка («Місто Тіровиван», «Тір-лір-лі», «Тепле пиво», «Кієвській мальчик», «Смерть учителя») доречно розглядати у постмодерних координатах, з огляду на значну роль у них моделей абсурдного буття, гротеску, стилізації, іронічного наративу, пародійних прийомів, то оповіданням О. Жовни не властиві художні концепти постмодернізму. Митець не виявляє схильності до деструкції наративу, знижено-пародійних засобів зображення, його реалістичні й психологічні твори засвідчують тісний зв'язок із традицією вітчизняного прозописьма.

РОЗДІЛ III

Поетика новели: сучасна репрезентація жанрових можливостей

(проза Людмили Тарнашинської та Галини Тарасюк)

Творчість сучасних майстрів малої прози демонструє здатність жанру новели до постійного оновлення та розвитку. Процеси взаємодії у межах малих епічних форм стійкого й змінного, канонічного і новаторського яскраво виявилися у творчості Л. Тарнашинської та Г. Тарасюк, чії твори посідають помітне місце у контексті сучасного прозового дискурсу.

Непересічним явищем сучасності є творчий доробок Л. Тарнашинської (1952 р.н.), яка успішно поєднує наукову і творчу діяльність. Як літературознавець із науковим ступенем Л. Тарнашинська відома такими працями, як «Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури» (2001), «Сезон вічності: Літературно-критичні тексти» (2001), «Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї» (2001), «Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології» (2008) та ін.; низкою біобібліографічних видань із серії «Шістдесятництво: профілі на тлі покоління». Письменницький талант Л. Тарнашинської проявився у поезії (збірка «Луна мовчань / мовчання лун» (2005)), особливо ж яскраво – у царині малої прози. У 1999 році вийшла її збірка новел «Сходження на Фудзіяму», а в 2008 році – «Парасоля на кожен дощ», куди увійшли новели й оповідання, написані в різні часи, починаючи від 1987 року. «Проза потребує вистояності вражень, спостережень, неспішного філософування. А, отже, дистанції часу, аби можна було знайти саме той фокус, в якому враження від пережитого переплавляються в художній матеріал» [166, с. 232], – ці слова Л. Тарнашинської є одним із ключів до розкриття її письменницької лабораторії. Будуючи свої сюжети на

основі відтворення вражень від різноманітних життєвих явищ, письменниця виявляє свою схильність до філософських узагальнень, психологічного аналізу. Її новели, що склали збірки «Сходження на Фудзіяму» та «Парасоля на кожен дощ», є творами вже зрілого, сформованого митця, творами «вистояними» на життєвому досвіді й мудрості. Про це зазначає й сама письменниця в авторській передмові до збірки «Парасоля на кожен дощ»: «Більшість із написаного йде до читача з відчуттям запізнення – і те, ясна річ, має свій щем і гіркоту. Але, ймовірно, у „вистояності” цієї прози є якийсь вищий сенс і лише Богові відома закономірність» [167, с. 4].

У книгу «Парасоля на кожен дощ» увійшли твори, що були включені до збірки «Сходження на Фудзіяму», а також пізніші новели, деякі з яких друкувалися у періодичних виданнях. За часом написання це твори різних років: від 1987 по 2007 р. Новели збірки згруповані за тематикою у невеликі цикли. У назву циклу винесено заголовок новели, яка є показовою у сенсі провідного мотиву: «Знак місячного затемнення», «...Й допоки у нім любові», «Зозуліні черевички», «Магнітні бурі». Винятком є цикл «Із мозаїки дощових крапель», у який увійшов лише один твір. Цикл «*Vitae colores*» об'єднує новели різних тематичних груп: «Казки сучасного міста», «Гербарій імен», «Двері», «Осінні міражі». У збірку також увійшли твори, названі авторкою «три маленькі повісті не без мораліте» («Дуля», «Сорочине гніздо», «Одна кімната на двох»).

Художні концепти творів Л. Тарнашинської зумовлюють специфіку їхніх жанрових моделей. Майстерно використовуючи зображально-виражальні можливості новелістичної форми (сюжетна однолінійність, змістова концентрація, художня деталь, ситуаційна чи психологічна несподіванка), письменниця, водночас, засвідчує свою схильність до оригінальної трансформації усталених художніх принципів відтворення дійсності.

Л. Тарнашинська у своїй творчості продовжує традиції вітчизняної новелістики (М. Яцків, Гр. Тютюнник), культивуючи тип лірико-психологічної новели. Йдеться про настанову на моделювання єдиного настроєвого епіцентру, вираження суб'єктивного переживання, особливу увагу до психологічної деталі. За висловом В. Фащенко, «лірико-психологічна зосередженість на окремій особі диктує згущену форму новели» [183, с. 304]. Майстерність Л. Тарнашинської у координатах новелістичного жанру полягає саме у моделюванні психологічної, настроєвої, сконденсованої форми, базованої на розкритті певної ситуації крізь призму світовідчуття одного, максимум двох героїв. Як і для новелістів кінця ХІХ – початку ХХ ст. (М. Яцкова, М. Коцюбинського, О. Кобилянської), для письменниці важливими є лаконізм, змістова концентрація, загострення дії, поглиблення внутрішнього плану, увага не так до самої події, як до способу її художньої трансформації. Оскільки, «стежачи за внутрішнім життям героя, новеліст часто будує свій твір не за зовнішніми подіями, а за душевними катаклізмами» [44, с. 94], незначна роль зовнішньої подієвості у творах Л. Тарнашинської компенсується психологічно-вмотивованим зображенням внутрішніх переживань та настроїв персонажів.

Передачі найтонших порухів, відчуттів героїв сприяє особлива увага до художнього слова. Вишукане, філігранне письмо Л. Тарнашинської сприймається як дисонанс на тлі мовних експериментів деяких сучасних прозаїків (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, Б. Жолдак, В. Медвідь, І. Карпа, С. Жадан), у творах яких спостерігається використання маргінальних словесних форм (суржик, ненормативна лексика), руйнування традиційного нарративу тощо. В. Даниленко, характеризуючи письменників, творче формування яких припадає на 90-ті роки минулого століття, зауважує: «Дев'яностики воліють реальності не бачити. Чиста філологія – ось втечище покоління національної депресії, для якого Гайдеггер став орієнтиром не лише в естетиці, а й у стилі життя» [38, с. 250]. Хоча значна частина творів

Л. Тарнашинської написана у 90-ті роки, проте їхня художньо-естетична природа дозволяє говорити не про потребу «сховатися» у слові від жорстокої дійсності та національної депресії, а про прагнення у слові, через слово осягнути складні духовні, психологічні процеси, які переживає людина у векторах переходнової доби, у вимірах стосунків з іншими людьми, зі світом, із самою собою.

Особливість своїх героїв Л. Тарнашинська визначила так: «складні у своїй простоті» [168, с. 256]. Жанрові можливості новели дозволили письменниці розкрити складний духовний світ своїх персонажів, висвітлити неповторність і особливість кожного. «Протягом усього життя переконуюся в справедливості слів, мовлених Антігоною в трагедії Софокла „Антігона“: „Дивних багато в світі див, а найдивніше з них – людина”» [168, с. 256], – зазначає Л. Тарнашинська. Прагнення наблизитися до пізнання психологічних витоків людського характеру, художньо осмислити складні духовні процеси – основа творчості письменниці. Відповідно, художні принципи освоєння світу людини у новелах базуються на моделюванні ситуацій невідповідності внутрішньої суті персонажа його оточенню, переоцінки життєвих позицій, пошуку внутрішнього щастя. Л. Тарнашинська у центр своїх творів ставить духовні й психологічні проблеми, пов'язані зі складнощами, суперечностями людського характеру, таємницями людської душі. Як слушно висловилося М. Хороб, у новелах «за верхнім, начебто побутово-сімейним зрізом постають таємниці людської психіки, несподівані, часом алогічні ходи думки, котрі під силу тільки сильній мислячій особистості, в більшості з інтелектуально зірким поглядом як на космос своєї сутності, так і на вселюдські обереди» [195, с. 46].

Художнє дослідження діалектики внутрішнього світу персонажів у новелах Л. Тарнашинської найчастіше відбувається через форму внутрішнього монологу, супроводжується лаконізмом та ліричністю, породжує суб'єктивізм і психологізм наративу. Влучну характеристику

такого різновиду новелістики дав І. Денисюк: «У психологічних новелах потоку свідомості, чи близьких до них творах з викладовою формою внутрішнього монологу витіснений образ об'єктивного оповідача, відсутнє й обрамування, немає експозиції, усунені навіть і персонажі – залишено одного ліричного героя: його душа, надмірно розростаючись, неначе завойовує усю площу новели» [43, с. 31]. Домінування внутрішньо-психологічних конфліктів, нехтування окремими композиційними елементами, ліризований наратив засвідчують схильність письменниці до розробки жанрово-структурного типу новели настрою.

Настанова на розкриття внутрішнього світу персонажа, акцент на настроєвій домініанті визначають особливості моделювання новелістичної форми у творі «І сонячний зайчик на схололій руці». Розкриття жіночого світовідчуття відбувається через відтворення складних психологічних переживань, відчуттів, пов'язаних із самотністю, відчаєм, сподіваннями. Невипадковим у цьому сенсі є підзаголовок новели: «Еволюція передчуття». Конструювання ірраціонального світу здійснюється у контексті уявних образів, картин (берег моря, старий сад, веранда), які виникають у свідомості героїні. Втрата відчуття межі між реальним та ірреальним світом зумовлює відчуття театральної примарності життя: «Де вона є? У вигадці? В позауяві? [...] Все довкола – гра. Маски. Театр. Лицедійство. Дійство – лиць, масок. Самообман. Сховок од самих себе. Самовтікання та самовтішання» [167, с. 145]. Втеча в ілюзорний світ зумовлена відсутністю у реальному житті відгуку, відповіді, розуміння, співпереживання: «Німує все довкола – ні відповіді, ні відгомону, ні сплеску, ні скрику, ні зойку. [...] Німує довкола – і берег, і небо. І припнута душа – ланцюгами поржавленими. Німує. Ні болю. Ні відповіді. Ні каяття» [167, с. 145]. Еволюція передчуття героїні відбувається від вигадки, уяви до знання й віри. Відповідно, вигадане й вимріяне у координатах почуттєво-настроєвої поліфонії – туги, відчаю, чекання, зневіри, сподівання, каяття – набуває реальних обрисів: «І все то те

вона знала: із туги, відчаю і зречення – через біль, через скрик і зітхання – зродилося Щось. Нове. Невідоме. Й прекрасне. Із мрії виснується позавтрашшя. З химери – яв. Із вигадки виміражиться реальність. [...] В усе то те вона вірувала: в мудрість життя. І в Боже провидіння. [...] І все то те вона знала: дві тіні увечері на стіні – легкі й летючі. І сонячний зайчик» [167, с. 146].

Жанрова структура твору прикметна змістовою концентрацією, що реалізується через динаміку розгортання внутрішнього сюжету, фіксацію психологічно-чуттєвих аспектів телеграфним стилем. «Фігурально кажучи, новела – це верлібр у прозі» [44, с. 96], – зазначає І. Денисюк. Безфабульність, домінування лірико-психологічних констант на змістовому рівні, уривчастість і ритмічність на рівні синтаксичної організації художнього матеріалу – все це дозволяє говорити про синкретичний характер новели «І сонячний зайчик на схололій руці», в якій взаємодіють епічні та ліричні елементи.

Принцип моделювання подієвого плану крізь призму світовідчуття героя є провідним у сюжетно-композиційній організації новели «Не зарікайся, натовлена душе...». Через відтворення переживань головної героїні – Мар'яни – розкриваються особливості її стосунків з Денисом. Аналізуючи поведінку Дениса, Мар'яна причину неможливості порозуміння між ними пояснює його страхом змінити своє звичне існування. Цей страх «змушував його вибудовувати між ними глуху стіну [...], аби у такий спосіб – дитинно-смішний – захистити себе, свій спокій, своє узвичаєне, усталене, розмірене існування. Свій світ, чи світець, у якому кожній людині, кожній речі належить відведене раз і назавжди місце і куди впускати когось чужого, а тим паче жінку, означало б цілковите безглуздя, дискомфорт і порушений спокій, за яким – загрозлива невідомість, що й лякає чи не найбільше» [167, с. 47]. Через відтворення рефлексій та самоаналізу героїні, письменниця переконливо розкриває тонкі нюанси жіночої психології, переживання

трагедії нерозділеного почуття, усвідомлення неможливості щастя. Від переконання самої себе у нереальності всіх сподівань, від відчаю й бунтарства Мар'яна приходить до усвідомлення того, що все у житті має свої причини й наслідки, що випадковостей не буває: «[...] тим почуттям, що впало на неї так навально, – як стихійне лихо, як шквал серед тиші, – її покарано за жіноче зухвальство, за зверхність, з якою завше ставилася до чоловіків [...]. Виходить, що це почуття – несамовите й непрошене – як розплата за те, що була цілковито впевнена, мовби не існує в цьому житті чоловіка, здатного сколихнути її натомлену душу [...]» [167, с. 48].

На рівні підтексту актуалізується ідея про необхідність пошуку вищого сенсу в усіх подіях, у незбагнених, нелогічних, на перший погляд, вчинках і почуттях. Так, героїня новели починає сприймати своє нерозділене почуття як самопізнання, як випробування й очищення, усвідомлюючи, що «має бути вдячною долі і за відчуття польоту над сірістю та буденністю, над усіма й над усім, і за іскристий світ крізь чисту сльозу, і за чисте раювання в собі, і за світлу печаль, і за зрадливий доторк такого можливого щастя... Бо не кара то й не розплата – а вища благодать, що оновлює душу, – кожному у свій час» [167, с. 52–53]. При відсутності розлогих описів та авторських характеристик, новела прикметна майстерним моделюванням внутрішнього сюжету, вмотивованістю використання зображально-виражальних засобів, глибиною ідейного змісту.

Настанова на художнє відтворення суб'єктивних переживань реалізована і в новелах «...Й допоки у нім любові» та «Перепустка до раю». Якщо у першому творі емоційно-перипетійний вектор спрямований на розкриття внутрішнього світу героїні, яка боїться залежності у стосунках із чоловіком, приховує від самої себе власні почуття, то у другому – внутрішній світ персонажа розкривається у контексті реальних та уявних картин, що постають у свідомості. Привітання («Добридень!»), яке героїня новели «Перепустка до раю» чує щоранку в підземному переході, – чи не єдине, що

пов'язує її з реальністю. Все інше сприймається як рефлексії її самотньої душі, яка занурюється у химерний світ, що сплетений зі спогадів та фантазій. Вигаданий світ перетворюється у єдину для героїні реальність, адже там реалізуються її мрії: «Вона виходить із води – і то єдина її реальність. Єдине місце, де її люблять. [...] Єдине місце, де не біжать навздогін ані сумніви, ані вагання. Звідки не треба вертати назад, пройшовши вже півдороги. Це її тихий рай, куди перепусткою – чуже безіменне „Добридень!“» [167, с. 115].

Ліричний струмінь, поглиблений психологічний план притаманні новелам, у яких актуалізується проблема людської самотності. Складні взаємовідносини людини зі світом, з іншими людьми, з самою собою письменниця передає через відтворення внутрішніх пошуків, відчуттів відчуження й нерозуміння. За словами Г. Штона, «Людмила Тарнашинська переважно більшістю своїх новел, оповідань і оповідок робить саме це – прорив по той бік кордонів людського буття, де багато хто не зрідка, а, вважає, щохвилино чується тим, ким є – самотньою жінкою, або чоловіком, у яких, буває, формальних підстав для відчуття своєї покинутості або „невикористаності“ немає. А відчуття це – ось воно: куди не ступиш, про що не подумаєш – скрізь один ти» [204, с. 258].

У новелі «Зелений позирок із-надвечір'я» зображально-виражальні засоби підпорядковані настроєвій домінанті: у відтворенні внутрішніх переживань героїв переважають відчуття туги, суму й самотності, що накладаються на спогад про минуле. Влучність та яскравість художніх засобів у творі пояснюється тим, що вони сформовані на основі асоціативних зв'язків та паралелізму. Завдяки поглибленому відтворенню внутрішніх переживань і настроїв, зовнішньо-подієвий план відіграє другорядну роль, не є семантично вагомим: відомо лише, що йдеться про зустріч між чоловіком і жінкою, яка «мала відбутися давно, однак на заваді стали все ті ж недозріло-зелені слова...» [167, с. 117].

Відтворення складного спектру почуттів підсилюється завдяки важливій ролі у жанрово-змістовій організації твору зеленого кольору, яким «забарвлені» почуття, погляди, слова, сутінки, звуки («зеленавий присмерковий погляд», «зелена печаль», «зелені слова», «зелене надхмар'я», «зелений позирок з-надвечір'я», «зелене вино», «зелені пелюстки бузку», «зеленавий лелека», «зеленава музика», «зелено-осяйний німб», «зелене огниво її дивовижних очей», «зеленава невмолимість», «зелене кумкання жаб», «зелена молитва», «зелена оргія болю»). Єдність кольору й почуття підкреслюється семантикою зеленого кольору, в основі якої – синтез «забарвлених» почуттів: «Зелена печаль оповила обох, бо сплелася з двох кольорів, що їх кожен із них приніс у цей старий запушений сад: її стигло-жовтого, гарячого від колишніх його поцілунків, і його вистояно-синього – од певності себе й своєї кленової віри, що в сумі й дало цю зустріч у зелених тонах. [...] Хвилини їхньої зустрічі – її золотисто-жовтава та його синя-синя, наклавшись одна на одну, згустилися, ущільнившись до в'язкого, зеленого – з відсвітом болю-спогаду» [167, с. 118, 119]. Відтак, колір, концентруючи в собі настроєвий спектр, поглиблюючи змістовий план новели, сприймається як художня деталь.

Якщо у новелі «Зелений позирок із-надвечір'я» змістотворчим чинником є колір, то у новелі «Дві мелодії для однієї струни» цю роль виконує музичне начало. Рядки з пісні – «Любов, тільки любов одна нас порятує...» – є провідним мотивом твору, що зазнає певних варіацій у свідомості героїні в залежності від її настроєво-емоційної налаштованості («Любов, тільки любов одна... Бо – не рятує... Не вирятовує...», «Любов, тільки любов?...»).

І. Денисюк охарактеризував новелу як «мистецтво півтонів, як творіння витончене, як діалектичний образ душі» [44, с. 95]. Безфабульна форма новели «Дві мелодії для однієї струни» зумовлює зосередженість на асоціативних зв'язках, які виникають в уяві героїв у результаті сприйняття

пісенних рядків та звуків скрипки, що, у свою чергу, формує фрагментарність наративу. Вільний рух у координатах суб'єктивованого часопростору сприяє відтворенню діалектики внутрішнього світу, спогадів і сподівань, оповитих смутком і відчуттям самотності.

Звуки скрипки є елементом структурної організації тексту, роль якого посилюється у другій частині новели. Гра скрипки викликає у свідомості героя спогади про колишні почуття: «Скрипка плакала. Плакала-тужила, заповзявшись повідати людям лиш їй одній знану печаль – глибоку, як осіннє встояне небо й неперебутню, мовби саме життя. [...] І він згадав. Він згадав! Згадав, що тоді так само затужила раптом його душа – тихо й несміливо – й захлинулася від несподіванки: як торкнулася її тремтливим смичком неждана любов чужої жінки. Захлинулася – й обірвала струну» [167, с. 143]. У цьому контексті напрошуються паралелі до новели М. Яцкова «Діточа грудь в скрипці», де також скрипка виступає резонатором настроєвої домінанти. Як і у творі М. Яцкова, в якому плач дитини зливається зі звуками скрипки, так і в новелі Л. Тарнашинської, тужливий «плач» скрипки поєднаний із внутрішніми відчуттями героїв. Звуки скрипки, викликаючи сумні спогади, породжують душевний біль героїв новели «Дві мелодії для однієї струни». Бодем пройнятий і твір М. Яцкова. За словами М. Ільницького, «етос болю в системі його поглядів має універсальний характер, проймає весь космос і здійснюється через повторення трагічних станів. Коло танцю й супровід його дитячим плачем у скрипці втілює єдність радості й страждання, творчого й руйнівного начал [...]» [76, с. 21]. Єдність протилежних почуттів – туги й сподівання, відчаю і передчуття щастя – передає гра скрипки й у творі Л. Тарнашинської: «Грала скрипка. Співала-виспівувала, тужила відьомською тугою. Несамовітіла. Захлиналася – од болю, од відчаю, од розпуки. І тремтіла – од передчуття й сподівання. [...] Скрипка не стихала. Молила. Благала. Присягала. І відчаювалася. Скрипка грала. Несамовітіла. Захлиналась. І розм'якшувала його стверділу душу, й наповнювала дивним

трунком [...]» [167, с. 143–144]. Відчуття і переживання, мотиви тривоги й болю в обох новелах виражені через словесно-музичну образність, що базована на взаємодії елементів різних видів мистецтв і вказує на сецесійний характер творів.

Отже, у новелі «Дві мелодії для однієї струни» яскраво реалізувалися такі риси новелістичного жанру, як наявність єдиного настроєвого епіцентру (туга й сум, викликані спогадами про колишні почуття), визначальна роль музичного начала у сюжетно-композиційній організації твору, наявність паралелізму колізій. Лірико-психологічний характер новели розкривається через змістову концентрацію на внутрішньому світі героїв, через лаконізм, динамізм та уривчастість нарації. Майстерне відтворення почуттів героїв відбувається через символіку й асоціативний паралелізм: довгий осінній день – тягуча живиця; печаль – розпечене сонце, осіннє глибоке небо; оповита смутком душа – бурштинова крапля; колишні почуття – обірвана струна тощо.

Новели Л. Тарнашинської прикметні оригінальним образотворенням, репрезентують вміння авторки створювати як чоловічі, так і жіночі образи, моделювати неповторні характери, фіксувати духовно-психологічні, емоційно-інтелектуальні нюанси, що в комплексі формують особистість людини.

Оригінальність образу героя новели «Парасоля на кожен дощ» розкривається через його незвичайну схильність – колекціонувати парасолі. Наявність у Славка великої кількості парасоль різного кольору пов'язана з його романтичною натурою: «Довго вирішував Славцьо дилему: як його краще вчинити: придбати за сорок «зелених» одну добру парасолю, [...] чи, може, тим же коштом влаштувати собі хай задешеве, та все ж свято для зниділої душі. Ех, не був би Славцьо романтиком, якби відмовив собі у цій забаганці, вирішивши дощову дилему не на користь отієї забави, а на користь тверезого прагматизму» [167, с. 63–64]. Відтак, завдяки десятьом

різнобарвним парасолям, сірі осінні дощі перетворюються у кольорові. Окрім цього, кожна парасоля нагадує герою ту чи іншу жінку, з якою його зводило життя. Колір парасоль асоціюється у свідомості Славка з кольором очей, волосся, з характером певної жінки. Так, брунатна парасоля пробуджує спогади про Євцю, попеляста – про Стефку, фіолетова – про Марійку, помаранчева – про Ганнусю, чорна – про Павлину, блакитна – про Любину, малинова – про Олюню, синя – про Дарину, каштанова – про Віру, темно-зелена – про Серафиму.

Художня своєрідність образотворення в новелі полягає у тому, що галерея неповторних жіночих образів постає крізь призму свідомості героя, через асоціативні зв'язки з певним кольором. У контексті жіночих образів та кольорової гама увиразнюється й образ Славка – колекціонера не лише парасольок, а й жінок. Як і більшість героїв творів Л. Тарнашинської, Славко сам собі витворює яскравий світ кольорових дощів, який контрастує з одноманітними буднями та осінніми дощами: «І ось зараз ішов він під брунатною парасолею й загадково всміхався, задивляючись у калюжі, і бачив там не підтоптаного чоловіка із зализинами, брезквим обличчям, в окулярах, у поношеному піджаці, а бадьорого молодика з переможною усмішкою підкорювача жіночих сердець» [167, с. 64].

Образ Терещенка – героя новели «Змарнований вечір» – розкривається у контексті родинних та професійних стосунків. Фіксуючи перебіг думок, вражень, спостережень, письменниця відтворює риси героя: іронічне ставлення до жінок-науковців («Ох уже ці жінки! Їм би сімейне вогнище берегти, чоловіка пильнувати, а вони дисертації „народжують” – у муках і завидному терпінні» [167, с. 36]), кар'єрні амбіції («[...] доки ж йому, Терещенку, жити на зарплатню молодшого наукового... Треба форсувати!...» [167, с. 40]).

Переосмислення окремих життєвих цінностей у героя новели «Дістатися берега» відбувається напередодні весілля доньки. В очікуванні

нових реалій у житті, Андрій згадує епізод із свого дитинства, коли вітчим – дядько Григорій – єдиний раз проявив свій гнів. Спогади про дядька Григорія, роздуми про його роль у власному житті примушують Андрія усвідомити свою провину: «Чи ж було тобі тепло, дядьку Григорію, по смерті матері? Певно, вистудила її смерть і хату, і душу твою, бо не дуже й горнулися ми до тебе, не тулилися, як полінце до полінця... Навіть якщо й провідували коли чи до себе кликали – зазирали хоча б у вічі? Чи словом яким теплим зігріли?..» [167, с. 179]. Показовою рисою жанрової моделі твору є наявність ситуаційної несподіванки, базованої на психологічному паралелізмі: бажання доньки – щоб весілля відбулося у саду дядька Григорія – є для Андрія несподіваною новиною, яка, проте, суголосна його внутрішнім прагненням.

Майстерне відтворення особливостей жіночого світовідчуття – основа образної системи більшості новел Л. Тарнашинської. Оригінальність жіночих образів пояснюється глибоким психологізмом, настановою на розкриття емоційних, духовних, інтелектуальних констант характеру героїнь. За спостереженням М. Хороб, «авторка в кожному творі говорить завперш про душу, жіночу передусім, яка пристрасно бажає розібратися в собі самій, у своїх власних лабіринтах психіки, котра жадає утвердитися через постійні сумніви, долання страху, породжену скромністю нерішучість, немодну порядність, через звільнення від власних болючих комплексів, важких, іноді депресивних станів» [195, с. 46]. Жіночі образи у новелах Л. Тарнашинської розкриваються у контексті різних життєвих ситуацій, у векторах особистих, родинних, професійних, суспільних стосунків. Так, у новелі «Ненароджена Марта» письменниця психологічно-переконливо відтворює переживання жінки, яка змушена позбутися ненародженої дитини. Трагізм змодельованої у творі ситуації підкреслюється через контрастність: лікарня, де панує біль і пригнічення, та весняне буяння природи за вікном. Відчуття духовної порожнечі, відчаю, які переживає героїня, посилюються усвідомленням межі,

що розділила життя на «до» і «після»: «Та порожнеча зовсім не стосується її колишнього життя, а може *дожиття*, якщо нинішнє її існування годиться назвати життям. То зовсім інша сфера – містка, наповнена почуттями, надіями, мріями. І як же та сфера – *дожиття* – існує в її клітинах пам'яттю, яку не затерти покvapливо на чиєсь верховне бажання, по чиємусь високому велінню, наче невдалий плід, якщо з неї вийнято її власну душу?..» [167, с. 8].

Переживання героїні перемежуються із роздумами ще одного персонажа – лікаря, для якого несподіване запитання жінки стало приводом до роздумів про суть його професії та про вічні дилеми людського життя: «Вбивця, і справді – професійний вбивця. Бо чим завинили перед ним, перед людьми ці ненароджені діти? Чому, за які гріхи світ так жорстоко помстився мовчазним жінкам з печаттю незбагненого горя на лицях? [...] який же вибір жорстокіший, який гріх тяжчий – принести у світ обпалений плід, чи до решти витруїти саму тільки зав'язь...» [167, с. 6, 11]. Прикметною рисою, що визначає жанрову модель твору, є розкриття характерів героїв у критичній ситуації, під час переосмислення життєвих цінностей. Акцент на відтворенні динаміки суб'єктивного переживання зумовив перевагу внутрішнього сюжету над зовнішньо-подієвим планом.

Окреслення образу героїні новели «Зозулині черевички» відбувається через розкриття переживань, зумовлених втратою чоловіка. У контексті роздумів про пережите особливої ваги для Таміли набувають спогади про те, як Віктор мріяв повести їхню доньку на прогулянку і, хоча та ще не вмiла ходити, купив їй туфельки, що нагадували «зозулині черевички». Образ тендітної квітки, з родини орхідей, у жанрово-змістовій структурі твору набуває семантичної вагомості, оскільки саме навколо нього зосереджені спогади й роздуми героїні про чоловіка й доньку. Невипадковими у цьому сенсі є й асоціативні зв'язки між подарованою колись Віктором квіткою і їхньою маленькою донькою: «Ось звідки дістала їхня донечка дивне

наймення – Зозулька: своїм примхливим народженням нагадала їм орхідейку – беззахисну і вразливу» [167, с. 199].

Образ старої вчительки у новелі «Орися Трохимівна» розкривається через прийом ретроспекції. Прочитавши у газеті про свого колишнього чоловіка – Семена Жука, Орися Трохимівна пригадує віддалений у часі випадок, що позначився на її долі: «По селу вже прошелестіло, жодної хати не обминувши: украла. Вона, молода вчителька Орися Трохимівна, вкрала лантух кукурудзи» [167, с. 16]. Роздумуючи про те, що примусило Семена перекласти власну провину на неї, згадуючи про пережиту ганьбу й відчай, Орися Трохимівна пригадує й своє сприйняття Семенового вчинку: «Семена [...] вона потай жаліла. Думала: певно, картається в душі тим, що виявився боягузом, переклав свою вину на дружину. Хіба просто – зважитися на таке? Це ж на все життя той тягар!» [167, с. 18]. У контексті перемежування різних часових пластів, життєвих подій окреслюється образ вчительки, увиразнюється її характер, визначальну роль у якому відіграє стійкість морально-етичних принципів.

Головною рисою героїні новели «У п'ятницю пополудні» є страх бути комусь щось винною, зобов'язаною. Саме через це вона вдається до вчинку, з якого дивуються односельці – ставить на кладовищі собі пам'ятник: «Нікому не будеш, Маріє, зобов'язаною... Навіть у цьому, останньому, годна про себе й сама подбати. [...] Ніби можна бути зобов'язаною там, у тому вічному світі, звідкіль ніякого вороття. А таки, якщо вдуматися, то, виходить, і можна» [167, с. 22]. Моделювання образу Марії відбувається через форму внутрішнього монологу та прийом ретроспекції, що сприяє увиразненню рис характеру, поглибленому розкриттю внутрішнього світу. Зазнавши життєвих негараздів, відчувши на собі людський егоїзм, Марія уникає людей, їхнього співчуття: «А що, як допомогу яку нав'яжуть, знов із співчуттям набридатимуть? Навіщо? Сама дасть раду усім негараздам [...]» [167, с. 25].

Різні, часто несумісні почуття, які переживає героїня новели «Знак місячного затемнення», є чинниками, що формують емоційний центр новели. Відчуття роздратування, вагання, невдоволення, тривоги, сподівання Неля Петрівна пояснює наближенням місячного затемнення. Проте, як з'ясовується далі, мінливість настроєвої гами героїні пов'язана не з космічними явищами, а з прийняттям важливого рішення, з ваганнями й сумнівами, що цьому передували. Багато років носячи у душі образу на сказані їй колись слова – «Кому ви потрібні!» – Неля Петрівна лише тепер зважується написати заяву на звільнення, адже «мусила розв'язати тугий вузол своєї затяжної інертності та нерішучості» [167, с. 44]. Розкриття образу героїні відбувається через відтворення складного емоційно-чуттєвого спектру, в якому сумніви й тривогу все-таки перемагає рішучість, породжена прагненням змінити життя.

Образ Маргарити – героїні новели «Клінічний випадок» – моделюється у контексті пошуку шляхів виходу із депресивного стану. Віднайти духовну рівновагу Маргариті не допомагає ні похід до психіатра, ні поради мами й подруг. У життєвих пошуках, досягненнях і розчаруваннях, героїня так і не віднашла сенсу, який би став основою внутрішньої гармонії: «Дні за днями за мольбертом, місяці, роки... І все це – між пелюшками, обідами, магазинами, дитячими хворобами, садочками і школою! Невизнання й визнання... Виставки і невиставки... Приязнь і неприязнь... Дітей підняла, ім'я здобула, сім'ю зруйнувала – ціною гірких розчарувань і запізнілих прозрінь» [167, с. 69]. Аби позбутися вражень від життєвих розчарувань та марних ілюзій про справжнє кохання, Маргарита малює, за визначенням її мами, «божевільні картини, незрозумілі нормальним людям» [167, с. 71], або ж уявляє себе на дні моря, де під товщею води можна перечекати всі житейські бурі. Розкриттю емоційно-психологічного образу героїні сприяє наративна організація новели. Послідовне чергування діалогів (Маргарита – мати) і внутрішнього монологу, за відсутності авторських характеристик,

дозволило сфокусувати зображально-виражальні засоби на відтворенні суб'єктивного світу героїні.

Внутрішній монолог є засобом розкриття образу Ліни – героїні новели «Квиток до Венеції». Мрії та прагнення Ліни, які контрастують із реальним життям, витворюють в її уяві ідеальний світ. Дитина, яка потребує постійної уваги, викликає у героїні почуття жалощів до своєї змарнованої юності, сприймається як перешкода реалізації химерних мрій. Завдяки витворенню у свідомості уявних картин чарівної Венеції, Ліна на короткий час звільняється від щоденних клопотів та сірих буднів: «Перед очима не стіл, застелений витертою клейонкою, а знову її химера, її міраж, її голуба Венеція. Здається, ступити кілька кроків – і розчинишся в тому звабно-чужому місячному сяйві [...]» [167, с. 102]. Втрата можливості адекватно сприймати своє реальне становище призводить до того, що Ліна переймається не доглядом за дитиною, яку вона вже планує віддати «на державне утримання», а тим, «скільки коштує квиток до Венеції? Скільки її зарплат потрібно, щоб його купити?» [167, с. 104–105].

Моделювання внутрішнього світу героїнь двох новел із циклу «Двері» здійснюється через перемежування об'єктивних реалій та суб'єктивних відчуттів, у контексті домінування емоційно-чуттєвих констант. У новелі «Двері відчиняються...» через елементи сну, візій відтворюється химерний внутрішній світ Магдалени. Сновидні візії, які бачить героїня, породжують відчуття, «наче через неї проходять сотні людських ніг – у черевиках, виступцях, туфельках на високих підборах, кросівках, чоботях із шпорами й без... Шаркаючи й цокаючи, поспішаючи й непоквапом, вони витоптують у ній, у її принишклій душі якісь чудернацькі меридіани, перетинаються вужчими й ширшими стежками й стежинами» [167, с. 136–137]. Пояснення походження нічних візій відбувається теж через сон, у якому Магдалена бачить стежку, що раніше пролягала на тому місці, де тепер її дім. Через передачу відчуття інших вимірів буття, через відтворення процесів

перемежування у свідомості різних часових пластів формується атмосфера загадковості й недовомовленості, у якій домінує образ постійно відчинених дверей.

У свідомості Наталени – героїні новели «...Двері зачиняються?» – двері, що зачиняються у вагоні метрополітену, викликають асоціативні зв'язки з власним життєвим темпоритмом та породжують прагнення його змінити: «Ні, наступної станції в неї не буде. З неї досить: станцій, полустанків, чекань та очікувань. З неї досить такого життя – як залізничного транзиту – між поганим та ще гіршим. З неї досить коротких перебіжок від меншого зла до більшого» [167, с. 140].

Колоритні жіночі образи відтворено у новелах із циклу «Гербарій імен». Героїня новели «Флорентина» незвичайна, як і її особливе ім'я. Вирізнялася Флорентина (Тина-Капелюшниця) на тлі життя провінційного містечка своєю пристрасстю до капелюшків, особливим внутрішнім світом, що позначалося й на сприйнятті її оточуючими, котрі «відчували тільки якийсь невловимий повів чогось незвичного, чогось далекого й незбагнено-прекрасного, що годі було уздріти на їхніх звичних вулицях, бо воно бовваніло десь у чужих небачених краях. І в їхню свідомість крізь тютюн, горілку й повсякденні клопоти про хліб насущний вповзала якась неоясненна туга за чимось незвіданим» [167, с. 120–121].

Героїня новели «Адріана» прикметна тим, що їй властиві «невміння брехати, неприйняття жодного фальшу» [167, с. 123]. Проте, ні ця риса, ні красиве ім'я не сприяють героїні впіймати її «синього птаха». Вплив на свою долю власних імен відчувають герої новели «Анастас та Анастасія», котрі виявляють свою нездатність подолати життєві випробування та зберегти почуття, підтверджуючи цим дієвість принципу взаємовідштовхування подібностей.

Життєва доля героїні новели «Наташа, та не наша» постає в контексті розповіді її однокласниці. Зустріч через багато літ із колишньою подругою на

турецькому базарі зумовлює переплетіння часово-просторових пластів: «тоді» і «тепер», «тут» і «там». Якщо героїня, від імені якої ведеться оповідь, межу між «колись» і «тепер» зруйнувала, то Наташа «забрала те „там” і „колись” із собою й носить його у собі, притлумлене, десь близько-близько до найпершого спогаду, що його не зміг заглушити й багатоголосий різномовний турецький базар» [167, с. 131]. Характер героїні розкривається через асоціативні зв'язки різних форм її імені (Наташа, Наташка, Наталя, Наталі) з різними періодами життя. Перипетії долі змусили обох колишніх однокласниць усвідомити й переосмислити окремі події свого життя. Невипадковим у цьому сенсі сприймається подарунок – жакет теракотового кольору: «Я й справді не люблю дорогих подарунків, як і дармових вигод теж. Але тут спрацювало – ні, не почуття справедливості чи якихось жалощів до Наталі-Хурем, а – як би це точніше сказати? – гостре прагнення її зрозуміти, прийняти її каяття. [...] І цей теракотовий дарунок, що грів мені плечі, наче стирав межу між колишнім і теперішнім життям, поєднуючи нас спільним простором далекої юності» [167, с. 136].

Отже, імена героїв новел із циклу «Гербарій імен» виконують функцію художньої деталі, оскільки акумулюють у собі змістові чинники, визначаючи специфіку образної та ідейно-тематичної систем творів.

В окремих новелах збірки «Парасоля на кожен дощ» увага письменниці сфокусована на розкритті особливостей жіночої психології та світовідчуття у контексті родинних стосунків. Так, у новелі «Що тобі сниється, Зойко?» індивідуалізація героїні відбувається у векторах родинних зв'язків. Наказавши своєму чоловікові не провідувати колишню родину й не бачитися з дітьми, Зойка не сумнівалася у правильності такого рішення й не відчувала докорів сумління. Проте, мовлена хворим батьком фраза – «Боюся, прийде час, коли Василь не простить тобі своїх дітей...» [167, с. 182] – змушує Зойку переосмислити свою позицію, свої стосунки з Василем. З

метою підкреслити внутрішню еволюцію героїні, письменниця уводить у структуру новели сон. Саме уві сні увиразнюється підсвідома провина Зойки.

З почуттям неусвідомленої провини змушена жити й героїня новели «Танок маленьких лебедів». Відчуття радості від того, що у родині настане злагода, адже нарешті старенькі батьки чоловіка переїхали на іншу квартиру, у Тетяни змінюється відчуттям незрозумілого сум'яття: «[...] вона не могла збагнути, чому на душі мулько, тривожно. [...] Аби відігнати від себе це незрозуміле відчуття – образу – не образу, розгублення – не розгублення, Тетяна перекинулася думками на інше: як умеблює вітальню, де вони тепер прийматимуть гостей» [167, с. 193–194]. Промовистою художньою деталлю, яка поглиблює характеристику зображуваного, є бабусина музична скринька, звідки лунає чарівна мелодія – танок маленьких лебедів. Усвідомлення того, чому батьки, залишаючи квартиру, в якій прожили не один десяток літ, залишили музичну скриньку й усі подаровані їм Тетяною речі, спонукає героїню до переосмислення своїх поглядів і поведінки.

Розкриття жіночих характеристик у новелі «Збудували дочці хату» відбувається у контексті сюжетно-композиційної колізії: батьки з нерозумінням й образою сприймають те, що донька не хоче жити у хаті, яку вони їй збудували, і переїхала до міста: «Нащо покинула село? Зневажила цю вибудовану ним, як писанку, хату, що аж сміється широкими вікнами й сліпучим бляшаним дахом? І на що таке путне виміняла?» [167, с. 212–213]. Без успіху залишаються спроби Гафії переконати доньку повернутися у село й жити в новій хаті. Негативні риси Гафії розкриваються у промовистому епізоді, в якому вона не пустила сусідських хлопчиків у нову хату подивитися телевизор: «Нащо чужих дітей принаджувати... Ще бруду нанесуть, близнюки шмаркаті...» [167, с. 216]. Така поведінка матері остаточно переконує Ольгу в тому, що жити в новій хаті вона не буде.

Діалектика стосунків чоловіка і жінки є тематичним центром таких новел Л. Тарнашинської, як «Фудзіяма», «Формула симбіозу», «Малина з

фіалками по-китайськи», «Три листи до запитання», «Ланцюжок», «А що, як і вона, Мирослава?», «Поїздка до сина», «Запорожець», «Магнітні бурі».

У новелі «Фудзіяма» специфіка стосунків Валерії та Никодима розкривається через асоціативні паралелі: завоювання піку Комунізму (Никодима) завершилося тим, що Валерія опинилася під лавиною ілюзій, подібно до того, як багато хто з співвітчизників пережив крах ілюзій, пов'язаних із комуністичними ідеями: «[...] ти придавив мене всією громадою свого приземленого існування. [...] Нема вершини! Завалилася! Остаточно впала в моїх очах! Придавивши й мене!» [167, с. 76, 77]. У діалозі між героями розкриваються їхні характери, викристалізовується проблема складності людських взаємин та пошуків порозуміння. Виявляючи свій максималізм через відстоювання власних позицій, нездатність зрозуміти іншого, Валерія і Никодим втрачають можливість гармонійно будувати стосунки. На рівні підтексту мовиться про необхідність пошуків шляхів порозуміння один з одним, а найперше – з самим собою. Сюжетно-композиційна структура новели, базуючись на діалозі героїв, характеризується відсутністю авторських характеристик, динамізмом, влучністю і яскравістю художніх засобів.

Характери героїв новели «Формула симбіозу» увиразнюються у контексті родинних негараздів. У трагікомічному ракурсі письменниця зображує стосунки Елеонори та Вадима. Маючи різні життєві пріоритети, герої не намагаються знайти шляхи до порозуміння. Ситуація ускладнюється фінансовими труднощами і, як наслідок, докорами Елеонори про нездатність Вадима стати бізнесменом, дописати докторську дисертацію, забезпечити родину. Такі «удари» по чоловічому самолюбству й амбіціях зумовлюють агресивну поведінку Вадима: він кидає в Елеонору горщиками, погрожує їй ножем, або йде з дому, днів на п'ять випадаючи з поля впливу дружини. Формула симбіозу визначає характер стосунків героїв, розкриває причини того, що змушує їх триматися один одного: «Він до неї прив'язаний ще

дужче, ніж вона до нього: якщо Елеонора лиш матеріальною залежністю, то він іншим. Сусідка це називає симбіозом. Може, й симбіоз. Бо як же він без неї із зовнішнім світом спілкуватиметься – через свої хитромудрі формули? Кому вони потрібні? О! Говорити він мастак! Говорить гарно, а як до діла – тут уже його нема... Тут Елеонорина голова потрібна. Його ж голова натушкована одними іксами й ігреками – й жодних у ній практичних думок» [167, с. 78–79].

Історія родинних перипетій розкривається у новелі лише в одному ракурсі – крізь призму сприйняття й оцінок Елеонори. Попри її нарікання на власну долю й чоловіка, жертвою у змодельованій ситуації доводиться визнати все-таки Вадима. Промовистим у цьому сенсі є хвилювання Елеонори після чергової втечі Вадима з дому: «А що, як справді повісився? [...] А там же білизна замочена у ванній... третій день... І за квартиру не плачено півроку... І в Анжели босоніжки порвалися...» [167, с. 82]. Новела вирізняється вмілим використанням художніх можливостей іронії, майстерним відтворенням життєвих ситуацій та характерів, поєднанням оригінального й типового у формуванні сюжетної та образної системи.

Не отримуючи задоволення від розміреного й спокійного життя, Регіна, героїня новели «Малина з фіалками по-китайськи», шукає яскравих вражень, які б рятували від сірих буднів та нудьги. Упевнившись у тому, що Стас не здатний нічим її здивувати («Не фантазер він, ні! І навіть не романтик!» [167, с. 96]), Регіна вирішує здивувати його сама, бо ж «недаремно у книжках пишуть, що любов із часом в'яне, сохне, зношується від нудьги, сірятини, одноманіття» [167, с. 97]. З цією метою вона влаштовує прийом, офіційно назвавши це зустріччю Нового року за китайським стилем. Найбільше враження, на переконання Регіни, має справити салат з малини та пермських фіалок. Тішачись власною здатністю приголомшувати й дивувати, Регіна забуває про те, з якою метою вона все це влаштувала: «Припудрена загальною солодкою увагою, плаваючи в малиновому сиропі фантазій та

ілюзій, вона спіймала себе на думці: „Ха! Якщо не зі Стасом... то принаймні з Вольдемаром!..” Він, здається, цілком вловив її французький акцент» [167, с. 98]. Майстерне відтворення нюансів жіночої логіки й психології визначає художню оригінальність образу Регіни, у контексті якого актуалізується ідея про небезпеку створення ілюзій, які можуть знищити здатність відчувати, розуміти й цінувати реальність.

Знаковою рисою структурної організації новели є зміщення та усічення окремих композиційних елементів: експозиції, зав'язці та розвитку дії передують кульмінація; розв'язка ж є усіченою.

Настанова на відтворення різноманітних ракурсів стосунків чоловіка та жінки реалізована і в інших новелах Л. Тарнашинської. Так, у творі «Три листи до запитання» спогади Галі й Василя про свої молоді літа й утрачені можливості могли б стати чинником поєднання їхніх долі. Проте, на заваді цьому стає нерішучість Василя, який здатний лише писати красиві листи. У новелі «Ланцюжок» визначальну роль у розкритті особливостей стосунків Петра й Валентини відіграє художня деталь – срібний ланцюжок. Дивлячись на Валентину, яка одягла його подарунок – срібний ланцюжок, Петро відчуває роздратування, природи якого не може пояснити. Як з'ясується, цей ланцюжок Петро «не з ювелірного приніс і навіть не з комісійки, а купував для першої дружини, і вона його навіть встигла трохи поносити» [167, с. 92]. Дисонанс у внутрішній світ Михайла – героя новели «А що, як і вона, Мирослава?» – вносить підозра: «Що як і вона, його нібито вірна дружина, отак безтямно й безоглядно закохувалася?!» [167, с. 58]. Поява такої підозри змушує Михайла усвідомити, що насправді він мало що знає про внутрішній світ Мирослави.

Поїздка з колишнім чоловіком до сина, який проходить армійську службу, стає приводом для Ольги (новела «Поїздка до сина») згадати минуле. У дружнє спілкування Ольги й Андрія мимовільно вплітаються спогади про колишні почуття. Запізніле каяття («І кохання було, і батьківське щастя. А ми

все те зруйнували. Ні, я сама зруйнувала» [167, с. 191–192]) не здатне відновити втрачене, повернути минуле. Специфіка сюжетно-композиційної організації новели – розмова героїв у вагоні – сприяє максимальному розкриттю художнього конфлікту та характерів.

Психологічною несподіванкою для героя новели «Запорожець» – Антона Зіновійовича – є заява на розлучення, яку подала його дружина – Тетяна Макарівна. Дошукуючись причин такого вчинку, Антон Зіновійович приходить до висновку, що дружина «не змогла пережити того, що він поїхав „на курорт” сам, без неї» [167, с. 89]. Іронічний підтекст має змодельована у творі колізія, породжена неспроможністю вирішити, кому має дістатися старенький «Запорожець». Затяжні суперечки, в яких виявляється впертість й непоступливість колишнього зразкового подружжя, завершуються «рятівним компромісом»: «Назарчуки викотили свій автомобіль із двору, відігнали його на околицю, облили гасом і, перш ніж спустити з гори, Антон Зіновійович черкнув сірником...» [167, с. 89].

З використанням художніх можливостей гумору та іронії письменниця відтворює стосунки Віри та Івана у новелі «Магнітні бурі». Дізнавшись про вплив магнітних бур на організм, Віра знаходить пояснення своїй поведінці: «[...] виходить, не така я вже й лиха жінка, як люди часом про мене патякають, якщо ці бурі наукою доведені. Коли вже й природа так часто колотиться, то чом би мені часом не закипіти – жива ж душа, гаряча...» [167, с. 217].

Новела, за словами І. Денисюка, «влочлює поваб хвилини, яскравий спалах життя, сплеск хвилі, показує „світ в краплі води”, в малому зображує велике» [45, с. 129]. Окремі новели Л. Тарнашинської, зокрема «Гості з чужої стороності», «Відвідини», «Груші поспіли», «Презентація», засвідчують майстерність авторки вихоплювати з життя й художньо трансформувати особливі характери, епізоди, ситуації, в одиничному показуючи загальне. Такі твори, як правило, прикметні поглибленим розкриттям характеру героя,

наявністю єдиного настроєвого епіцентру. Характерною рисою героїв цих новел є відчуження від навколишнього світу, нездатність адаптуватися у контекст сучасного життя, влитися в його темпоритм. Так, у новелі «Гості з чужої сторонності» змодельована ситуація розкриває невтішне становище двох старих людей – Гриця та Марусі. Виїхавши за порадою сина з рідного села, вони, відірвані від звичного середовища, змушені доживати вік у самотності. Болісна адаптація Гриця й Марусі до особливостей сучасного міського життя передається трагікомічною сценою, яка відтворюється через призму сприйняття героїв. З елементами гумору та іронії письменниця зображує щире здивування та обурення Гриця й Марусі від того, що їх вигнали з чужого весілля, на яке вони пішли, прагнучи побути серед людей та вважаючи, що на всіх весіллях до гостей ставляться так, як у їхньому рідному селі: «Бач які! Заходилися, мов коло батькової чуприни! Хіба ж вони з Грицем які волоцюги? Злочинці? П'янички? Господь милував. Люди – як люди. Ну, зайшли тихесенько-мирнесенько до зали, примостилися скраєчку за чужим весільним столом, затим разом зо всіма чарку підняли за здоров'я молодих... То й що, коли незнайомі? Але ж від душі, вони, Маруся з Грицем» [167, с. 27].

Відчуття відчуження та самотності, яке переживають герої, увиразнюється епізодом приходу онуки, котра відвідала старих не з метою поцікавитися їхнім здоров'ям чи матеріальним станом, а щоб попросити у них грошей на весілля. Гриць і Маруся з радістю віддають останні гроші, ті, «що на смерть собі заготовили» [167, с. 31], адже їх тішить, що нарешті вони стали потрібні, нарешті ними цікавляться – і не важливо, з якою метою.

Схожа доля і в героїні новели «Відвідини». Дуняша за намовляннями доньки продала в селі хату й переїхала до міста. Гостюючи в рідному селі, вона зізнається сусідці, що живе на доньчиній дачі в комірчині, де навіть вікна нема:

« – А біля дочки хіба ж не можна?

– Та чого ж, можна. Тільки – стишила голос Дуняша, – знаєте, Ксеню, там зайвий раз і ногою ступити боязко: меблі нові, лискучі, за склом кришталі сяють, на підлозі килими, всі в трояндах, а тая кухня, як у кіно – мені й до каструль страшно взятися [...]» [167, с. 221].

Близькою за ідейно-естетичним спрямуванням до розглянутих творів є новела «Груші поспіли». Стара й німецька Устина, маючи сина й доньку, власну хату, відчуває себе самотньою й непотрібною. Стара хата – єдиний світ, у якому живуть спогади про минуле, про старшого сина Івана, а тому й береже її Устина, не піддається на умовляння сина Миколи розвалити її й на тому місці завести пасіку: «Вони розуміли одна одну, вона й стара хата. Устина навчилася розмовляти з нею, мовби з живою істотою. Заведе часом отаку балачку: «Ой ти моє віконечко, моє ти сподіваннячко, чи виглядаєш іще з далеких світів сина мого Іванка, чи пильно вдивляєшся в далечінь, може, йде він додому з чужих доріг неласкавих...» [167, с. 209]. Відчуження, самотність, які відчуває стара жінка, поглиблюються ставленням до неї сина Миколи й невістки, котрі, аби не мати клопоту, відмовляються забрати її з лікарні до себе. Промовистою художньою деталлю у цьому контексті є груші, які поспіли і які Микола повіз продавати на базар, не пригостивши матір: «Груші, виходить, поспіли. Авжеж, хіба ж вони на базар зеленухи повезли? Коли б яку м'якеньку, то скуштувала б [...]. Та ось... не почастували» [167, с. 210–211].

Внутрішній дисонанс, який відчуває героїня новели «Презентація», спричинений неспівмірністю зовнішніх подій та її емоційно-психологічного стану. Відчуження Майї, яка, виконуючи професійні обов'язки, відвідує презентацію, підкреслюється не лише її внутрішнім станом, а й зовнішніми чинниками: її старенький диктофон та сукня контрастують із вишуканою публікою, екзотичними фруктами та напоями, дорогими квітами. Іронічно-презирливе ставлення до всього, що відбувається, поглиблює прірву між героїнею й оточуючими, загострює відчуття відчуження й непотрібності:

«Вона востаннє обвела поглядом розгарячіле й збуджене товариство й, гостро відчувши свою непотрібність серед цих збуджено-байдужих людей, зчужіло й знуджено подалася до дверей» [167, с. 35]. Близчими й зрозумілішими для Майї є інвалід, який жебрає у підземному переході, сільська жінка, яка там продає підсніжники. Цей підземний перехід, гроші, які дала Майя жебраку, квіти, куплені у жінки, відіграють роль своєрідного чистилища, звільняють душу героїні від негативних вражень, викликаних презентацією: «Вийшла з морочливого підземного переходу, як виходять з важкого сну – повільно й з полегшенням» [167, с. 35].

В окремих творах, написаних переважно у кінці 80-х років минулого століття, Л. Тарнашинська звертається до осмислення впливу на життя людини певних негативних факторів радянської доби, подій воєнних і повоєнних часів. Так, у новелі «Коли ще та калина поспіє...» на прикладі родинної ситуації розкривається тема голодомору («В усіх повимітали зерно до крихти, й мишеняті на зуб не залишилося. Вже давно варевом з лободи перебиваємося» [167, с. 12]). Показовою ознакою жанрової моделі є початок твору з кульмінації, яка виконує роль ситуаційної несподіванки: Катря повідомляє матір, що «тато пшеницю висипав... У нужник... Ту, що вам учора прине-если-и!» [167, с. 11]. Інші жанрово-змістові елементи спрямовані на розкриття причини такого вчинку.

Як і властиво новелістичній формі, нехтування окремими композиційними елементами, їх зміщення відбувається через усічення розвитку дії, поглиблення психологічної характеристики зображуваного. Сюжетна ситуація розкривається крізь призму внутрішнього світу Параски: героїня намагається пояснити причини того, чому Ілько, її чоловік, висипав принесену Онисимом пшеницю, прирікши тим самим п'ятеро дітей на голод. Паралельно письменниця розкриває внутрішні переживання Ілька, його осмислення власного вчинку, спроби виправдати себе: «А може, таки жорстоко вчинив? Не по-людськи? Не по-батьківськи? Може, він, безбожний,

узяв гріх на душу? Діти ж бо пухнуть... Як же він, батько, мав право вчинити так, у дітей своїх одібрати, яким завжди готовий був найдорожче віддати?! А... хліб, хліб одібрав... Але ж загадали: усе до грама, до зернятка... А не виконаєш... Та як же можна не виконати?!» [167, с. 13].

Художня деталь, передана через питання-роздум, що винесено в заголовок твору – «коли ще та калина поспіє...» – втілює тугу за минулим, тривогу про теперішнє, непевне сподівання на краще, формує контрастність сюжетної ситуації: «І тільки кумачеві кетяги калини нестямно пекли-палили скаламучену душу. Коли ще та калина поспіє, коли ще засміється гарячими жаринами – літо врозповні, й ця пізня ягода лиш ледь-ледь береться червоним... А які смачні пироги пече Параска з калиною! Пекла раніше... Бо ж давно й забули їхній смак... [...] З рушників – чистих, наївно-веселих, незмигну дивилися на них голубки, вишиті дрібненьким хрестиком. А довкола птахів вогнисто ясніла калина – та, достигла, з гірким присмаком осені, якої чи й судилося діждатися...» [167, с. 13, 14].

У новелі «Їдкий жовтець» відтворено реалії часів німецької окупації, а саме – мобілізацію молоді до Німеччини. Художньою деталлю у творі виступає їдкий жовтець – рослина, яка має властивість роз'їдати шкіру. Саме через цю свою здатність їдкий жовтець стає рятівним для героїнь новели: «Любку, Нінку, Оляну та ще кількох шавлівців комісія забракувала. Може, тільки тому, що оглядали знову наші лікарі, які, певно, здогадалися, звідкіля взяли у дівчат оті страшні виразки. [...] А в Нінки на лівій руці, на тому місці, де прикладали жовтець, літ із п'ятнадцять, не менше, шкіра темнішою видавалася. Отака їдка пам'ять...» [167, с. 205, 206].

Новела «Нагорода» пройнята сатирою на процес присвоєння орденів та визначення кандидатур делегатів на обласні комсомольські конференції за радянських часів. Так, на конференцію за рішенням селян мала поїхати Надійка Розстальна: «Бідова, роботяща, мала вона неабиякий авторитет на селі, дарма що недавно з-за шкільної парти. А поїхала Таїсія Загорулько –

Надійка вродою не вдалася [...]. Тільки й розмов, що про Надійчину відставку. Який хлопець не кине оком, його тут же піднімуть на кпини: «А-а, це та, що конкурс краси не пройшла...» [167, с. 225]. Комбайнер Василь Гайденко, отримавши орден, обурюється: «Полагаються ж і якісь гроші до ордену... А мені ніхто – ні гу-гу... Забули, чи це вже потім?» [167, с. 226].

У новелі «Номер сорок два» Л. Тарнашинська розкриває окремі суспільні й морально-етичні проблеми останніх радянських років, які у пам'яті багатьох залишили спогади про постійні черги у магазинах. Зріз тодішнього суспільного життя письменниця подає крізь призму свідомості героїні новели – Раїси. Сорок другою Раїса була у черзі за взуттям, яке їй так і не дісталася, але цей номер, «написаний їй на долоні жвавою молодичкою, аби підтримувати порядок у черзі, пік їй шкіру соромом приниження» [167, с. 186]. У контексті реалій тодішнього життя, в яких домінувала боротьба за виживання, не залишалося місця для відкритих і щирих людських стосунків, знівельованими були морально-етичні цінності: «А чим затуляється від людей людина? Усмішкою чи погордою? Здається, тепер уже й ці маски скинуто, де ж бо та усмішка чи почуття власної гідності, коли тебе мало не штемпелюють у черзі. [...] хлопця-десятикласника ледь не затоптали в черзі (аж потім вжахнулися: що це з нами, людоньки?!) [...]» [167, с. 186, 188].

Письменниця художньо осмислює проблему впливу на психологію і духовний стан людини щоденних матеріальних, родинних негараздів. Під тиском життєвих реалій змінюється людина, ховаючи свою справжню суть під маскою, втрачаючи здатність розуміти себе й інших. Про власну зміну, яку вже помітили діти, Раїса прочитала у записнику своєї доньки, який випадково потрапив до рук: «Я не впізнаю свою маму. Куди поділися її веселість, її впевненість у собі? [...] Мені навіть часом здається, що це не моя мама, яка завжди всіх уміла розрадити, розвеселити, а холодна кам'яна скеля» [167, с. 187].

У формуванні жанрово-змістової парадигми трьох новел аналізованої збірки Л. Тарнашинської провідну роль відіграють алюзії на казкові образи та сюжети. Письменниця переосмислює відомі фабули в такий спосіб, що в них «майже нічого не залишається від улюблених дитячих казок із щасливим “хеппі ендом”» [195, с. 47], а, натомість, увиразнюються жорстокі реалії сьогодення. Так, у новелі «Гидке каченя» причина перемежування дійсності й вигаданого світу в свідомості героїні полягає у неспівмірності прекрасного імені (Віолетта) і тяжкої сирітської долі. Намагаючись збагнути семантику свого імені, Віолетта вдається до асоціацій, пов'язуючи його з назвою міфічної річки Лети чи з віолончеллю, скорочуючи його: Віта, Вія. Найбільше подобається героїні порівняння її імені з віолончеллю, адже це дозволяє поринати в інший, кращий світ: «При цім слові їй чомусь завжди ввижаються принцеси в оточенні пажів... І довкола них звучить якась небесна – віолончельна – ніколи не чула нею музика...» [167, с. 106].

Після зустрічі з дівчинкою, яка награвала на віолі, Віолетта починає подумки звати себе «Віолою» «і те слово бриніло їй тихою задумою і щемким жалем за минулим, коли ще в неї були тато й мама, були братик і сестричка. [...] Хоча й від Віоли, як і від Вія, віє холодним подихом вітру, і дівчинка при тім імені почувується малесеньким перекотиполем...» [167, с. 106].

Відтак, художнє відтворення трагедії сирітства, самотності відбувається у контексті варіативних асоціацій, пов'язаних із семантикою імені героїні, а також через алюзію на відому казку про гидке каченя, яка полягає у невідповідності прекрасної зовнішності (в даному разі – імені) тяжкій долі.

Асоціативна образність, що виникає на межі реального та сновидного часопростору – домінанта жанрової моделі новели «Червона Шапочка». Як і в попередньому творі, сюжетно-композиційна основа тут базована на алюзії до казкового сюжету. Враження від старої жінки, яку героїня бачить у вікні

будинку навпроти, викликає у її свідомості рядки з казки про Червону Шапочку, або кадри з фільму: «„Смикни за мотузочку, двері й відчиняться” – нашіптує мені інший, мій внутрішній голос, але я, паралізована страхом, що струменить од старої, не наважуюся відшукати ту мотузочку. [...] Це нагадує кадр із фільму жахів: голова старої на подушці – і очі, повні страху. Це як сон чи уповільнена кінозйомка... „А чому в тебе такі великі зуби?” – чується тремтячий – з-під подушки – старечий голос, а відтак чується вже й клацання вовчих кліків: ще мить, і на подушці зостанеться один лише зібганий чепчик...» [167, с. 107, 108]. Страх, який випромінюють очі старої, передається героїні, стаючи домінуючим чуттєво-емоційним чинником її світосприйняття, заважає діяти. Пригадуючи, що стара жінка колись розповідала про свій намір продати квартиру в престижному районі міста, героїня саме з цим пов’язує теперішні її страждання («Розбурхана уява малює жахливі картини тортур і злочинців, які забрали у старої гроші, ту половину вирученої суми, на яку вона ще не встигла придбати другу квартиру [...]» [167, с. 108]). Героїня відчуває себе Червоною Шапочкою, адже вона, як і казковий персонаж, не здатна попередити злочин.

Алюзія на інший казковий образ – Попелюшку – визначає ідейно-тематичне спрямування однойменної новели. Перебираючи речі з гуманітарної допомоги, героїня твору, «прагнучи хоч якогось, хоч убогого дива, дивиться на прибуле здалеку розмаїття, на ту купу речей, як на забаву, здатну потішити бодай часинку» [167, с. 109]. Як і казковий персонаж – Попелюшка, героїня новели вродлива, але нещаслива. У реальному житті казковий сюжет не має продовження: «У тій купі речей було все – одяг, взуття, якийсь господарчий дріб’язок і навіть уживана косметика... Не було хіба черевичка із золотою пряжкою. [...] Й не було диво-окулярів, аби повернули їй зір» [167, с. 110].

Використання алюзій на казкові сюжети й образи дозволило письменниці увиразнити характери своїх героїнь, акцентувати їхні

домінантні риси. За відсутності розлогих описів, розширених авторських характеристик, ці твори прикметні концентрацією змістових концептів у настроєвому епіцентрі, реалізованому в трансформованому казковому образі.

У деяких новелах Л. Тарнашинська використовує форму оповіді від чоловічого імені. За словами письменниці, це «цілком підсвідома пересторога, аби не поспішали означувати мої писання таким нелюбим мені терміном „жіноча проза”» [170, с. 6]. Загалом, як зазначає авторка, їй «не імпонують означення – чоловіча і жіноча поезія й проза, – є просто література й наука про неї, і місце в них кожного залежить лише від міри таланту, а не від статі» [166, с. 233]. Так, у новелі «Усмішка Мони Лізи» сприйняття дивної поведінки героїні, яка щовечора зупиняє всі годинники у своєму домі, відбувається крізь призму чоловічого світовідчуття. Відповідно, розкриття справжньої причини дій героїні неможливе, є лише здогади, припущення героя, від імені якого ведеться оповідь.

У творі центральною є проблема часу і влади над ним людини. Спиняючи щовечора годинники, героїня створює ілюзію влади над часом, проте, вона безсила спинити плін життя: «А я з якимось переможним роздратуванням думаю, що сонця вона спинити не може, аби того й дуже хотіла. Хай спинить усі дзигарі земної кулі, хай спинить і моє серце, що дедалі більше нагадує мені годинниковий циферблат, то лиш оце небесне світило, цей уселенський дзигар спинити вона не в змозі» [167, с. 99].

Ідейна й образна система новели базована на паралелізмі до центрального змістового концепту – часу. Осмислюючи свої почуття, герой-оповідач вдається до паралелей: «Я не можу одним порухом волі спинити своє почуття до неї, як вона одним порухом руки спиняє свої дзигарі [...]. Я мовчки спостерігаю, як моя панна намагається спинити час, умертвити його, упокорити своїй волі – і невимовно боюся, що одного разу їй вдасться спинити й моє серце» [167, с. 99]. Дивна поведінка жінки, її загадкова посмішка викликає у свідомості героя порівняння з образом Мони Лізи. Така

паралель поглиблює психологічну характеристику зображуваного: «[...] вона загадково мовчить й лиш тихо всміхається, коли я прагну бодай у такий спосіб – безсилим переконанням – оживити змертвілий у нашому домі час. [...] Вона всміхається загадковою усмішкою Мони Лізи й мовчки йде спиняти марафон годинникових стрілок, щоб уранці знову обійти своє королівство – вельможною господаркою» [167, с. 100, 101].

Потрапивши під владу дивної жінки, герой потрапив і під владу мертвого часу. Прагнучи знайти пояснення, чому так сталося, він поступово усвідомлює, що нічого випадкового не буває: «Я ж і сам колекціонував, але не годинники – жінок: їхні усмішки, позирки, зітхання, шепоти – і розпачливі слова прощань... Я колекціонував їх без ліку, знаходячи втіху в тому, аби вчасно спинити той марафон, як моя кохана спиняє годинникову ходу. [...] І я не міг спинитися у тому спинянні, як врешті-решт спиняється годинник, аж доки не стрів її – загадкову свою Мону Лізу» [167, с. 100, 101].

На рівні підтексту мовиться про вічну дилему людського буття: чи можна зупинити час, підкорити його? Відтак, запрошується висновок про необхідність не зупиняти час, а цінувати його.

Тембр настроєво-психологічної новели, за спостереженням І. Денисюка, передає «внутрішні душевні катаклізми, визрілі в атмосфері ліризованого тла» [48, с. 142]. У новелі «Що дозволено Богові...» ліризована форма внутрішнього монологу актуалізує внутрішні переживання героя-оповідача, його емоційний стан. Усі помисли і вчинки героя під час приїзду до міста, де живе жінка, яка його кохає, спрямовані на те, щоб не зустрітися з нею: «Я стаю тінню чужих тіней, розташовуюся в них – і зникаю безслідно. Я ладний перетворитися на пил, що пристає до підошов перехожих – сотень, тисяч, мільйонів підошов: аби тільки стати невидимим, небаченим, нестрінутим...» [167, с. 116]. Майстерне розкриття складної діалектики душі героя відбувається через відтворення свідомих і підсвідомих відчуттів, суперечності між якими формують настроєвий епіцентр новели. Якщо на

рівні свідомості, у межах раціональної сфери герой прагне уникнути зустрічі з жінкою, то відтворені підсвідомі порухи його душі виявляють протилежне: «Загортаю у небуття тугу, що лине із незборимості, з підсвідомості, перев'язую шпагатом заборон тихе квиління душі, осяваю себе духом власної волі – й ховаюся на спід своєї потаємності. [...] Та несамохіть мої очі шукають тих печальних очей, моя душа, скулена, зачаєна (цить, дурна!) попри все хоче запалити в них ті сонячні іскорки – бодай лиш на мить...» [167, с. 116].

Мінливість людської душі, боротьба в ній протилежних почуттів розкривається у контексті образу героя через відтворення суперечності свідомого і підсвідомого, раціонального й ірраціонального начал. Це підкреслено і в оригінальному композиційному прийомі: новела завершується тим самим реченням, що й починається, лише усіченим і з семантичним нюансом, який ілюструє еволюцію почуттів героя.

У новелі «І німе нерозуміння...» розкривається складний характер взаємовідносин між героями – Гаврилом і Матильдою. Відтворення природи почуттів, які пов'язують героїв, передача суб'єктивного переживання відбувається через форму першоособової нарації. Такий спосіб організації художнього матеріалу сприяє максимальному відтворенню психологічно-емоційного спектру. Захоплюючись Матильдою, Гаврило, водночас, відчуває певне протиріччя у своїх почуттях до неї: «Коли я бачу Матильду, мені хочеться говорити їй ніжні, лагідні слова [...]. Милуватися нею, вбирати в себе випромінюване її тремким тілом тепло. Їй, водночас, кортить те тепло остудити – щоб аж мороз поза шкірою, кортить зробити їй боляче, змусити зіщулитися, а то й заплакати. Вона любить і не розуміє мене. А через те трохи боїться. Та я й сам себе не розумію: звідки те бажання морозу поза шкірою?» [167, с. 110]. Причини такого ставлення до дівчини розкриваються у спогадах героя про власне дитинство, хвору матір, в очах якої «навіки застиг біль. А часом у них борсався страх – упереміш із німим

нерозумінням» [167, с. 112]. Не відчувши в дитинстві материнської уваги й любові, герой свою нереалізовану потребу намагається компенсувати у стосунках із Матильдою, на рівні підсвідомості шукаючи те, що нагадує йому матір. Звідси – несвідоме бажання бачити в очах Матильди «біль, відданість і німе нерозуміння» [167, с. 110–111]. Звідси й пристрасть Гаврила до темно-синього кольору, який домінує на його картинах, адже саме цей колір нагадує йому очі матері: «В її очах – глибоких, темних, мов колодязна вода – у них наче аж в'язнув мій погляд [...]» [167, с. 112].

З-поміж властивостей жанру – відкритість до змін та рухливість, адже, як слушно зазначає Т. Бовсунівська, «будь-який жанр може запозичувати специфічні особливості інших жанрів та істотно міняти свій внутрішній лад і вигляд» [10, с. 8]. Жанрова гнучкість та відкритість до інтеграції проявилася і в окремих текстах Л. Тарнашинської. Такі твори, як «Дуля», «Сорочине гніздо», «Одна кімната на двох», «Один плюс один дорівнює дощ» мають більший, у порівнянні з іншими творами збірки, обсяг, розгалуженіший сюжет, вони прикметні описовістю й деталізацією. Оскільки, за словами І. Денисюка, «авторський жанровизначальний підзаголовок – це своєрідний код порозуміння письменника з читачем» [43, с. 21], важливим у процесі розкриття жанрового змісту є те, що сама авторка твори «Дуля», «Сорочине гніздо» та «Одна кімната на двох» означила як «маленькі повісті». Синтезуючи у своїй структурі жанрово-змістові ознаки повісті й новели, ці твори, водночас, прикметні домінуванням новелістичних констант, про що свідчить характер концентрації життєвого матеріалу, сюжетно-композиційна сконденсованість, наявність подієвого та настроєвого центру. Визначальну роль у моделюванні змісту і форми у них відіграють елементи ситуаційної та психологічної несподіванки, а також художня деталь.

Ситуаційною несподіванкою, що, водночас, виконує роль кульмінації, у творі «Дуля» є повідомлення Сашка про те, що він подав заяву на розлучення. Зав'язка та розвиток конфлікту відбувається через відтворення

пошуків Мариною – дружиною Сашка – можливих причин такого вчинку чоловіка. Важливим чинником моделювання жанрової форми твору є художня деталь, якою у даному разі є прізвище Сашка – Дуля. Саме воно внесло дисонанс у стосунки Сашка та Марини. На визрівання конфлікту між героями вказують і такі промовисті деталі, як весілля у травні, сон Марини тощо. Коли після шлюбу Марина залишила собі дівоче прізвище, Сашко не перечив, проте коли Марина записала і їхнього сина на своє прізвище та ще й не порадившись – глибоко образився: «Прізвищем, видать, не вгодив... Хоч би спитала, порадилася. Хай би і настояла на своєму. Хай би! Може, і здався б! [...] Хай би же на мені й рід наш скінчився... Мною крапку поставили б! А так... таємно... крадькома... Це недовіра, Марино, невіра в мене. Нелюбов, коли казати точно...» [167, с. 236]. Письменниця зосереджується на розкритті психологічної мотивації вчинків героїв, нехтуючи при цьому окремими композиційними елементами, що й властиво для жанру новели. Так, за наявності кульмінації, усічених зав'язки та розвитку дії, у творі відсутня розв'язка конфлікту. Відповідно, фінал залишається відкритим, а, отже, семантично вагомим: у розпалі суперечки герої забули про те, що їх єднає попри будь-які непорозуміння й суперечності – про дитину: «Заворушився уві сні Вітасик, жалібно схлипнув [...]. Марина й Сашко обернулися на те несподіване схлипування, перестрілися очима й чомусь зникли» [167, с. 237].

Розкриття мотивації вчинку героя твору «Сорочине гніздо», який повірив «побрехеньці, нібито, як зруйнує сорочине гніздо у день свого полудня, то житиме довго і щасливо» [167, с. 237], відбувається через самохарактеристику персонажа. Опинившись на лікарняному ліжку після невдалої спроби зруйнувати сорочине гніздо, Кость має можливість зважити й оцінити свої вчинки. Намагаючись відповісти самому собі, що насправді «підштовхнуло його на те безневинне дерево» [167, с. 241], герой робить висновок, що причина – у його сум'ятті, яке викликане нездатністю прийняти

рішення: претендувати чи ні на посаду начальника цеху. Отже, вчинок Костя був зумовлений прагненням позбутися вагань, довести самому собі, що він здатний приймати кардинальні рішення, які змінюють життя, а також бажанням, аби «його доля зробила поворот на всі сто вісімдесят градусів» [167, с. 241].

Сорочине гніздо, виконуючи у творі роль художньої деталі, зумовлює паралелізм художньої образності: сирітське гніздо (післявоєнне обійстя, де минали дитячі роки героя), сімейне гніздо (родина Костя) тощо. Новела прикметна порушенням традиційного порядку розташування композиційних елементів, наявністю одного емоційно-перипетійного вектору, відтворенням психологічної мотивації зображуваного вчинку персонажа.

У творі «Одна кімната на двох» випадкова зустріч у будинку відпочинку із колишньою знайомою спонукає героїню до переосмислення окремих подій свого минулого. Акцентуючи увагу на розкритті психології Наталі, письменниця передає болісні спогади героїні про дитинство, відтворює емоційно-психологічні процеси, пов'язані з глибоко закоріненою у її душі дитячою образою на батька і, водночас, намаганнями його зрозуміти. Завдяки використанню елементів спогадів формується своєрідна дво площинність сюжету, зміщуються часопросторові та композиційні елементи. Зовнішній конфлікт у творі стає джерелом внутрішніх колізій, у контексті яких і розкривається діалектика духовного світу персонажа.

Настроєва домінанта є формотворчим чинником жанрової моделі твору «Один плюс один дорівнює дощ». Особливість структурної організації художнього матеріалу зумовлена нехтуванням логіко-часовою послідовністю у відтворенні подій, настановою на вираження суб'єктивних переживань. Історія стосунків Ангеліни та Євгена відтворюється у формі спогадів, внутрішнього монологу та діалогу, що нагадує «потік свідомості». Звістка про загибель Євгена сприймається як елемент ситуаційно-психологічної несподіванки, що на рівні подієвого плану виконує функцію розв'язки, а на

рівні внутрішнього сюжету відіграє роль зав'язки, оскільки зумовлює спогади та рефлексії героїні, у яких розкриваються особливості її стосунків з Євгеном.

Відтворення психології особистості відбувається через заглиблення у її думки та почуття. Розкриваючи зміну переживань, роздумів, спогадів, інтуїтивних асоціацій Ангеліни, письменниця тим самим окреслює особливості її ставлення до Євгена. Приймаючи любов Євгена, Ангеліна, водночас, не відкриває йому своєї душі, адже переконана, що кохає іншого. Запізніле прозріння героїні (той, кого вона кохала, виявився химерною вигадкою її уяви) супроводжується переоцінкою власних почуттів. Ангеліна вважає, що, ховаючись у свій вигаданий, ілюзорний світ, вона має можливість відчувати себе в інших вимірах буття, збагатити своє життя і прожити його у різних варіантах («О, цей уявний світ, ці видива-бажання, ці уявно-реальні мрії, втілені у кольорові скельця вимисленого! Та ж вони збагачують життя, вони роблять його барвистим, вони помножують твої можливості, твою здатність реалізуватися, відбутися – хай так, лиш в уявному світі, лиш у вигадці, в химері...» [167, с. 149–150]).

Існування в уявно-химерному світі призвело до того, що героїня втратила здатність відчувати реальність, а, відповідно, не може адекватно оцінити почуття Євгена до неї і своє ставлення до нього.

Особливе місце у творі займає образ дощу. Саме дощ є головним сюжетом на картинах, які малює Ангеліна. Кожний дощ у її уяві різний, зі своїм настроєм, ритмомелодикою. На основі асоціативних зв'язків у свідомості героїні виникають зорові, настроєві образи дощу («дощ-шалапут», «дощ-екстрим», «дощ-плаксі́й», «дощ-пересмішник», «дощ-підкорювач», «дощ-переможець», «дощ-перелесник» тощо). Як і герой новели «Парасоля на кожен дощ», Ангеліна вміє бачити кольорові дощі, лише якщо Славко асоціює кожен дощ із образом певної жінки, то Ангеліна пов'язує їх із настроєвою гамою: «Чи бачили ви кольорові дощі?.. А Ангеліна жила ними,

як сонцем день. Чуттєві пасма дощів розчісувала гребінцем уяви [...]. Кожен дощ, відчувала, несе свій настрій. Сірий – то дощ безнадії, дощ непорозуміння. Сріблястий – тихе сіяння щастя, помаранчевий – затишку і тепла, синій дощ – то дощ розставань і прощання, бузково-рожевий – ілюзій та чистоти... А ще є молочний – як вершки в молочнику – спокою та рівноваги, ліловий – тривоги і нетерпіння, зеленавий – надії та сподівання...» [167, с. 155–156].

Майстерність психологічного прозописьма виявила Л. Тарнашинська у відтворенні ледь вловимих настроєвих порухів, емоційних нюансів, пов'язаних, зокрема, із пережиттям самотності. У розкритті психологічно-чуттєвого спектру важливу роль відіграють колір та звук. Героїня-художниця, яка має калейдоскопічну уяву, не лише все навколишнє сприймає у кольоровій гамі – її настрої, почуття теж забарвлені. Дощ, як улюблений предмет її мистецького відтворення, завжди пов'язаний із ритмом, звуком, мелодією. Відчути ж плинність кожної хвилини для героїні – це все одно, що «провести через клавіатуру кожну ноту, кожну музичну фразу» [167, с. 160]. Відтак, синкретична образність у творі стає засобом розкриття світосприйняття персонажа.

Як своєрідне композиційне обрамлення сприймаються перший та останній розділи твору, в яких йдеться про те, що Ангеліна пише роман, у якому намагається осмислити пережите. Остаточне руйнування межі між вигаданим та реальним світом у свідомості героїні відбувається тоді, коли вона не може усвідомити, чи описане в романі було насправді, чи це її вигадка: «Тож марення це чи блідий відбиток реальності, біль чи вина – а може, й справді бальзам на занедбані душі?.. І її „не знаю” – як повне безсилля перед незбагненим життям [...]. На столі – завершено-незавершений рукопис, який так і не дав сподіваних відповідей, – як і бажаного супокою...» [167, с. 174].

Новелістика Л. Тарнашинської засвідчує прагнення письменниці пізнати себе, світ, людину через художнє слово, переконує у щирості авторки з читачем, адже головне для неї, як влучно відзначив Г. Штонь, «віднайдення у тому, що пишеться, не загальнолітературних якихось достоїнств, що є справою похідною, а – власної душі, яку людина, бува, так ніколи до кінця і не спізнає» [204, с. 257].

Загалом, художньо-естетичні особливості прозописьма Л. Тарнашинської вказують на лірико-психологічний характер її новелістики. Письменниця засвідчила свою схильність до моделювання жанрово-структурного типу новели настрою. У її творах переважають внутрішньо-психологічні конфлікти з яскраво вираженою лірико-філософською домінантою, їм притаманна змістова концентрація, наявність одного настроєвого центру. Тонке нюансування людських почуттів відбувається, як правило, через майстерне моделювання характеру, через структурування подієвого плану крізь призму внутрішнього світу персонажа. Надаючи перевагу безфабульному типу новели, не вдаючись до деталізації зображуваного, авторка зосереджується на відтворенні внутрішнього драматизму, особливостях світовідчуття окремої людини, вибудовуючи таким чином суб'єктивну модель світу. Це, в свою чергу, зумовлює відхід від логіко-часової послідовності у відтворенні фактів. Психологічна мотивація поведінки героїв найчастіше відбувається через форму внутрішнього монологу. Переважно уникаючи авторських реплік-оцінок, Л. Тарнашинська надає перевагу прийому самохарактеристики персонажа. Прикметними рисами моделювання новелістичного жанру в аналізованих творах є зосередженість на одному подієвому або настроєвому центрі, наявність ситуаційної чи психологічної несподіванки, нехтування окремими композиційними елементами, їх усічення. Важливу роль у новелах Л. Тарнашинської виконує художня деталь, яка сприяє поглибленню

психологічної характеристики зображуваного, зумовлює формування підтексту.

Жанрові можливості новели яскраво репрезентовані у творчості ще однієї талановитої сучасної письменниці – Г. Тарасюк (1948 р.н.) – поетеси, прозаїка, журналіста, перекладача, лауреата численних літературних премій (імені Олеся Гончара, імені Володимира Сосюри, імені Григорія Сковороди, імені Ольги Кобилянської та ін.). Творчий доробок Г. Тарасюк охоплює поетичні збірки («Смерековий міст» (1976), «Множина» (1982), «Світло джерела» (1984), «Жайворове поле» (1987), «Горельєфи» (1988), «Сотворіння гнізда» (1989), «Зерна полину» (1991), «На Трійцю дощ» (1998) та ін.), романи («Смерть – сестра моєї самотності» (1992), «Любов і гріх Марії Магдалини» (1993), «Гаспид і Маргарита» (2002), «Покоївка» (2002), «Мій третій і останній шлюб» (2002), «Хижачка» (2005), «Між пеклом і раєм» (2005), «Храм на болоті» (2007), «Цінь Хуань Гонь» (2008)). На окрему увагу заслуговують малі прозові форми у творчості письменниці. Йдеться зокрема про новели та оповідання, що увійшли до збірок «Дама останнього лицаря» (2004), «Янгол з України» (2006), «Новели» (2006), «Короткий танець на Віденському балу» (2009), «Ковчег для метеликів» (2009). Аналіз художньої поліфонії малої прози Г. Тарасюк дозволить визначити іманентні ознаки її творчої манери, розширити уявлення про жанрові моделі сучасних малих епічних форм.

Новела, як слушно зазначає І. Денисюк, «не застиглий, не закостенілий жанр, вона може йти за духом часу, модифікувати свою поетику, засоби освоєння нового життєвого матеріалу» [43, с. 31]. Відкритість жанру новели до змін репрезентує мала проза Г. Тарасюк, жанрові моделі якої прикметні сюжетно-композиційним розширенням подієвого та ідейно-тематичного плану, що зумовлює збільшення обсягу твору, модифікацію усталених новелістичних норм. Як і належить письменнику-новелісту, який переважно «звертає увагу до сучасного

моменту, [...] не любить давноминулого часу» [44, с. 96], Г. Тарасюк розробляє соціально-психологічний різновид новели, зосереджуючи увагу на художньому розкритті проблем сучасного суспільного, культурного, політичного життя, на показі існування особистості у контексті новітнього соціокультурного простору. В розмові з Л. Таран письменниця зазначила: «Я довго шукала своєї теми. І зрозуміла: моя тема – мій час і нинішнє соціально-політичне життя суспільства, яке я дуже добре знаю» [20, с. 9]. Своєю творчістю Г. Тарасюк засвідчила вміння помічати й переконливо відтворювати «больові точки» сьогодення, розкривати негативні явища, якими переповнене буття пострадянського суспільства. Характеризуючи прозу Г. Тарасюк, Л. Пастушенко її творчий метод визначив за допомогою медичного терміну «трепанация»: «Це вже не просто реалізм і не „правдиве відображення дійсності в її революційному розвитку” – це натуральна трепанация сучасності, за якої авторка не прислуговує жодній правлячій ідеї [...] і кожним своїм твором намагається вести читача до протверезіння й прозріння, нарешті, до багатовимірного сприйняття світу» [139, с. 6–7].

Глибокий художній зріз сучасного життя у новелах Г. Тарасюк здійснюється переважно в об'єктивованій манері, із залученням художніх можливостей алегорії, іронії, сатири, гротеску, поетики абсурду. Звідси – поєднання трагічного й комічного, ліричного і саркастичного, конкретного й символічного у творах письменниці. Психологізм, змістова концентрація зумовлюють формування підтексту, філософсько-алегоричного плану новел. Як зазначає Г. Паламарчук, у творах Г. Тарасюк «конкретика непомітно змінюється алегорією, звичайна річ засвічується як символ, залучаючи до твору такі шари інформації й емоцій, які уява здатна з того відтворити» [137, с. 122].

Специфікою новелістичного письма, зокрема лаконізмом, сконденсованістю, психологізмом, експресивністю, «концентрацією чуття» [48, с. 27], Г. Тарасюк близька до творчої манери визначних новелістів

початку ХХ ст. – В. Стефаника, М. Коцюбинського, О. Кобилянської. Акцентуючи увагу на моделюванні картин суспільних суперечностей, реалістичному розкритті гострих проблем сьогодення, письменниця тим самим продовжує художньо-естетичні традиції В. Винниченка.

Завдяки тонкому відчуттю темпоритму сучасної доби, її суспільних, економічних, політичних, культурних тенденцій, Г. Тарасюк у своїх творах досягає глибини в осмисленні місця людини у контексті обставин, у розкритті складного духовного світу сучасної людини, тих чинників, які впливають на її світогляд. Художньо досліджуючи психологію людини у вимірах різних ситуацій, на матеріалі суспільної реальності, Г. Тарасюк, за її власними словами, тим самим шукає «сенсу людського буття на конкретних прикладах існування своїх сучасників» [21, с. 10]. Письменниця майстерно відтворює характери представників різних суспільних прошарків: заробітчан, емігрантів, митців, «нових українців», представників суспільного «дна», сучасних «народних месників», «маленьких людей» та ін. Авторка акцентує на розкритті індивідуальних та суспільних констант, що формують характер людини.

За словами М. Якубовської, Г. Тарасюк «безжально лезом свого письменницького стилоса розтинає епоху, аби рятувати її від наболілих гнійників, прикладати до тих ран своє слово і пульсуючий біль серця. Аби – лікувати болем» [211, с. 194]. Правдиво відтворюючи негативні явища сьогодення, зображуючи людину в контексті соціокультурних, політичних, економічних катаклізмів сучасності, письменниця актуалізує своєю творчістю проблему збереження моральних цінностей. Показовою у цьому сенсі є новела «Ірокез – брат ірокеза». Герой твору – професійний і досвідчений журналіст Микола – у боротьбі за збереження робочого місця, якого його позбавляють за два роки до пенсії, намагається зберегти чесність і безкомпромісність, «попри все – не забуває про правду, намагається доносити її до людей, сіяти добре, світле і вічне!» [160, с. 83]. Реалістично

зображуючи реалії сучасного життя, Г. Тарасюк показує, що, на жаль, перемагають не такі, як Микола, а такі, як Дусько, або голова району, тобто представники «нового покоління політиків»: «А яке їм [...] взагалі діло до твоєї пенсії, чесний, терплячий дурню, коли вибори – раніше, через рік, і їм треба свою людину посадити на твоє місце, бо ти – нічий. За тобою ніхто не стоїть. Жодна партія!» [160, с. 82]. Правдиве розкриття потворних явищ сьогодення здійснюється через моделювання образу народного обранця – Григорія Шарамиги. Безпідставно принижений, позбавлений посади, Микола їде за допомогою до Шарамиги – свого колишнього товариша, якому колись посприяв у проходженні до Верховної Ради. Зарозумілість, духовне убозтво Шарамиги виявляються в епізоді спілкування героїв, у ставленні до Миколи та його прохання. За відсутності інших варіантів, Микола змушений погодитися на пропозицію колишнього товариша працювати в його офісі «таємним інформатором-стукачем» [160, с. 95].

Назва забутого індіанського племені – ірокези – у творі набуває семантики антитези до понять «українці», «козаки» і пасує окремим представникам влади, риси яких уособлені в образі Григорія Шарамиги. Ірокезом відчуває себе й Микола, адже чесні, непідкупні, зі стійкими моральними принципами люди у наш час часто викликають здивування, аналогічне до того, яке пережив і сам герой, коли побачив «хлопчаків з приклеєними до бритих голів півнячими чубами ірокезів» [160, с. 94]. У межах сконденсованої форми твору розкриття вчинків героїв значною мірою відбувається через внутрішнє та діалогічне мовлення, що сприяє поглибленню психологічної характеристики зображуваного. Моделювання ситуаційних та психологічних колізій спрямоване на реалізацію основного мотиву – розкриття й засудження потворних явищ сьогодення.

Характер героя новели «Вгору стежкою, що веде вниз» (інша назва – «І Бог покинув його...») розкривається у контексті життєвого катаклізму. Очікуючи в лікарні звістки з реанімаційного відділення про стан своєї онуки,

високий посадовець відтворює у пам'яті події свого життя, оцінює власні вчинки. Завдяки використанню таких форм внутрішнього мовлення, як діалогізований монолог, монолог-спогад та монолог-роздум, письменниця психологічно вмотивовано передає драматизм внутрішнього конфлікту. Моделювання колізії відбувається таким чином, що у свідомості персонажа трагічна ситуація сприймається як кара Божа. Лише у критичний момент герой усвідомлює, що все своє життя нехтував справжніми цінностями людського буття, жертвуючи заради кар'єри, слави й матеріального добробуту щирістю, людяністю й чесністю. Так, аби досягти високих посад за радянської влади, герой двічі відрікався від рідного батька, адже той був учасником ОУН–УПА. Зі зміною влади, герой відвідує могилу батька, впорядковує її, але не тому, що розкаюється у своїх вчинках, а тому, що треба було пристосовуватися до нових умов і, як наслідок, «він, син славного вояка ОУН–УПА, репресованого, гнаного *большевиками*, вже сидів у президіях демократичних зібрань, як це недавно на компартійних пленумах» [163, с. 165].

Відтворюючи запізніле прозріння героя, Г. Тарасюк акцентує увагу на проблемі збереження духовних цінностей, наголошує на важливості морально-етичних основ людського буття. Перед трагічним фактом герой відчуває себе вже не високим посадовцем, якому все підвладне, а безпомічною маленькою людиною: «Чому не був біля матері в останні хвилини, чому не поїхав на похорон батька? Що він за людина? Чому знав лиш кар'єру, кар'єру, кар'єру?.. Чому дорожив не тим, не тим, чим треба було дорожити?! [...] І з його грудей виривається крик, безпомічний, благальний крик безпомічної перед ударами долі маленької нещасної людини [...]» [163, с. 168–169].

Важливу роль у поглибленні психологічної характеристики зображуваного та в розкритті змістового плану відіграє назва твору. На рівні підтексту відчутним є асоціативний зв'язок між «стежкою, що веде вниз» та

життям героя. Трагедія полягає у тому, що, нехтуючи справжніми цінностями, орієнтуючись на оманливі ідеали, герой вважав, що підіймається вгору, хоча насправді йшов вниз.

На проблемі моральної деградації людини акцентована увага у новелі «Війна, кругом війна». Ксеня, яку батько навчив вірити у «невичерпний творчий потенціал рідного народу» [163, с. 225], попри життєві негаразди намагається зберегти ідеалістичне уявлення про людину. Прагнучи знайти відповідь на те, хто і з якою метою знищив її сад, героїня починає сумніватися у силі гуманістичних першнів, морально-етичних принципів, які, як вона була переконана, домінують у людській природі: «Коли вона побачила перед собою замість квітучого раю витоптану пустелю, її охопила така розпука, ніби почалася третя світова війна. Війна без фронтів і героїв, з одними агресорами і мародерами» [163, с. 225]. Здогадуючись, що її сад знищив Вітька Стрельцов, від якого їй часто доводилося захищати його ж рідну матір, Ксеня приходить до висновку про те, що завершення Другої світової війни не означає знищення війни як явища – вона досі триває у душах людей: «[...] всі війни починаються з маленької сварки кількох підлих людців, котрі не вміють прощати, а тому сама всім прощала і прощалася із своїм дачним прожектором, з наївною мрією про власний квітучий сад. Але – поки що, як і належить невиправній ідеалістці. Тимчасово. Доки в наших похромлених хромосомах не скінчиться, нарешті, Друга світова, і ніколи не почнеться Третя...» [163, с. 230]. У конструюванні окремих епізодів письменниця використовує зображально-виражальні можливості сатири й гумору, функція яких полягає у викритті й засудженні негативних явищ, які осмислюються як причина моральної деградації людини, як передумова руйнування гармонії людських стосунків.

Роль таких морально-етичних цінностей, як милосердя, співпереживання, любов, відповідальність, актуалізується у сповненій трагізму новелі «Ковчег для метеликів». Взаємопроникнення реальних та

іреальних чинників створює особливу часопросторову модель, у якій зміщені межі між дійсним і фантастичним, земним та потойбічним, тимчасовим і вічним. Постійне балансування Метелика – хворої дитини – між життям і смертю формує двоплощинну модель буття і відповідну образність: летюче дерево, Бог, Ангелик – з одного боку, батьки, баба, лікарі – з іншого. Психологічно вмотивовано письменниця відтворює особливий внутрішній світ дитини, яка страждає від нападів страшної хвороби і, разом з тим, радісно сприймає життя, «любить літати» [159, с. 483] і сміятися, сповнена відчуттям «безмежного, сліпучого, всепоглинаючого щастя. Щастя, що він – є!» [159, с. 483]. Показуючи, як хвороба Метелика визначає ставлення до нього його рідних батька й матері, Г. Тарасюк акцентує увагу на батьківській байдужості, безвідповідальності. Хвора дитина стає непотрібною батькам, адже є тягарем для них («Мама з бабою часто плакали, тато все рідше приходив додому, а навесні взагалі пропав. [...] А незабаром не стало і мами. Пішла кудись і забрала з собою Метеликове щастя» [159, с. 487, 488]). У тому, що «ковчегом» для таких дітей, як Метелик, найчастіше стає інтернат, полягає гірка правда життя, яка хвилює письменницю, не залишає байдужим і читача.

Віра у перемогу милосердя і любові звучить у кінцевій частині твору: мама Метелика, бачачи свою дитину на межі життя і смерті, усвідомлює, що ніколи не зможе його залишити, а в словах лікаря стверджується сила любові, яка має стати головними «ліками» для таких дітей, як Метелик: «І тільки любов їх може вилікувати від того, що ми називаємо недугою, синдромом... Точніше, адаптувати до нашого, людського суспільства... Інакше, без любові, вони зупиняються в розвитку і залишаються... інвалідами, звичайно, в нашому розумінні...» [159, с. 495]. Через розкриття ще одного значення оригінального художнього образу – ковчегу для метеликів – увиразнюється гуманістичне спрямування новели, наголошується на потребі переосмислення ставлення як суспільства, так і

родини до невиліковно хворих дітей: «[...] насправді вони не хворі, а заслані з якоїсь планети, яка на грані техноекоекзогенної катастрофи, до нас, на землю. [...] наша планета для них – своєрідний Ноев ковчег... Ковчег, який ми, на жаль, давно перетворили на смітник. А тому-то ці діти не можуть адаптуватися і... хворіють...» [159, с. 494].

У новелі «Бермудський трикутник» Г. Тарасюк, відтворюючи специфіку взаємовідносин особистості й суспільства, зосереджується на проблемі «митець і суспільство». Герой твору – колись відомий і поважний, а тепер забутий письменник. Спогади митця проливають світло на його внутрішній стан, позначений творчою кризою. Розкриваючи минуле письменника, Г. Тарасюк проектує його на сучасне, що дозволяє поглибити психологічну характеристику, максимально точно відтворити внутрішні процеси, пов'язані з переживанням стану творчої кризи. Згадуючи ті часи, коли його романи виходили один за одним великими тиражами, а сам він займав поважні посади, мав визнання й славу, а, головне – творче натхнення, митець шукає відповідь на питання: чому ті, які захоплювалися його творчістю, вже не згадують про нього? («А вони тепер, коли він уже не редактор журналу, не секретар Спілки і, навіть, не депутат, а просто – рядовий письменник, вдають, що його нема» [163, с. 116]). Болісне відчуття власної непотрібності підсилюється почуттями образи та обурення.

Розкриваючи діалектику внутрішнього світу забутого митця, Г. Тарасюк моделює типову для пострадянської доби ситуацію, коли окремі письменники, творче становлення й реалізація яких відбулися за радянських часів, не можуть адаптуватися до сучасних соціокультурних умов. Нові реалії життя породжують нові ідейно-естетичні орієнтири, які, як правило, базуються на переосмисленні, або й запереченні усталених світоглядних основ, традиційних художніх норм. Болісне пристосування героя новели до мистецьких запитів сучасності супроводжується страхом перед потребою змінити усталені творчі принципи, перед можливістю назавжди втратити

творчий потенціал, а, відтак, читачів, шанувальників, тобто популярність. Щоб «втриматися на плаву» письменник вдається до імітації власної творчості, працездатності, «навіть до негідних його чесної особи новітніх технологій *розкрутки*, не гребуючи огидним *піаром*» [163, с. 117]. Трагедія представника старшого покоління письменників полягає у неможливості знайти себе, реалізуватися у контексті сучасного літературного процесу. Звідси – почуття власної непотрібності, відчуження, що унеможлиблює пошуки стимулів для творчої роботи: «Але вся трагедія в тому, що роман не писався... що йому взагалі не писалося... Щось ніби зламалося в ньому і безповоротно щезло. Що: порив? цікавість? натхнення? жадоба слави? спрага самовираження? потреба месіанства? здатність володіти душами й думами? Зникло все. Зосталася одна пустка. Втома. Навіть злістю на себе самого і на цілий світ він не годен був пробудити в собі бажання писати» [163, с. 118]. Шукаючи можливі причини відсутності натхнення, митець звертається до життя й творчості представників світового письменства (В. Гете, В. Набокова, Е. Гемінгуеля, Л. Толстого), а також до спогадів про свої колишні романтичні пригоди. Герой приходить до висновку, що саме стосунки з жінками відігравали значну роль у його творчості. Оскільки минуле повернути неможливо, то залишається лише в уявному світі переживати небуденні почуття, шукаючи таким чином стимулів для творчості: «І Метр провалювався у каламутну пристрасть до двох жінок, як в астральну діру Бермудського трикутника. Щезав і з'являвся в іншій просторовій і часовій реальності, де був всеможним і невтомним на вигадку Творцем» [163, с. 120]. Подвійна семантика поняття, що винесено в назву твору – «Бермудський трикутник» – розкривається через відтворення стосунків героя з двома жінками (за аналогією до «любовного трикутника») та через зображення становища письменника, який, не знаходячи собі місця у нових умовах сучасного життя, утікав у світ своєї уяви, «ніби його мокрого,

змерзлого, не було ні на цьому подвір'ї, ні взагалі на білому світі. Ніби він справді провалився [...] у Бермудський трикутник» [163, с. 122].

Завдяки використанню таких форм внутрішнього мовлення, як монолог-спогад, монолог-роздум відбувається нашарування різних часових пластів, вільний перехід від минулого до сучасного. Це, в свою чергу, визначає специфіку сюжетно-композиційної організації твору, в основі якої – перемежування зовнішньо-подієвого плану та внутрішньо-психологічних колізій.

У новелі «Смерть Марата» Г. Тарасюк, розробляючи тему відносин митця і суспільства, зосереджує увагу на моделюванні внутрішнього світу художника Марата, позбавленого елементарних засобів для підтримки свого існування («[...] газ, як і електрику, давно відключили. За борги. Та цього разу і ця прикра реальність не збила йому легкого і світлого душевного піднесення. От тільки голод псував настрої [...]» [163, с. 189]). Відтворюючи один день із життя свого героя, письменниця акцентує на незвичайному відчутті Марата, завдяки якому формується настроєва домінанта новели. Передчуваючи щось особливе, важливе й невідворотне, художник осмислює події свого життя, роздумує про долю талановитих людей і робить висновок: «[...] щоб стати генієм, треба народитися у відповідну епоху і в Італії... Йому жахливо не пощастило...» [163, с. 190]. Відчуття самотності, непотрібності, підсилені почуттям голоду, приводять художника до усвідомлення, що жорстоке за своєю суттю реальне життя несумісне з мистецтвом, а тому фальшивими тепер видаються йому власні картини, на яких він «так наївно ідеалізував, заляпуючи райдужними барвами чорні провалля на душах і ландшафтах» [163, с. 192].

Яскравою подробицею, яка проливає світло на внутрішній світ митця, поглиблює психологічну характеристику зображуваного, є недописаний жіночий портрет. В образі жінки втілені нереалізовані прагнення, те, чого бракувало художнику в житті: «[...] зупинився на розкритому мольберті з

недописаним портретом жінки, яка б розуміла його, жаліла і ніколи не покинула через мерзенні гроші» [163, с. 191].

За специфікою відтворення діалектики духовних та фізіологічних первнів у людській природі новела «Смерть Марата» наближається до твору В. Підмогильного «Собака». Як і для студента Тимергея («Собака»), так і для художника Марата («Смерть Марата»), почуття голоду виявляється сильнішим за духовні й інтелектуальні потреби. Г. Тарасюк, як і В. Підмогильний, художньо осмислює вічну дилему, пов'язану з суперечністю духовного й тілесного, божественного й тваринного начал у людині. Студент Тимергей, який у перші дні «недоїдання силкувався переконати себе, що Кант йому дорожчий за ковбасу» [141, с. 116], робить висновок, що тоді, коли «приходить голод і спиняється у шлунку як знак запитання [...], бачимо, що ми ссавці, забуваємо про наш могутній мозок та лиш дивуємося, що так довго не вбачали найважливішого» [141, с. 116]. Художник Марат, випадково потрапивши на фуршет, який влаштували митці з нагоди виставки своїх робіт, відчуває могутню силу фізіологічного начала й приходиться до аналогічних висновків («Задихаючись, Марат кинувся до закапелка і остовпів: столи ломилися від наїдків і напоїв. [...] йому здається, що він спить, що йому сниться ця... „скатерть-самобранка”, розбуджуючи в ньому забутими пахощами м'ясива голодного звіра. Але навіть уві сні йому було незручно, соромно, навіть огидно, та він нічого не міг із собою вдіяти: голод був сильніший...» [163, с. 192]).

Загалом, розвиток сюжету новели «Смерть Марата» прикметний однолінійністю, несподіваним трагічним фіналом, драматизмом внутрішнього конфлікту, акцентом на розкритті психології героя, переживання якого зумовлені як внутрішніми, так і зовнішніми чинниками.

У новелі «Політ із Серафимою», яку письменниця присвятила жертвам тоталітаризму, в формі внутрішнього монологу відтворюється емоційно-психологічний стан, роздуми колишнього майстра слова, в'язня

концтабору, національного героя, а тепер покинутої й забутої усіма людини, яка переживає фізичні й духовні страждання: «Я – мишка, маленька сіра мишка, пірну в білу потеруху нікому не потрібних рукописів, як у борошно... муку... білу муку перетертої жорнами життя – душі. І шелестітиму сам до себе спопелілим Словом... Спочатку Словом я хотів змінити світ і сотворити на землі іншу реальність. Але то безум Сізіфа» [163, с. 55]. Митець, доля якого понівечена мордовськими таборами, вже не здатний щось створити, до того ж, відчуває, що його творчість, як і він сам, байдужі сучасному суспільству, непотрібні навіть «побратимам по перу», які змогли пристосуватися до нових умов життя. У ситуації розчарування й відчуження єдиним порятунком для нього є алкоголь, який дає можливість на деякий час утекти з реальності: «Не хочу тверезіти. Тверезіти – нестерпно. Біль розчарування жахливіший від фізичного» [163, с. 57]. Крізь призму світовідчуття митця, у контексті його роздумів викристалізовується проблема значення мистецтва у житті сучасного суспільства. Митець приходить до усвідомлення того, що Слово безсиле, адже до нього не прислухаються, люди втрачають здатність розуміти мистецтво, воно стає їм непотрібне, оскільки в темпоритмі сьогочасного життя нівелюється значимість духовних і творчих цінностей: «Іноді я волів би читати народові вірші, але він не розуміє метафори. Чому він не розуміє того, що сам сотворив [...]? А я скористався забудькуватістю тою і вкрав метафору, радше підібрав з-під його ніг, із праху земного і – на! Візьми назад цю квітку чудову, цей скарб нетлінний! А він дивиться на мене тупо і розгублено усміхається» [163, с. 59]. Втіленням приземленого прагматизму сучасної доби є образ Едіка – «нового українця», який «не годен збагнути своїм прагматичним банячком, як можна йти на каторгу заради якоїсь паршивої ідеї? Хай би то була любов до Батьківщини, свободи чи ще якоїсь мури» [163, с. 61]. Болюча й актуальна проблема трагедії митця й мистецтва у векторах сьогодення майстерно втілена в оригінальну новелістичну форму, визначальними в якій є наративні чинники

(внутрішнє мовлення героя, що перетікає у діалогізований монолог, потік свідомості, галюцинаційні візії).

Художньо розробляючи гострі проблеми сучасності, Г. Тарасюк не оминає й теми заробітчанства. У новелі «Тіні заблудлих нащадків» відтворено один день із заробітчанського життя головного героя – Оксена, який працює на будівництві в Єрусалимі. Безробіття, скрутне матеріальне становище родини змусили Оксена покинути рідну Буковину й податися на заробітки. Через відтворення спогадів героя здійснюється вмотивування його вчинків, вияскравлюється проблематика твору. Біблійна місцевість не приглушує почуття ностальгії, яке домінує у новелі, є її настроєвою домінантою. Алюзія на твір М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», акцентована у назві новели, реалізується в епізоді зустрічі Оксена зі своєю землячкою, теж заробітчанкою – Марічкою. «Перетворюючись» на короткий час в Іванка, Оксен чує голос рідної землі, переживає повернення до першоджерел: «Ішов шпарко, задихаючись від радісного збудження, мов би підіймався на найвищу верховину, звідки от-от зблисне сріблястий Черемош в долині і стане видно найдальші гори... Вперше за довгі роки заробітчанства не почувався самотнім, бездомним, причавленим. [...] у душі, наче вечоровими Карпатами, перекочується-перегукується місячними тіннями, срібними лунами ніжно, трепетно-терпке, напівзабуте: „Іва-а-а-а! Марі-і-і-і! Чека-а-а... Іду-у-у!“» [160, с. 193].

Героїня новели «Острів зимового мовчання» – Ольга – змушена поневірятися по чужих країнах у пошуках роботи, адже «вдома ні життя, ні роботи, хіба що продавати на базарі „ніжки Буша” не першої свіжості, або „французьку косметику”, забовтану в підвалі на Молдаванці» [163, с. 123]. Історія життя героїні розкривається через монолог-спогад. Відтворюючи в пам'яті події свого життя, Ольга осмислює причини своїх життєвих негараздів. Пошуки роботи й грошей по чужих країнах, відносини з

чоловіками і, врешті, шлюб з греком Аристотелем не принесли їй сподіваного щастя.

У новелі «Янгол з України» розмірене життя грецького подружжя Кости і Філофеї порушує заробітчanka з України. Змушена виїхати з батьківщини в чужу країну, аби заробити грошей на лікування дитини, Зоя не втрачає національної свідомості, людської гідності: «[...] служниця справді не витримала і, гаряче жестикулюючи, спробувала пояснити Філофеї мішаниною грецьких, англійських і російських слів, що вона не *руска*, не *росіда*, вона – українка. Вона не хоче бути – *росіда*. Бо вона *українка* і в неї є ім'я – *Зоя*. [...] сюди пригнав її Чорнобиль... тобто, наслідки Чорнобиля – хвороба дитини...» [163, с. 297]. Розкриваючи трагедію героїні, шанованої на Україні журналістки, яка змушена працювати служницею у грецьких багатіїв, а потім трагічно гине на чужині, залишаючи дитину сиротою, письменниця примушує замислитися над гострими суспільно-економічними, політичними проблемами, пов'язаними з явищем заробітчанства, яке стало реальним фактом сьогодення. У творі акцентується увага на проблемі складного, принизливого становища українських заробітчан, особливо жінок. Це яскраво показано через сприйняття іноземцями наших співвітчизників-заробітчан: «Вони ж заповнили Грецію, як триста років тому турки. І хочуть, як турки колись, прибрати до рук усе, почавши з чоловіків. [...] Загартовані бідною, зате здорові... нічого їх не бере, жодна болячка не чіпляється... Навіть після того Чорнобиля» [163, с. 298, 299].

Підсвідоме відчуття провини, жаль до дитини заробітчанки Зої, яка після загибелі матері залишилася сиротою, зумовлюють зміни у душі Філофеї, породжують думки про можливість удочерити дівчинку («Щось кардинально мало змінитися в її долі... І починало те *щось* мінятися з неї, з її душі. [...] я не бажала тій... *українці*... злої долі [...], я не бажала того... як не хочу нині, щоб пішов од нас цей янгол... цей нежданий... несподіваний маленький янгол... з України» [163, с. 303, 304].

У таких творах, як «Пирого для повстанців» та «Москалі ідуть!» Г. Тарасюк художньо відтворює проблеми, пов'язані з політичними реаліями недалекого минулого. Сюжетною основою новели «Пирого для повстанців» є події Помаранчевої революції. Те, що відбувалося на Майдані передано крізь призму сприйняття героїні твору – Зіни Микитівни, яка приїхала до Києва з метою нагодувати повстанців пирогами та побачитися з донькою і зятем, які беруть активну участь у революції. Відтворення подій недалекого минулого супроводжується розкриттям причин, які спонукали людей повстати. Для більшості громадян, як і для родини Зіни Микитівни, мотивацією поведінки у ті дні були сподівання на кращі зміни, віра у перемогу правди. Притримуючись реалістичної манери, письменниця не оминає увагою явища політичного пристосуванства, яке мало місце у ті дні. Яскраво це відтворено в епізоді, у якому Зіна Микитівна марно намагається довести, що мер їхнього містечка не той, за кого він себе видає з трибуни: «Даремно вона рвалася і кричала: – Це ж бандит і злодій! [...] І перелицьований брехун! Він же ж голоси підтасовував! [...] У той час, коли перелицьований мер в оточенні своїх перефарбованих поплічників пробирався Хрещатиком до свого мерседесу, Зіна Микитівна, обливаючись сльозами, визбирувала із снігової каші свою випічку» [163, с. 282].

Художній конфлікт у новелі «Москалі ідуть!» побудований на зіткненні двох позицій – націоналістичної та шовіністичної. Маркіян Адальбертович, у минулому комуніст, а тепер пристрасний захисник української незалежності («Така батькова доля – бути патріотом. Тоді – Країни Рад, тепер незалежної України» [163, с. 291]), веде з власним сином запеклу ідеологічну суперечку. Продовжуючи традиції М. Хвильового («Я (романтика)», «Мати»), Ю. Яновського («Вершники») у зображенні впливу на людські стосунки суспільно-політичних подій, Г. Тарасюк акцентує увагу на проблемі ідеологічного протистояння в родині, яке призводить до того, що рідні люди стають ворогами. Використовуючи елементи іронії та гротеску, письменниця

відтворює абсурдність ситуації, у якій домінує категоричність, відсутнє прагнення почути, зрозуміти іншого. Справжньою жертвою у змодельованому в творі конфлікті постає Юзефа Михайлівна, яка марно намагається примирити чоловіка-націоналіста і сина-москаля (« – Юрчику, ти куди? Прошу тебе, Юрчику, вернися! – лементувала услід москалеві Юзефа Михайлівна, не знаючи за ким бігти – чи за дурним молодим, чи за ще дурнішим старим» [163, с. 287]).

Проблематика багатьох новел Г. Тарасюк пов'язана з розкриттям психології, характеру людини. «[...] для мене головне – людський характер, навіть радше соціальний тип як суспільне явище, породжене часом. Я просто одержима колекціонуванням людських характерів» [21, с. 10], – зізналася письменниця в одному інтерв'ю. Своїми творами Г. Тарасюк засвідчила вміння помічати неповторне в людині й майстерно відтворювати різноманітні нюанси характеру, психології. Особливою колоритністю й самобутністю позначені жіночі образи у творах письменниці. За спостереженням Г. Паламарчук, «героїнями більшості новел є жінки, а точніше – все ті ж лики однієї Жінки. Виписані вони так щемливо й пронизливо, як може писати лише жінка у свій золотий і єдиний час» [137, с. 121].

Розкриття жіночої психології у творі «Я живу з монстром» відбувається через відтворення внутрішнього мовлення головної героїні. Основою художнього конфлікту є невідповідність між бажаним і можливим. Героїня новели, з одного боку, має те, про що мріяла все життя – «довгождану радість сидіти навпроти, дивитися на нього, слухати його і мовчати» [163, с. 4]. З іншого боку, вона зізнається: «Я його терплю, як терплять біду. Часом ненавиджу. І хочу, щоб він десь пропав, щез з мого життя» [163, с. 5]. Така суперечливість думок і почуттів зумовлена тим, що героїня має можливість перебувати поряд із чоловіком, про якого мріяла все життя, але тепер цей чоловік хворий і немічний, на межі божевілля.

Намагаючись розібратися у власних почуттях, героїня прагне зрозуміти, що тримає її біля «старого монстра» [163, с. 7], що змушує виконувати його безглузді накази, терпіти знущання. Вмотивування поведінки персонажа відбувається через розкриття психологічних чинників. Нереалізовані почуття, приховані на підсвідомому рівні, мрії й бажання, що не знайшли в минулому реального втілення, обумовлюють теперішню поведінку героїні новели: «Нещасна, спрацьована жінка, якій страшно озирнутися в своє минуле. Так страшно, як зазирнути в прірву. Але – зазираю. І бачу на самісінькому дні тої прірви – себе, молоду, що, як ласочка, припадає до нього – любого, недсяжного, осоружного... Єдиного. На цілий світ, на все життя – єдиного!» [163, с. 8].

Специфіка жанрово-змістової парадигми новели «Ой хто, хто Миколая любить?» увиразнюється у контексті образу головної героїні – Софії, яку за самовіддане й жертвне ставлення до чоловіка Миколи у селі прозвали «Ой хто, хто Миколая любить? Ой хто, хто Миколаю служить». Як і героїня новели «Я живу з монстром», Софія турбується про хворого чоловіка, проте не нарікає на свою долю, адже в основі її поведінки – глибоке кохання до Миколи, хвороба якого поєднала їх ще міцніше: «Дитям їхнім стала Миколина хвороба, жорстока, егоїстична. Софія няньчила її, доглядала, ночей не досипала, заколисувала, і вдень спокою не мала. Хвороба поєднала їх міцніше, ніж кохання. Вона їх ланцюгами скувала. Не розірвати...» [163, с. 29].

Переломним моментом, що відіграє роль психологічної несподіванки, є неочікувана для героїні поведінка сільського фельдшера та його слова, звернені до неї: «– [...] що ж ти зробила із собою?! Живцем закопала... не живеш... каліці служиш...» [163, с. 31]. Передаючи реакцію Софії на почуте, письменниця психологічно переконливо відтворює складну діалектику її почуттів: жаль до Миколи, до себе, відчуття приниження, розпач від усвідомлення неможливості щось змінити і, врешті, бажання втекти від свого

життя, від самої себе. Зосередження на розкритті внутрішнього драматизму образу героїні зумовлює змістову концентрацію та відкритість фіналу новели.

Трагізм образу Ольги – героїні новели «Сонячний зайчик» – передається через показ її переживань і сподівань, викликаних свідомістю того, що її не кохає власний чоловік. Намагаючись знайти відповідь на те, чому так склалася доля, Ольга приходиться до висновку, що причина навіть не в тому, що вона старша за Юрка, а у тому, що він одружився на ній не через кохання, а через жаль: «Не треба було йому робити того, не треба було її жаліти, бо ще не вродився той, хто від чужого жалю став би щасливіший» [161, с. 224]. У сні, який бачить Ольга, реалізуються її враження і сподівання, а також формується паралелізм колізій. Промовистим образом у цьому сенсі є сонячний зайчик, якого героїні вдалося зловити лише на мить і який «випорснув з-під її долоньок і полетів далеко-далеко» [161, с. 226].

У новелі «Щаслива Дарочка» оригінальність образу головної героїні формується завдяки відтворенню її емоційно-психологічного стану, означеного авторкою як «щастя-подив»: «Не стерли його ні літа, ні робота-гризота. Бувало, люд суне темніший хмари, а Дарочка сяє своїм щастям-подивом, як писанка великодня, або, Господи прости, блаженна...» [163, с. 70]. Сюжетно-композиційна організація новели спрямована на розкриття стосунків Дарочки й Семена. Не зважаючи на складний характер Семена, Дарочка відчувала й вгадувала його настрій, психологічний стан. Міцний внутрішній зв'язок між героями зображується як підґрунття щастя. Незмінне відчуття щастя визначає не лише духовну суть героїні, а й її фізичне існування. Відповідно, коли гине Семен, гине й щастя Дарочки, а, отже, і вона сама. Внутрішній зв'язок між героями не могла обірвати навіть смерть, тому, коли знайшли Дарочку, «ніхто не здивувався, хоч у тій річці курці важко було втопитися, але все одно ніхто не здивувався, ніби так воно й мало

бути, бо ніхто й не уявляв, як же це воно мало бути: що Дарочка та без Семена?...» [163, с. 76].

Образ головної героїні новели «Двомужниця» – Ганни – розкривається у контексті змодельованої письменницею життєвої ситуації. Напруженість та яскравість дії, динамізм розгортання конфлікту забезпечуються значною мірою завдяки домінуванню в наративній організації твору діалогічного мовлення. Трагікомізм оригінальної і, водночас, типової життєвої ситуації полягає у тому, що Ганна не знає, *«щоробити-з-Йвасьом»* [163, с. 64]. Розлучившись з Йвасьом, вона прагне розпочати інше життя зі своїм новим чоловіком – актором Барановським, проте Йвасьо виявляє спротив і не бажає залишати Ганну. Загострення конфлікту між трьома героями відбувається й через те, що Ганні шкода безпорадного й наївного Йвася. Умовляння Ганни залишити її у спокої (*« – Я тебе благаю – іди десь! Їдь до мами в село. Я сплачу тобі за половину квартири, віддам телевізор... Усе віддам, лиш їдь! Відкриєш там собі майстерню, будеш лагодити людям взуття. Оженися»* [163, с. 66]) наштовхуються на опір Йвася, який своїм зовнішнім виглядом, погрозами заподіяти собі смерть викликає жаль і співчуття. Трагікомічний характер відтвореної у новелі ситуації поглиблюється в останньому епізоді: нагодувавши Барановського, а потім і Йвася сніданком, Ганна звертається до останнього: *« – Ось... заший, прошу... – і простягнула старі розтопані туфлі Барановського. – Міг би й нові купити, артист задріпаний! – зло буркнув Йвасьо, але мешти взяв і запхнув у торбу до бутербродів»* [163, с. 69].

У новелі «Ерцгерцог їде!» стосунки героїв – чоловіка та жінки – відтворено через розкриття їхнього внутрішнього світу. В лаконічній та сконденсованій формі письменниця передає почуття жінки до незнайомого чоловіка, який живе у будинку навпроти і за яким вона має змогу спостерігати зі свого вікна. Як і властиво новелістичній формі, у творі відображено один епізод із життя героїв, а їхнє минуле висвітлюється у

формі натяків, подається окремими штрихами. Психологічне вмотивування поведінки жінки, її потягу до незнайомого чоловіка відбувається через розкриття емоційно-чуттєвої поліфонії, у якій домінують відчуття самотності й туги: «І безмежна печаль самотності огортала жінку... І туга за чимось неясним, невідбулим чи то в минулому, чи то в майбутньому» [163, с. 47]. Про те, що чоловік також переживає щось схоже на почуття самотності мовиться не прямо, а опосередковано, через розкриття його прагнення завести собаку: «Після того, *що* з ним сталося, він боявся безсоння і безмежного простору. [...] став думати про собаку, красивого, породистого псюру. От хто ніколи не зрадить і не продасть! Заплющивши очі, чоловік уявляв, як грітиме за пазухою таке ніжно безпомічне шовковисте щеня [...]» [163, с. 48, 49].

Елементи сну, введені у твір, відіграють важливу роль у поглибленні психологізму зображуваного та в організації сюжетно-композиційної структури. Так, сон, у якому чоловік бачить «ніжне шовковисте щеня» [163, с. 50], розкриває його ставлення до жінки, адже вона «нагадувала йому щеня, ніжне, безборонне, але з яким клопоту не обберешся» [163, с. 52]. Те, що бачить уві сні жінка, визначає паралелізм художніх колізій – сон / дійсність. Відповідно, сон героїні (вона кидається назустріч ерцгерцогу, але він незупиняючись мчить на коні повз неї) знаходить свою реалізацію у дійсності: від'їжджаючи назавжди з міста, чоловік «раптом побачив, як звідкілясь просто під колеса кинулась жінка. Вона ніби хотіла його зупинити. Але чоловік не загальмував, тільки щосили вивернув кермо, і машина, толочачи палісадник, із ревом вирвалась на вулицю із тісного дворику» [163, с. 53].

Наратив від другої особи (у даному разі «ти» наближається до «я» наратора) у творі «Сюрприз для феміністки» сприяє максимальному розкриттю внутрішнього світу героїні – журналістки патріотичного часопису «Засвіт». Моделювання образу сучасної жінки відбувається через

відтворення активної життєвої позиції героїні, котра знаходить у собі сили протистояти життєвим негараздам. Залишивши чоловіка-невдачу й переїхавши з двома дітьми у столицю, героїня намагається зберегти вірність власним пріоритетам – моральності, чесності, патріотизму. Реалії столичного життя пробуджують ностальгію за минулим та переконують у тому, що моральні цінності тепер «не в моді» («Тобі хочеться слави і популярності, бодай тієї, що мала в провінції: тебе впізнавали на вулиці, з тобою рахувалися, і не тільки на роботі, а й *вище*, але в столиці – свої *розклади*, своя *калькуляція*, свої *герої* і свої *зірки*, з-поміж яких не зовсім просто протовпитися до слави» [163, с. 378]). Семантиці поняття «феміністка» Г. Тарасюк надає іронічного забарвлення. Героїня переконується, що феміністками стають не від доброго життя: феміністками є всі «ображені, принижені, але, головне, – обурені жінки. А їх в Україні – ого-го! Кожна друга! У «Засвіті» теж, окрім Лариси Степанівни, одні *феміністки*. Себто, вдови й розлучені» [163, с. 382].

Очікування героїнею сюрпризу напередодні Нового року є настроєвим епіцентром твору, визначає ситуаційну колізію. Руйнування сподівань на новорічне диво, як і крах ілюзій, пов'язаних із переїздом у столицю, сприймається як закономірність жорстокої реальності. У цьому контексті увиразнюються гострі суспільні й економічні проблеми сьогодення. Шукаючи роботу в столиці, героїня пересвідчується, що умови життя у сучасному суспільстві, в силу різних причин, складаються таким чином, що часто доводиться жертвувати власними переконаннями, моральними пріоритетами, покликанням. Так, спрямування патріотичного часопису цілком відповідає професійним, морально-етичним орієнтирам героїні, проте, вона швидко переконується, що «одним духом ситий не будеш» [163, с. 370]. Відтворюючи переживання героїні, показуючи руйнування її віри в силу ідейних переконань, як і в новорічне диво,

письменниця загострює конфлікт духовних та матеріальних цінностей, акцентує увагу на проблемі збереження морально-етичних ідеалів.

Образ героїні новели «Дама останнього лицаря» розкривається через сприйняття її оточуючими. Мадам – колишня оперна співачка, а тепер пацієнтка психоневрологічної клініки – не здатна адекватно сприймати реальність, адже живе лише фантазіями та спогадами про минуле. У споминах-фантазіях про минулі часи, як слушно зазначає Н. Зборовська, відбувається «утвердження дами останнього лицаря у ворожій до цієї моделі суспільній реальності, творення піднесеного бажання, яке приносить насолоду не лише їй, а й усім жінкам салону, коли вони пригадують своїх мужиків „плебейського” походження, вихованих комунівською імперією» [65, с. 440]. Отже, у розмовах із працівниками салону краси «Фантазія» Мадам має можливість не лише реалізувати свою потребу в спілкуванні, а й відчувати, ще раз пережити минуле, «втекти» туди від реальності. Зі свого боку, працівниці салону, слухаючи розповіді Мадам про її славне й романтичне минуле, про «часи доблесті й честі, коли чоловіки ще були лицарями» [163, с. 79], проектують почуті історії на сьогоднішній день, на свої життєві колізії й роблять висновок про відсутність «лицарства» у сучасному житті.

Спогадами про минуле живе й героїня новели «І жаль за тим, що не збулось». Спогади про давню зустріч, мрії й сподівання витворили у свідомості жінки образ ідеального чоловіка і «трепетну, як метелик, гірську казку про велике кохання» [163, с. 401]. Дізнавшись про святкування ювілею відомого письменника, з яким колись звела її доля і з яким, як вона вважала, мала духовний зв'язок, жінка наважується прийти на урочистості. Ілюзорний світ героїні руйнується у той момент, коли вона розуміє, що той, про кого вона мріяла довгі роки не лише не впізнав її, а й не відповідає тому романтичному образу, який витворила її уява: «Боже, де той чоловік, якого я любила все життя? [...] – нервувала жінка, відчуваючи, що... о Боже,

насправді майже нічого не відчуває до чоловіка на сцені» [163, с. 401]. Письменниця переконливо відтворює психологічні колізії героїні, акцентує на внутрішньому драматизмі, зумовленому руйнуванням сподівань та ілюзій. Романтичні мрії, ідеалізовані образи поступаються місцем жалю, що відтепер стає домінуючим відчуттям у внутрішньому світі героїні, визначаючи настроєвий епіцентр новели: «Жінці знову стало дуже чогось жаль, а чого? ... Може, себе, молодій, довірливій? Може, його, постарілого, розчарованого? А може, тієї срібної ночі над Черемошем, такої далекої [...]» [163, с. 402].

Образ героїні новели «*Harmonia mundi*» розкривається через відтворення складного психологічного стану, пов'язаного з депресивними настроями, відчаєм. Маючи гроші та квартиру, героїня твору, водночас, не відчуває розуміння, доброго ставлення. Важливу роль у сюжетно-композиційній моделі новели відіграє паралелізм колізій: спостерігаючи за трьома жебраками, жінка розуміє, що не маючи житла, одягу, грошей, вони мають те, чого не вистачає їй, а тому є щасливішими за неї: «Гармонія світу і душі – зі світом і з самою собою! От кого вона осіняє Божою благодаттю – покидьків суспільства, найупослідженіших! [...] в злагоді із собою та світом живе той, хто вдовольняється малим, тим, що Бог пошле. [...] Навіщо тоді ці хороби, гроші, ці шмотки, коли заздрю останній бомжиці? Коли сама, як послідуца жебрачка, виканючую такий дріб'язок – тільки добре слово, добре ставлення, здавалося б, у найближчої людини?» [163, с. 179–180]. Використовуючи такі засоби психологізації, як самохарактеристика персонажа, монолог-роздум, письменниця переконливо відтворює внутрішній драматизм героїні, акцентує увагу на потребі усвідомлення і збереження справжніх цінностей людського буття.

У новелі «На Чортовій греблі» емоційно-перипетійний вектор спрямований на розкриття образу головної героїні – Таміли. Маючи двох дітей та чоловіка, героїня страждає від туги, суму, походження яких не може пояснити. Стосунки з Айвазяном, з яким Таміла зустрілася на Чортовій

греблі, звільняючи її від туги, сприяють формуванню ілюзорного світу. Захоплення Айвазяном є настільки сильним, що Таміла не зважає на погані чутки про нього, залишає родину та їде за ним в Одесу. Ігноруючи інтуїтивні відчуття («на самім денці її душечки ворухнувся черв'ячок сумніву», «лихе передчуття кліщами стискало її душу» [163, с. 186]), героїня втрачає здатність адекватно оцінити ситуацію. Руйнування ілюзорного світу, під владою якого перебувала Таміла, супроводжується болісним прозрінням та внутрішнім спустошенням: «На душі було порожньо і чорно. Тільки голову свердлила думка, що тепер вона знає про світ і людей усе. Але не знає, як жити далі» [163, с. 188]. При збереженні традиційних композиційних елементів, жанрова модель твору прикметна лаконізмом, сюжетною однолінійністю, підпорядкуванням подієвої канви внутрішнім колізіям.

Духовний світ героїні новели «Привіт сердечний» (інша назва – «Фотокартка») – баби Гані – розкривається у контексті трагічної події – смерті її сина Олекси. Моделювання характеру відбувається у критичній ситуації, через вираження суб'єктивного переживання у формі монологу-спогаду. Психологічно вмотивовано письменниця відтворює зміни, які відбуваються з героїнею в результаті втрати рідної людини: відчуження від світу й людей, нездатність відчувати реальність. Як закономірність баба Ганя сприймає те, що зі смертю сина має завершитися і її фізичне існування. Відтворюючи у пам'яті окремі моменти життя, розмірковуючи над тим, чому кохаючи Сергія Танцюру, вона вийшла заміж за Карпа, героїня намагається віднайти причинно-наслідковий зв'язок між подіями свого життя: «І біжить перед очима її життя з Карпом [...]. Чого ж тоді той Танцюра із серця не йшов ні в щасті, ні в горі?.. Чого тягне душу до душі так, що й ні встиду перед людьми, ні страху перед Богом? Може, це за любов її грішну, таємну Бог аж на старість покарав її синою смертю ранньою [...]» [163, с. 151–152]. Внутрішній драматизм увиразнюється на зовнішньо-подієвому плані, проявляється через момент ситуаційної несподіванки: баба Ганя просить

невістку виконати її останнє прохання – передати стару фотокартку та «привіт сердечний» від неї Сергієві Танцюрі. Почуття, яке героїня пронесла через усе своє життя, зумовило зміни у внутрішньому світі іншого персонажа – невістки. Згадавши про останнє прохання свекрухи лише тоді, коли почула про смерть старого Танцюри, невістка запізнило переосмислює своє ставлення до баби Гані, наближається до розуміння справжніх цінностей людського буття: «[...] а вона ж свекруху мамою не назвала, а все бабою та бабою... а вона ж не спитала, чи та їла, чи та пила, як їй жилося-велосся цілий вік удовицею... може, тільки й щастя того мала, що карточку і любов свою тайну, таємницю свою сердечну...» [163, с. 154].

Образ Килинки – героїні новели «У вирій» – увиразнюється у векторах суспільно-економічної ситуації, яка характерна для сучасного українського села. Крізь призму свідомості своєї героїні, через її роздуми письменниця показує кризовий стан сучасного села. Килинці, простій сільській жінці, важко розібратися у нових процесах на селі, ще важче повірити новим «господарям»: «У нас же ж споконвіку так: одні дають, другі – відбирають. От сьогодні: наче демократи розпаювали землю, а завтра придуть комуністи і знов поженуть всіх у кагал. Їм що? А ти, вічний кріпаку, всім винен, а з тебе третю шкуру деруть!» [163, с. 212]. У розкритті гострих проблем сьогодення, у засудженні негативних проявів у суспільно-політичному, економічному житті, Г. Тарасюк послуговується художніми можливостями гумору й сатири («А колгоспну тракторну розікрали, розтягнули хто куди. Від комбайнів, Мати Божа, навіть коліщатка всякі повідкручували, поробили „кравчучки” та „кучмазики” та й подалися по спекуляціях [...]» [163, с. 212]).

Чекаючи своїх подруг, яких діти забрали зимувати до себе в міста, й переймаючись тим, що вже кінець лютого, а ще жодна з них «з вирію» не повернулася, Килинка гостро відчуває свою самотність, адже її «ніхто нікуди не везе, не кличе, не відпарює у білій городській ванні її задубіле на

колгоспних вітрах і сонці тіло, покручені роботою та ревматизмом старі кості» [163, с. 213]. Сумна звістка про одну з товаришок Килинки відіграє роль ситуаційної і, водночас, психологічної несподіванки, адже героїня сприймає це як знак того, що час і їй «летіти у вирій»: «І стає Килинці так страшно від тої думки, що вже ніхто з її подружок не вернеться в село, стає так самотньо, хоч самій у той вирій лети... [...] і щось схоже на крила підхопило її блаженське тіло і понесло вгору, туди, де нема зими, де вічно тепло і сонячно, де у білих ваннах і голубих морях, як русалки, хлюпочуться її товаришки [...]» [163, с. 215].

В організації художнього світу новели «День скаженої парасольки» вирішальну роль відіграє художня деталь. Із блакитною парасолькою безпосередньо пов'язані події одного дня, які відбуваються з героїнею новели – Євдокією Михайлівною. Парасолька, яка й виконує роль художньої деталі, визначає настроєву гаму, розширює психологічну характеристику зображуваного. Так, пригнічений настрій героїні, зумовлений життєвими негараздами та осіннім дощем, змінюється при згадці про парасольку, яка сприймається як «єдина радість і світла плямка в сірості буднів» [163, с. 130]. Втрату парасольки саме у свій день народження Євдокія Михайлівна пояснює як фатальну рису власної долі, адже «скільки себе пам'ятає, жоден її день народження не пройшов нормально, як у людей!» [163, с. 132]. Із втратою парасольки песимістичний настрій героїні поглиблюється, а коло життєвих неприємностей розширюється (повідомлення про те, що син вкрав у однокласника комп'ютерну гру, запізнення на роботу тощо).

Художня деталь – парасолька – сприяє розкриттю характеру ще одного персонажа твору – Валентини Іванівни, яка підбрала залишену в школі Євдокією Михайлівною парасольку. Через форму внутрішнього монологу письменниця передає психологічний конфлікт: Валентина Іванівна картає себе за скоєне і, водночас, виправдовує: «[...] вона бридувала собою! Бо щойно переконалася, що переступила межу, за якою безповоротне падіння

вниз, на дно, в суспільну клоаку... [...] Але чого це вона нюні розпустила: он країну, народ обікрали, і ніхто й вухом не веде. Роблять вигляд, що всі дурні, лиш вони розумні. І ніхто не вішається, не стріляється, не мучиться» [163, с. 135–137]. Прикметними рисами жанрової організації твору є зосередження на відтворенні внутрішнього світу героїв, наявність художньої деталі, елементів ситуаційної несподіванки та неочікуваного фіналу.

Провідну роль у формуванні жанрових моделей таких новел, як «Я маю ноги», «Чинбар» та «Один день із шести життів» відіграє яскраво виражене авторське начало. У формі наративу від першої особи у цих творах відтворено окремі епізоди, пов'язані зі спогадами та дитячими враженнями. Так, у новелі «Я маю ноги» (підзаголовок – «спомин дитинства») образ Пилипа Дишленка постає крізь призму дитячого світовідчуття. Спростерігаючи за дядьком Пилипом, який повернувся з війни без ніг, дівчинка, від імені якої ведеться оповідь, по-іншому починає дивитися на, здавалося б, звичні речі, які раніше не усвідомлювала й не цінувала: «Я йду ногами, ногами, нога-а-ами! І сміюсь. На мене озираються. – Чого смієшся? – питають. [...] – Я маю ноги – кажу. Та вони не розуміють. Такого простого і не розуміють» [161, с. 210].

Важливе значення у сюжетно-композиційній організації новели мають елементи внутрішнього монологу-спогаду, завдяки яким увиразнюється дитяче переживання.

У новелі «Чинбар» авторська модальність проявляється через відтворення спогадів про старого Чинбаря («Він любив приходити до нашої хати тоді, коли з'їжджалися додому мої брати. Любив з нами вечеряти, а надто співати» [161, с. 211]). У контексті ситуаційної несподіванки («ходять чутки, що старий Чинбар зовсім вижив з розуму» [161, с. 211]) увиразнюється образ героїні, від імені якої ведеться оповідь, а також образ Чинбаря. Через діалог із Чинбарем з'ясовується, що «неадекватність» поведінки героя полягає у тому, що він щодня пише листи, у яких

«допитується по світах синів і додому кличе» [161, с. 213], адже усвідомив гірку істину: «І він помре і теж нічого по собі не залишить. [...] загине останній Чинбар на селі і село забуде, що колись тут цілий рід називався Чинбарями, як забуло, як то шкури чинити та кожухи шити. Не буде Чинбарів» [161, с. 212].

Дитяче переживання героїні-оповідача, пов'язане з образом її діда, є провідним жанрово-змістовим чинником у новелі «Один день із шести життів». Характер діда Назара увиразнюється відтворенням останніх годин його земного існування. Крізь призму дитячого сприйняття, у векторах епізодичних спогадів розкривається життєва філософія діда, який передчуває свою смерть, сприймає її з мудрим спокоєм. Як і героя новели «Чинбар», діда Назара найбільше турбує те, що ніхто з роду не продовжив його ремесла, ніхто не став столяром: «І пропадала дідова душа, і було йому безпросвітно від того, що нікому відспадкувати столярний верстат, який служив йому вірою і правдою все життя, завдяки якому і дід, і весь наш рід мали шану і повагу серед людей. Але діти його сина відірвались від села, пішли в науку, не до вподоби їм вивірене дідами і прадідами ремесло...» [161, с. 216]. Ситуаційною несподіванкою, яка змінює спрямування емоційно-перипетійного вектору новели, є звістка про те, що народився правнук діда Назара, а, відтак, є надія, що хтось продовжить столярську справу: «Слава Богу, дочекався. Маю кому передати свій верстат, а тобі, Тимоше, наказую, як підросте, навчити його нашого ремесла [...]» [161, с. 218].

Специфіка жанру визначається його динамічністю, відкритістю до змін, трансформацій. Природа еластичності жанру, як слушно зазначає І. Денисюк, «полягає у тому, що при здатності збагачуватись за рахунок інших родів, інших жанрів, він не втрачає своєї основної конфігурації» [43, с. 20]. Такі твори Г. Тарасюк, як «Голос крові», «Тікаймо, Адаме, тікаймо», «Ганька – сама собі ворог», зберігаючи новелістичні домінанти, прикметні трансформацією жанрової структури за рахунок інтеграції елементів

оповідання й повісті. При наявності ситуаційної та психологічної несподіванки, жанрові моделі цих творів відзначаються розгалуженим сюжетом, охопленням ширшого кола життєвих явищ, наявністю головних і другорядних персонажів, деталізацією, описовістю, більшим обсягом. Характер персонажа у названих творах розкривається не в одному моменті його розвитку, як це притаманно новелі, а в контексті різних подій, у межах декількох сюжетних епізодів.

У творі «Голос крові» актуалізовані культурно-психологічні проблеми, пов'язані з явищем еміграції. Френ Фішер – «благополучне дитя благополучної країни» [160, с. 161], яка за «волею долі і за невідворотними законами виживання стала першим *білим воронням* у великому і велелюдному роді Орленків-Конашевичів» [160, с. 163], відвідує Україну, батьківщину мами й бабусі. Психологічно вмотивовано, через тонке нюансування почуттів, письменниця розкриває зміни у світосприйнятті Френ, викликані пізнанням нею власних етногенетичних витоків, прилученням до історії, менталітету рідного народу. Сприйняття «втраченої батьківщини» [160, с. 162] відбувається через поступове пробудження «голосу крові». Спочатку – це здивування, пізнання ще не пізнаного: «У цілому світі ту поезію вже мало хто читає, а тут ще й співають. Справді, чудна країна, повита романтикою [...]» [160, с. 162]. Відчуття батьківщини супроводжується актуалізацією ностальгії – незнайомим досі для Френ почуттям, яке повільно підіймається з глибин підсвідомості. Майстерне розкриття внутрішньої діалектики, висвітлення складного спектру почуттів дозволяє розкрити характер персонажа у переломні для світоглядних змін моменти. Хоча Френ «не довелося пережити ті гіркі розчарування, які переживала решта нащадків славного гетьманського роду, коли виявилось, що знов не тих до влади привели, не того президентом обрали, і тому Україна знову бідна, хоч уже й незалежна [...]» [160, с. 165], але у 2004-му році, завдяки Помаранчевій революції, вона вперше чітко усвідомила свою

національну приналежність. Етногенетичне самоусвідомлення героїні поглиблюється під час участі у Шевченківському святі: «І нарешті вони стрілися – душа і Френ – на Шевченковій горі... І лиш тоді Френ зрозуміла ностальгію українців на еміграції: ця країна справді оповита містичною аурую землі обітованої і, водночас, – втраченого раю» [160, с. 167–168].

Розкриваючи психологію українського емігранта, письменниця піднімає гострі суспільно-політичні, культурно-історичні проблеми, актуалізовані сучасною добою. Важливо, що висвітлення їх відбувається крізь призму сприйняття людини, свідомість якої формувалася на перетині різних культур, але генетичне коріння якої – в Україні. Героїня вловлює негативні явища сьогодення: «[...] повсюдно в містах, а найбільше в Києві, звучить російська мова, розбиті дороги, забур'янені поля... Убогі, безлюдні села [...]» [160, с. 168]. Відтак, усвідомлення власної національності супроводжується пізнанням не лише історичного минулого, а й розумінням сьогочасного стану України.

В основі художньої структури твору «Тікаймо, Адаме, тікаймо» – історія стосунків головної героїні, від імені якої ведеться оповідь, та Кирила, зокрема, їхня спроба втечі з «дотеперішнього життя, з узвичаєного світу, з вічно дощового міста» [163, с. 10]. Вмотивовуючи вчинок героїв, письменниця розкриває причини, що спонукали їх покинути все і посеред ночі мчати на машині в гори. Усвідомлення того, що все у своєму житті робив вимушено, не був сам собою, грав чужу роль змушує Кирила тікати від свого життя та від самого себе. Героїня твору відгукується на «запрошення» Кирила, адже переживає подібні почуття. Перебуваючи у горах, герої відчують себе Адамом і Євою, які повернулися у втрачений рай. Прилучення до витоків буття, першооснов людських стосунків супроводжується єднанням з природою, очищенням від того, що притлумлювало справжнє єство: «І ми [...] забули свої мирські імена і земні прикрощі, і посади, і звання [...]. Мов дерево сухе листя, скинули ми із себе

колишні звички, і страх, і упередженість, і світську хандру, і даленіло вчорашнє, наче важкий кошмарний сон. І вчилися ми радіти першому промінчику сонця і тішитись, як найбільшим скарбом, кожним прожитим днем [...]» [163, с. 14, 17].

Твір прикметний особливим часопростором, у якому взаємодіють реальні та ірреальні чинники. Духовне відродження героїв супроводжується фізичним оновленням: джерельна вода, яку вони п'ють, змінює їхню зовнішність, повертаючи молодість. Знаковою рисою оповідної манери, що визначає спосіб відтворення особливостей перебування героїв у «поверненому раї», є стилізація біблійного наративу. Вигнання Адама і Єви передане як болісне повернення героїв до реальності.

У контексті зображуваного викристалізовується ідея про неможливість втечі від реального життя, адже дійсності уникнути неможливо, як неможливо й повернутися до раю вигнанцям з нього, натомість, завжди є можливість змінити, трансформувати дійсність. Саме тому, приреченою на поразку сприймається ще одна спроба втечі героїв із життєвих реалій у вже «двічі втрачений рай» [163, с. 26].

Розвиток сюжету твору «Ганька – сама собі ворог» спрямований на розкриття образу головної героїні – простої сільської жінки, яка, за визначенням її подруги, є «сама собі ворогом». Характер Ганьки розкривається у контексті різних життєвих ситуацій, через відтворення внутрішнього мовлення героїні, через передачу ставлення до неї родичів та Гафійки. Не дбаючи про власний добробут і відпочинок, Ганька самовіддано допомагає по господарству своїм братам, сестрі та племінникам: «Любить Ганька все роздавати. [...] Ганьці нема коли про себе заботитись, бо в неї – родина. Брати, сестриця, племінники... Усім треба допомогти, бо їм, як не є, тяжче, як Ганьці. Бо в них – поля, худоба, усьому лад треба дати [...]» [160, с. 19, 34]. Трагікомізм образу Ганьки полягає у її прагненні всім догодити, у намаганнях виправдати ставлення до неї родичів, які не лише не цінують її

праці, а й зневажають її саму. Синтезуючи типове й індивідуальне в образі героїні, письменниця створює колоритний характер, який увиразнюється у яскравих ситуаційних епізодах. Відтворюючи життя, мислення, світосприйняття простої селянки, Галина Тарасюк використовує елементи розмовного мовлення. Це сприяє уникненню шаблонності й схематизму в моделюванні образу, формує його реалістичну, життєву основу.

Отже, малі епічні форми у творчому доробку Г. Тарасюк прикметні розширенням зображально-виражальних можливостей, перевагою об'єктивно-реалістичної манери прозописьма. Проблемно-тематичний зріз малої прози авторки засвідчив свою різномірність. І. Денисюк про М. Коцюбинського зазначав, що за його новелами «можна вивчати цілу епоху» [44, с. 94]. З повним правом це можна сказати і про твори Г. Тарасюк. Письменниця тяжіє до художнього моделювання тем, пов'язаних із суспільно-політичними, морально-етичними реаліями сьогодення, акцентує увагу на злободенних та негативних явищах сучасного життя. Глибокий соціально-психологічний аналіз епохи здійснюється через відтворення оригінальних характерів, через розкриття світовідчуття окремої людини на зламі століть. Моделюючи художню дійсність переважно у сконденсованій формі, проектуючи зовнішні події на внутрішній світ, авторка надає важливого значення формуванню підтексту. В художній парадигмі малої прози Г. Тарасюк домінує соціально-психологічна новела, жанрові рамки якої не обмежуються одним конфліктом, образом, а зазнають розширення, модифікації, адже властивості матеріалу, який творчо трансформує письменниця, вимагають деталізації, ширшої подієво-сюжетної аргументації, описовості, відтворення динаміки розвитку характеру.

Поряд із усталеними властивостями новелістичного жанру (сюжетна однолінійність, настроєвий епіцентр, художня деталь, лаконізм, динамізм тощо), твори Л. Тарнашинської та Г. Тарасюк демонструють індивідуалізацію канонічних категорій форми та змісту, оригінальне

вираження та модифікацію жанрової структури новели. Так, Л. Тарнашинська збагатила сучасну українську прозу лірико-психологічною новелістикою, якій притаманні яскраво виражена настроєва домінанта, психологічна деталь. Мала проза Г. Тарасюк, на відміну від творів Л. Тарнашинської, прикметна охопленням ширшого кола суспільно-політичних, морально-етичних проблем сучасності, об'єктивованою манерою, що, в свою чергу, позначилося на розширенні подієвого плану творів, визначило їхній соціально-психологічний характер. Ліризований наратив Л. Тарнашинської зумовлений домінуванням внутрішньо-психологічних конфліктів, суб'єктивних переживань, настроєвих чинників. Натомість, оповідна манера Г. Тарасюк визначається реалістичною природою її творів, настановою на відтворення життя у його об'єктивному вияві. Звідси – елементи розмовного мовлення та суржику в текстах авторки. Загалом, жанрові моделі малої прози обох письменниць позначені оригінальним ідіостилем, ілюструють процеси оновлення жанрового канону.

ВИСНОВКИ

Історія розвитку жанрів засвідчує, що інтерес як письменників, так і читачів до малих епічних форм, зокрема до оповідання й новели, ніколи не зникав, що пов'язано з їхнім художньо-естетичним потенціалом, зокрема зі здатністю лаконічно, динамічно та яскраво відтворювати непересічну подію, оригінальний характер, певне переживання чи настрої. У контексті розвитку сучасної української літератури малі епічні жанри не втрачають своєї актуальності, виявляючи оригінальність поетики на рівні форми та змісту, засвідчуючи здатність до модифікації жанрової структури, репрезентуючи відкритість до процесів інтеграції і трансформації, спроможність вловлювати й передавати суть мінливих і небуденних явищ. Динаміка літературного процесу сприяє постійному відродженню й оновленню жанрового канону новели й оповідання. Характер фактів і тенденцій теперішнього суспільно-політичного й культурно-історичного процесу зумовив специфіку художньої парадигми малої прози. У творчості сучасних майстрів малих епічних форм (В. Даниленка, О. Жовни, Є. Кононенко, О. Лишеги, К. Мотрич, Л. Пономаренко, В. Портяка, М. Рябчука, Л. Таран, Г. Тарасюк, Л. Тарнашинської, Г. Цимбалюка та ін.) відбивається поліфонізм нинішнього літературного процесу, його динамізм, мінливість та певна еkleктичність. Очевидним є те, що сучасна українська мала проза не є цілісною, повністю сформованою художньою системою, а для її комплексної оцінки потрібна часова дистанція.

Як і будь-яке явище сучасного літературного життя, малі епічні форми характеризуються процесами оновлення й розвитку, жанрово-стильової модифікації, що зумовлено як власне художніми, так і позахудожніми чинниками. На особливостях поетики сучасних оповідання та новели позначилася діалектика переходової доби: поява нових реалій, переоцінка традиційних художніх констант, нестійкість світоглядних

орієнтирів, жанрово-стильова поліфонія, увага до злободенних проблем, постмодерна стилістика тощо. Яскраві представники жанрів оповідання та новели – В. Даниленко, О. Жовна, Л. Тарнашинська, Г. Тарасюк – своєю творчістю репрезентують тенденцію до індивідуалізації жанрових канонів, постійний пошук нових можливостей художнього втілення авторських стратегій, розкриття як вічних, так і швидкоплинних проблем, явищ і процесів. Художньо-естетичні принципи відображення дійсності у жанрових моделях малої прози письменників зумовлені творчою самобутністю авторів, їх ідіостилем, схильністю до синтезування канонічних та новаторських художніх констант.

Поетика жанру оповідання у сучасній українській літературі яскраво репрезентована у творчому доробку В. Даниленка і О. Жовни. Домінуючими чинниками творення жанрової форми оповідань В. Даниленка є сюжетний динамізм, яскравість дії, психологізм, інтелектуально-філософська спрямованість, зміщення часово-просторових векторів. З-поміж прикметних рис його творів – колоритна деталізація, пов'язана, як правило, з урбаністичним характером прози: письменник значну увагу приділяє предметним, архітектурним, топографічним деталям міст, особливо Києву та Житомиру, в яких відбувається дія більшості його оповідань. Важливими засобами сюжетно-композиційної організації творів є обернена та ретроспективна композиція («Сон із дзьоба стрижа», «Розбуди мене до Парипсів», «Слід у лататті»), композиційне обрамлення («Знімок з лемуrom», «Солов'їний день»), сюжетний паралелізм («Різдвяна казка», «Самогон Чучкала»), моделювання детективної сюжетної лінії («Поцілунок Анжели», «Дегустація в будинку з химерами», «Далекий голос саксофона»), використання прийому «текст у тексті» («Поцілунок Анжели», «Дегустація в будинку з химерами»).

Стильову поліфонію оповідань В. Даниленка формують елементи магічного реалізму, сюрреалізму та екзистенціалізму. Письменник вдається

до моделювання художнього світу зі зміщеним хронотопом, актуалізує значення ірраціональних, містичних, фатальних чинників («Людина громів», «Поцілунок Анжели», «Дегустація у будинку з химерами», «Далекий голос саксофона», «Слід у лататті», «Сливова кісточка»). Увага до асоціативного мислення, підсвідомого, снів увиразнюється у контексті екзистенційних мотивів абсурдності людського буття, самотності, відчаю, відчуження, швидкоплинності молодості та життя, неминучості смерті («Сон із дзьоба стрижа», «Черемхова віхола», «Розбуди мене до Парипсів», «Кімната з цикламенами», «Монолог самотнього каменя», «Сливова кісточка»). Окремі оповідання письменника («Місто Тіровиван», «Тір-лір-лі», «Смерть учителя») позначені постмодерною поетикою: пародійно-іронічним наративом, стилізацією, перемежуванням сакрального та розважального, деконструкцією сюжетно-композиційних зв'язків, руйнуванням цілісності образу героя, увиразненням алогічності зображуваного.

Оповідання В. Даниленка засвідчують цікавість письменника до таємниць людського характеру, незбагнених механізмів людської долі. Оригінальність образної системи творів зумовлена зосередженістю на художньому осмисленні мінливості та нестійкості людських почуттів, алогічних чинників поведінки, неспівмірності ілюзорного та реального світів («Різдвяна казка», «Посмішка Савула», «Знімок з лемуром», «Солом'яний пан», «Солов'їний день»). Відтворюючи багатий спектр світоглядних, настроєвих нюансів, письменник розкриває особливості жіночої психології. Проникаючи у специфіку жіночого світовідчуття, діалектику стосунків чоловіка та жінки, В. Даниленко художньо осмислює різні аспекти духовного світу жінки: самотність, нереалізованість, легковажність, розчарованість, загадковість, непередбачуваність, демонічність («Пізня шпанка», «У промінні згасаючого сонця», «Його джмелиний баритон», «Смак персика», «Нічний коханець», «Жовті півники», «Зачаровані ходою», «Далекий голос саксофона», «Віолетта з драндулета», «Свято гарбузової княгині»).

Такі риси, як сюжетний динамізм, оригінальність образного світу, інтелектуально-психологічна спрямованість, розмірений темпоритм оповідної манери, колоритна деталізація, екзистенційне світовідчуття, майстерне відтворення жіночої психології свідчать про близькість поезики оповідань В. Даниленка та О. Жовни. Водночас, на відміну від оповідань В. Даниленка, у художній структурі яких важливу роль відіграють елементи магічного реалізму, твори О. Жовни прикметні домінуванням реалістичної манери прозописьма, зорієнтованістю на традиційні принципи структурування малих епічних форм. Самобутність художнього світу оповідань О. Жовни виявляється в оригінальності їхньої проблемно-тематичної спрямованості. Письменник зосереджується переважно на осмисленні проблем, пов'язаних із кардинальними чинниками людського буття, вічними цінностями життя: мистецтво, співпереживання, взаєморозуміння, кохання, жертівність, спокута тощо.

Розкриваючи проблему співвідношення мистецтва і життя, О. Жовна відтворює співіснування художньої та життєвої дійсності, осмислює трагізм духовного світу митця («Вдовушка», «Партитура на могильному камені»), досліджує емоційно-психологічні нюанси, пов'язані з процесом творчості, сприйняттям твору мистецтва, переживанням творчої кризи, підсвідомими та інтуїтивними чинниками у творчому процесі («Вдовушка», «В старому домі»). Ідея гуманістичної, жертівної суті мистецького твору, єдність у ньому прекрасного й трагічного, вічного та минушого акцентована у творах «Маленьке життя», «Вдовушка», «Партитура на могильному камені».

Морально-етичні проблеми відіграють вирішальну роль у художній парадигмі оповідань «Наталочка», «Чого-то Сашко не приходять?», «Різдвяної ночі», «Історія одних похоронів». Письменник досягає психологічної глибини та вмотивованості у зображенні трагізму долі людини, в осмисленні проблем людської самотності, нерозуміння. Увиразнення екзистенційних концептів відбувається через відтворення

відчуження, самотності, екзистенційної порожнечі, втрати сенсу життя, нестійкості й мінливості людських почуттів, усвідомлення неможливості щастя, взаєморозуміння («Після лекції», «Історія одних похоронів», «В старому домі», «Бабка», «Кульгава русалка»).

Художня майстерність у розкритті внутрішньо-психологічних конфліктів, духовного драматизму проявилася під час моделювання жіночих образів («Бабка», «Після лекції», «Кульгава русалка», «Вдовушка»). У способі відтворення трагізму образу матері, проблеми пошуку духовної спорідненості, шляхів взаєморозуміння, передачі життєвого й духовного досвіду, а також специфікою оповідної манери, природою художньої образності, гуманістичним спрямуванням, О. Жовна засвідчує свою близькість до художньо-естетичних концептів творчості Гр. Тютюнника («Вуточка», «Кленовий пагін», «Нюра», «Поминали Маркіяна» та ін.).

Втілюючи авторські стратегії у жанрову форму оповідання, письменник великого значення надає першоособовому наративу («Вдовушка», «Після лекції», «Партитура на могильному камені»), що сприяє максимальному розкриттю внутрішнього світу героя, переконливому відтворенню психологічних нюансів. Знаковими чинниками поетики малої прози О. Жовни є композиційне обрамлення («Маленьке життя», «Вдовушка», «Після лекції»), модель «текст у тексті» («Партитура на могильному камені»), сюжетний та асоціативний паралелізм («Різдвяної ночі», «Бабка»), ретроспекція («Вдовушка», «Наталочка»), співіснування зовнішнього та внутрішнього сюжетів.

Природа новелістичного жанру та його невичерпні можливості у вимірах сучасності яскраво представлені у творчому доробку Л. Тарнашинської та Г. Тарасюк. Новелістична форма письменниць прикметна пластичністю, динамічністю, лаконічністю, максимальною концентрацією часу й простору, яскравістю і влучністю художніх засобів, психологізацією зображуваного.

Оновлення жанрового канону, спостережене у прозовому дискурсі як Л. Тарнашинської, так і Г. Тарасюк, супроводжується виникненням нових способів конструкції сюжетно-композиційної форми, модифікацією усталених принципів організації часопросторових моделей. Лірико-психологічний характер новелістики Л. Тарнашинської, зреалізований у жанрово-структурному типі новели настрою, базований на специфіці світосприйняття авторки й осмислюється як визначальна риса її ідіостилу. З-поміж художньо-естетичних ознак творів Л. Тарнашинської – настроєва домінанта, психологічна деталізація, суб'єктивований наратив. У новелах «І сонячний зайчик на схололій руці», «Не зарікайся, натомлена душе...», «...Й допоки у нім любові», «Перепустка до раю», «Зелений позирк із-надвечір'я», «Дві мелодії для однієї струни» письменниця зосереджується на відтворенні складної діалектики внутрішнього світу героїв, розкритті почуттєво-настроєвої гами (сум, самотність, нерозділене почуття, відчай, нерозуміння, сподівання), у координатах якої увиразнюються найтонші порухи людської душі, вияскравлюються нюанси жіночого світовідчуття. Настанова на відтворення суб'єктивного переживання реалізується через форму внутрішнього монологу, проявляється у лірико-психологічній тональності. Домінування у жанрових моделях творів внутрішнього сюжету зумовлює асоціативну композицію, безфабульність. Формуючи емоційно-експресивну концентрацію, Л. Тарнашинська подекуди вдається до мистецького синкретизму: колір та музичне начало виконують роль резонаторів настроєвої гами у новелах «Зелений позирк із-надвечір'я», «Дві мелодії для однієї струни», «Парасоля на кожен дощ», «Один плюс один дорівнює дощ».

Поетика новелістики Л. Тарнашинської прикметна оригінальним образотворенням. Психологічно переконливо письменниця відтворює неповторні характери, художньо досліджує внутрішній світ людини. Образи героїв розкриваються у контексті міжособистісних, родинних, професійних стосунків, у векторах різноманітних життєвих колізій та часових пластів

(реалії воєнної, повоєнної, радянської та сучасної доби). Майстерністю у відображенні поліфонії духовного світу позначені жіночі образи, які розкриваються через моделювання емоційно-психологічних колізій, внутрішнього драматизму («Ненароджена Марта», «Орися Трохимівна», «Знак місячного затемнення», «Клінічний випадок», «Квиток до Венеції», «Що тобі сниться, Зойко?», «Зозулинні черевички», «Одна кімната на двох», «Один плюс один дорівнює дощ», цикли «Гербарій імен» та «Двері»). У таких новелах, як «Усмішка Мони Лізи», «Що дозволено Богові...», «І німе нерозуміння...» письменниця засвідчила своє відчуття психології чоловіка, адже, використовуючи форму оповіді від чоловічого імені, переконливо відтворила почуттєві, асоціативні, логічні процеси внутрішнього світу героїв. У новелах «Фудзіяма», «Формула симбіозу», «Малина з фіалками по-китайськи», «Три листи до запитання», «Ланцюжок», «А що, як і вона, Мирослава?», «Поїздка до сина», «Запорожець», «Магнітні бурі», художньо осмислюючи діалектику стосунків чоловіка та жінки, Л. Тарнашинська акцентує увагу на складнощах людських взаємовідносин, відтворює складні шляхи пошуку взаєморозуміння, гармонії людини з самою собою, з іншими людьми та зі світом.

В основі жанрово-змістової структури новел письменниці – художня трансформація епізодів, вихоплених із щоденного родинного чи суспільного життя («Гості з чужої стороності», «Груші поспіли», «Презентація»), переосмисленням казкових образів («Гидке каченя», «Червона Шапочка», «Попелюшка»), розширенням новелістичної форми через збільшення обсягу твору, розгалуження сюжету («Сорочине гніздо», «Дуля», «Одна кімната на двох», «Один плюс один дорівнює дощ»). Наявність настроєвого епіцентру, сюжетного паралелізму, художньої деталізації, ситуаційної й психологічної несподіванки, нехтування окремими композиційними елементами, відсутність авторських характеристик – провідні чинники поетики творів

Л. Тарнашинської, що увійшли до збірок «Сходження на Фудзіяму» та «Парасоля на кожен дощ».

Якщо у творчості Л. Тарнашинської домінує лірико-психологічний різновид новели, то Г. Тарасюк схильна до моделювання соціально-психологічного типу новели. Реалістично-об'єктивна манера прозописьма визначає специфіку жанрово-змістових концептів новелістики письменниці, талант якої найповніше розкривається під час правдивого й психологічно вмотивованого відтворення явищ сучасного суспільного, політичного, культурного життя. Г. Тарасюк засвідчила своє вміння відчувати і художньо трансформувати темпоритм сучасної доби, розкривати злободенні теми та негативні явища сьогодення. Цим зумовлений проблемно-тематичний поліфонізм її новелістики. Письменниця акцентує увагу на потребі збереження морально-етичних концептів, які знецінюються у контексті сучасності, протиставляючи байдужості, бездуховності, моральній деградації пріоритети людяності, співпереживання («Вгору стежкою, що веде вниз», «Ірокез – брат ірокеза», «Війна, кругом війна», «Ковчег для метеликів»). Реалістично, поєднуючи конкретику та символіку, Г. Тарасюк розкриває «больові точки» сьогодення: політичні реалії («Пироги для повстанців», «Москалі ідуть!»), явища заробітчанства та еміграції («Янгол з України», «Острів зимового мовчання», «Тіні заблушлих нащадків», «Голос крові»).

Моделюючи образи героїв, відтворюючи драматизм внутрішнього світу сучасника, письменниця у різних ракурсах художньо досліджує проблему «людина у контексті сучасного соціокультурного життя». Із залученням художніх можливостей іронії та сатири, Г. Тарасюк психологічно проникливо й експресивно розкриває характери представників різних суспільних прошарків: митців («Бермудський трикутник», «Смерть Марата», «Політ із Серафимою»), високопосадовців («Вгору стежкою, що веде вниз», «Ірокез – брат ірокеза»), селян («У вирій», «Привіт сердечний», «Ганька – сама собі ворог»), емігрантів («Голос крові»), заробітчан («Янгол з України»,

«Острів зимового мовчання», «Тіні заблудлих нащадків»), представників суспільного «дна» («*Harmonia mundi*», «Один на трасі»). Поглибленим психологізмом у відтворенні внутрішніх конфліктів прикметні жіночі образи, розкриття яких відбувається у векторах особистих, родинних («Я живу з монстром», «Ой хто, хто Миколая любить?», «Сонячний зайчик», «Щаслива Дарочка», «На Чортовій греблі»), професійних, суспільних відносин («Сюрприз для феміністки», «День скаженої парасольки»). Зображуючи депресивні стани («*Harmonia mundi*»), силу ілюзії («Дама останнього лицаря», «І жаль за тим, що не збулось»), письменниця виявляє вміння відтворювати колоритні жіночі характери, інколи іронічні («Двомужниця»), але переважно – драматичні.

Г. Тарасюк сміливо розширює рамки новелістичного жанру, про що свідчить не лише обсяг твору, а й розгалужений сюжет, ширше коло проблем, динаміка розкриття характеру героя («Тікаймо, Адаме, тікаймо», «Голос крові», «Ганька – сама собі ворог»). Жанрові структури новел письменниці позначені загостреними конфліктами, сюжетним динамізмом, наявністю інтриги, художньої деталізації, розмаїттям наративних форм (монолог-роздум, діалогізований монолог, монолог-спогад, авторське мовлення, елементи розмовного мовлення тощо).

Отже, специфіка художньої парадигми жанрів оповідання та новели у творчому доробку сучасних письменників визначається синтезом традиційних та новаторських зображально-виражальних засобів, розширенням і трансформацією епічних канонів, процесом індивідуалізації нормативних категорій форми та змісту, зорієнтованістю на художнє осмислення кардинальних проблем людського буття крізь призму сучасності. Своєрідність вияву жанрових можливостей, специфіка втілення авторських стратегій в межах малих епічних форм, репрезентованих у творчості В. Даниленка, О. Жовни, Л. Тарнашинської та Г. Тарасюк, засвідчують постійний процес оновлення і розвитку малих прозових жанрів у контексті

сучасного літературного процесу, їх оперативність, актуальність і продуктивність у відтворенні різноманітних вимірів індивідуального й типового, конкретно-історичного та універсального.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабич І. «Дзеньки-бреньки» як пародія на замкнутість української літератури / І. Бабич // Слово і Час. – 2009. – № 6. – С. 99–101.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / П. Баррі; пер. з англ. / Наук. ред. Р. Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
6. Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис / Ф. Білецький. – К.: Дніпро, 1966. – 89 с.
7. Білітюк Л. Жанр і зміст художнього твору як проблема / Л. Білітюк. – Луцьк: Волинський держ. університет імені Лесі Українки, 1998. – 31 с.
8. Білоус П. Між першою та останньою чашками кави / П. Білоус // Даниленко В. Сон із дзьоба стрижа: Оповідання. – Львів: ЛА «Піраміда», 2006. – С. 4–16.
9. Білоцерківець Н. Література на роздоріжжі / Н. Білоцерківець // Критика. – 1997. – № 1. – С. 28–29.
10. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів: монографія / Т. Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 519 с.
11. Бовсунівська Т. Сюжет як когнітивна детермінанта нестійкості в новелі доби порубіжжя ХІХ–ХХ ст. / Т. Бовсунівська // Слово і Час. – 2009. – № 9. – С. 3–13.
12. Богданова М. Жанрово-стильові особливості української історичної новели ХХ ст. / М. Богданова // Слово і Час. – 2008. – № 2. – С. 44–48.
13. Бондар В. Рання проза: пошуки власного стилю / В. Бондар // Жовна О. Маленьке життя. – Кіровоград: ПВЦ «Мавік», 2004. – С. 3–10.
14. Боронь О. Не фантом, а реальність (дещо про «базарний роман» Галини Тарасюк) // Літературна Україна. – 2003. – 26 червня. – С. 5.
15. Виноградов В. Проблема авторства и теория стилей / В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1961. – 614 с.
16. Виноградов В. Сюжет и стиль. Сравнительно-историческое исследование / В. Виноградов. – М.: Изд. АН СССР, 1963. – 192 с.
17. Гаврилів Т. Знаки часу. Спроби прочитання / Т. Гаврилів. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. – 228 с.
18. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Г.-Г. Гадамер; пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.

19. Галина Тарасюк: «Література зруйнувала моє життя» // Літературна Україна. – 2008. – 30 жовтня. – С. 1, 6.
20. Галина Тарасюк: «Тепер я пишу так, як хочу, не боючись, що це комусь не сподобається» // Вечірній Київ. – 2003. – 22 жовтня. – С. 9.
21. Галина Тарасюк: «Я пишу «українську трагедію...» // Демократична Україна. – 2004. – 15 грудня. – С. 10.
22. Галич О. Теорія літератури: Підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв / За ред. О. Галича. 2-ге вид., стереотипне. – К.: Либідь, 2005. – 488 с.
23. Гейзінга Й. Homo Ludens / Й. Гейзінга; пер. з нім. – К.: Основи, 1994. – 290 с.
24. Геник-Березовська З. Грані культури: Бароко, романтизм, модернізм / З. Геник-Березовська. – К.: Гелікон, 2000. – 368 с.
25. Гинзбург Л. О літературном героє / Л. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1979. – 222 с.
26. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – М.: INTRADA, 1999. – 416 с.
27. Григоренко О. «Маленькі романи» великої прози / О. Григоренко // Вечірній Київ. – 2005. – 1 лютого.
28. Грифцов Б. Психологія писателя / Б. Грифцов. – М.: Худ. література, 1988. – 462 с.
29. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 263 с.
30. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
31. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Статті та есеї / Т. Гундорова. – К.: Грані-Т, 2013. – 546 с.
32. Даниленко В. Зачаровані ходою / В. Даниленко // Новочасна література. – 2008. – № 2. – С. 107–117.
33. Даниленко В. Золота жила української прози / В. Даниленко // Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа. – К.: Генеза, 1997. – С. 3–11.
34. Даниленко В. Історія одного ісходу / В. Даниленко // Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела. – К.: Генеза, 1997. – С. 3–9.
35. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес / В. Даниленко. – К.: Академвидав, 2008. – 352 с.
36. Даниленко В. Малюнок на замерзлому вікні / В. Даниленко // Дивослово. – 2008. – № 7. – С. 62–64.
37. Даниленко В. Місто Тіровиван: Оповідання. Повість / В. Даниленко. – Львів: Кальварія, 2001. – 266 с.

38. Даниленко В. Покоління національної депресії / В. Даниленко // Іменник. Антологія дев'яностих / Упоряд. А. Кокотюха, М. Розумний. – К.: Смолоскип, 1997. – 264 с.
39. Даниленко В. Сон із дзьоба стрижа: Оповідання / В. Даниленко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2006. – 384 с.
40. Даниленко В. Туга за втраченим смыслом (Проблема екзистенційного вакууму в сучасній українській малій прозі) / В. Даниленко // Слово і Час. – 2000. – № 3. – С. 41–45.
41. Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації / Л. Демська-Будзуляк // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 149. – С. 156–162.
42. Денисова Г. В мире интертекста / Г. Денисова. – М.: Наука, 2000. – 290 с.
43. Денисюк І. Жанрові проблеми новелістики / І. Денисюк // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст.: Зб. наук. пр. / Відп. ред. М.Т. Яценко. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 6–49.
44. Денисюк І. Новела чи оповідання? / І. Денисюк // Жовтень. – 1966. – № 4. – С. 92–98.
45. Денисюк І. Поетика новели / І. Денисюк // Жовтень. – 1969. – № 10. – С. 127–134.
46. Денисюк І. Проблема трансформації та розмежування жанрів малої прози / І. Денисюк // Розвиток і оновлення видів і жанрів та мовностилістичних засобів художнього зображення в радянській літературі: Матеріали міжвузівської республіканської наукової конференції. – Одеса, 1968. – С. 44–77.
47. Денисюк І. Проза (Загальний огляд) / І. Денисюк // Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Вид. 3-тє; доп. і переробл. – К.: Вища школа, 1989. – С. 194–221.
48. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ століття / І. Денисюк. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.
49. Денисюк І. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. / І. Денисюк // Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / Упоряд. і прим. Є.К. Нахліка; Вступ. ст. І.О. Денисюка; Ред. Н.Л. Калениченко. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 5–26 с.
50. Денисюк Н. Художній світ письменника: поняття, терміни і літературні версії / Н. Денисюк. – Тернопіль: Тернопільський держ. пед. університет ім. В.Гнатюка, 2002. – 64 с.
51. Десять українських прозаїків. Антологія сучасної прози / Упоряд., передм., бібліогр., літ. ред. В. Медвідя. – К.: «Роккард», 1995. – 162 с.
52. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко; пер. з англ. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.

53. Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сб. – Петрозаводск: ПГУ, 1988. – 170 с.
54. Жанровое своеобразие художественных форм в литературе XX века: Сб. науч. трудов / Ред. кол.: Н.Г. Владимирова и др. – Ташкент: Университет, 1992. – 88 с.
55. Жанры в историко-литературном процессе: Сб. науч. статей / М.А. Жиркова (отв. ред.); Ленинградский гос. обл. ун-т им. А.С. Пушкина. – СПб.: ЛГОУ, 2000. – 188 с.
56. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. / Ж. Женетт; пер. с фр. – М.: Изд. им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 1998. – 320 с., Т. 2. – 1998. – 400 с.
57. Жовна О. Її тіло пахло зимовими яблуками: Оповідання та повісті / О. Жовна. – Львів: ЛА «Піраміда», 2008. – 388 с.
58. Жовна О. Експеримент / О. Жовна. – Кіровоград: ПВЦ «Мавік», 2003. – 246 с.
59. Жовна О. Маленьке життя / О. Жовна. – Кіровоград: ПВЦ «Мавік», 2004. – 90 с.
60. Жовна О. Партитура на могильному камені / О. Жовна. – НКВЦ «Рось», 1991. – 93 с.
61. Жулинський М. Наближення: Літературні діалоги / М. Жулинський. – К.: Дніпро, 1986. – 278 с.
62. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х / О. Забужко. – К.: Факт, 2001. – 340 с.
63. Зарубежная эстетика и теория литературы 19-20 вв.: Трактаты, статьи, эссе / Под ред. Г. Косикова. – М.: Изд. Московского университета, 1987. – 511 с.
64. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (От сочинений Умберто Эко до пророка Екклесиаста) / Д. Затонский. – Харьков: Фолио; М.: ООО „Издательство АСТ”, 2000. – 256 с.
65. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Н. Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
66. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: Посібник / Н. Зборовська. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
67. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема / Н. Зборовська // Слово і Час. – 2007. – № 6. – С. 3–8.
68. Зборовська Н. Українська література в умовах масової культури / Н. Зборовська // Дивослово. – 2008. – № 4. – С. 47–50.
69. Зборовська Н. У метафізичних п'ятьмах сучасної української літератури (за книжкою В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа» та романом

Г. Іваненко «Час покаянний») / Н. Зборовська // Дивослово. – 2007. – № 7. – С. 52–57.

70. Зубрицька М. Homo Legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.

71. Ігнатенко М. Читач як учасник літературного процесу / М. Ігнатенко. – К.: Наукова думка, 1980. – 171 с.

72. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 250 с.

73. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 253 с.

74. Ильин И. Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты / И. Ильин // Проблемы современной стилистики: Сб. научно-аналитических обзоров. – М.: АН ССР, 1989. – С. 186–207.

75. Ільницький М. Ранній український модернізм: польська рецепція / М. Ільницький // Слово і Час. – 2008. – № 3. – С. 55–65.

76. Ільницький М. Українська сецесія: етос болю (новела М. Яцкова «Діточа грудь в скрипці») / М. Ільницький // Слово і Час. – 2009. – № 7. – С. 19–23.

77. Ингарден Р. Очерки по философии литературы / Р. Ингарден. – Благовещенский Гум. колледж им. Бодуэна де Куртэнэ, 1999. – 210 с.

78. Индивидуально-художественный стиль и его исследования / Под общ. ред. В. Кухаренко. – К. – О.: Высшая школа, 1980. – 168 с.

79. Історія української літератури ХХ ст.: навч. посіб.: у 2 кн. / За ред. В. Дончика. – К.: Либідь, 1995. – Кн. 2. – 1995. – 512 с.

80. Калениченко Н. Українська проза початку ХХ ст. / Н. Калениченко. – К.: Наукова думка, 1964. – 452 с.

81. Квіт Г. Основи герменевтики: Навчальний посібник / Г. Квіт. – К.: Видавничий дім „КМ Академія”, 2003. – 191 с.

82. Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела. – К.: Генеза, 1997. – 432 с.

83. Ключек Г. Поетика і психологія / Г. Ключек. – К.: Знання, 1990. – 48 с.

84. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі: Монографія / Ю. Ковалів. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – 192 с.

85. Козачук Н. Валерій Шевчук як герой творів Володимира Даниленка / Н. Козачук // «Волинь-Житомирщина»: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – Випуск 20. – С. 93–101.

86. Козачук (Синицька) Н. Поетика української інтелектуальної прози 1960–90 рр.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Н. Козачук (Синицька). – Івано-Франківськ, 2008. – 20 с.

87. Колесник П. Українське оповідання / П. Колесник // Антологія українського оповідання: в 4 т. – К.: Держлітвидав, 1960. – Т. 1. – 1960. – С. 5–51.
88. Кононенко Є. Дама останнього лицаря / Є. Кононенко // Вечірній Київ. – 2004. – 2 грудня.
89. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія / Н. Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
90. Кораблева Н. Интертекстуальность литературного произведения: Учебное пособие / Н. Кораблева. – Донецк: Кассиопея, 1999. – 28 с.
91. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе / Е. Коссак; пер. с польск. – М.: Политиздат, 1980. – 360 с.
92. Костюк Г. У світі ідей та образів: Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми / Г. Костюк. – К.: Сучасність, 1983. – 535 с.
93. Крамов И. В зеркале рассказа. Наблюдения, разборы, портреты / И. Крамов. – М.: Советский писатель, 1979. – 296 с.
94. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева; пер. с фр. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.
95. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. Кузьмина. – Екатеринбург – Омск: Изд. Уральского университета, 1999. – 268 с.
96. Кухар-Онишко О. Індивідуальний стиль письменника: генеза, структура, типологія / О. Кухар-Онишко. – К.: Вища школа, 1985. – 172 с.
97. Лавринович Л. Сучасний постмодернізм – напрям? стиль? метод? / Л. Лавринович // Слово і Час. – 2001. – № 1. – С. 39–46.
98. Лармин О. Художественный метод и стиль / О. Лармин. – М.: Изд. МГУ, 1964. – 270 с.
99. Ласло-Куцюк М. Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест: Видавництво «Критеріон», 1980. – 328 с.
100. Левидов А. Автор – образ – читатель / А. Левидов. – Л.: ЛГУ им. А.Л. Жданова, 1977. – 360 с.
101. Левин Ю. Избранные труды: Поэтика. Семиотика / Ю. Левин. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 824 с.
102. Ленсу Е. Художественная идея и образный мир литературного произведения / Е. Ленсу. – Минск: Вышэйш. шк., 1986. – 92 с.
103. Ленська С. Українська мала проза 1920–1960-х років: на перетині жанру і стилю: Монографія / С. Ленська. – Полтава: ПолтНТУ, 2014. – 654 с.
104. Лиотар Ж. Состояние постмодерна / Ж. Лиотар. – М.: СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
105. Література після падіння залізної стіни (розмова Мартина Пастушака з Володимиром Даниленком) // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 200. – С. 3–10.

106. Література. Теорія. Методологія; пер. з польськ. / Упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.
107. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
108. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 2007. – 608 с.
109. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 2007. – 624 с.
110. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. – 2-е вид., випр., доповн. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 751 с.
111. Лихачов В. Очерки философии художественного творчества / В. Лихачов. – СПб.: БЛИЦ, 1996. – 160 с.
112. Лобовик І. Три виміри буття Галини Тарасюк / І. Лобовик // Березіль. – 2002. – Ч. 1–2.
113. Лобовик І. У пошуках сенсу людського буття (ескіз до творчого портрета Галини Тарасюк) // Демократична Україна. – 2005. – 2 березня. – С. 10.
114. Логвиненко О. Дзвін тиші. Українська література наприкінці тисячоліття в діалогах із письменниками / О. Логвиненко. – К.: Видавничий центр «Просвіта», 2003. – 240 с.
115. Логвиненко О. Сучасний український роман: Еволюція, характери, стиль / О. Логвиненко. – К.: Вища школа, 1989. – 174 с.
116. Лосев А. Проблема художественного стиля / А. Лосев. – К.: Киевская академия евробизнеса, 1994. – 288 с.
117. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров / Ю. Лотман // Лотман Ю. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2004. – С. 150–390.
118. Лотман Ю. Текст в тексте / Ю. Лотман // Лотман Ю. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2004. – С. 62–73.
119. Макаров А. Світ образу: Літературно-критичні нариси / А. Макаров. – К.: Рад. письменник, 1977. – 268 с.
120. Манн Ю. Диалектика художественного образа / Ю. Манн. – М.: Сов. писатель, 1987. – 319 с.
121. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма / Н. Маньковская. – СПб.: Летейя, 2000. – 347 с.
122. Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 320 с.
123. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы / Е. Мелетинский. – М.: Наука, 1990. – 275 с.
124. Мельник Н. Жанрово-стильові модифікації української новели 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Н. Мельник. – К., 1999. – 20 с.

125. Наєнко М. Художня література України: від міфів до модерної реальності / М. Наєнко. – К.: Просвіта, 2008. – 1064 с.
126. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
127. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006 – 347 с.
128. Науменко Н. Поетика символу в новелістичній оповіді фабульного та безфабульного типів / Н. Науменко // Знак. Символ. Образ. – Черкаси: Вид-во ЧДУ, 2000. – Випуск 5. – С. 108–113.
129. Науменко Н. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Монографія / Н. Науменко. – К.: НУХТ, 2005. – 204 с.
130. Нахлік Є. Правда життя крізь призму малої прози / Є. Нахлік // Образки з життя: Оповідання, новели, нариси. – Львів: Каменяр, 1989. – С. 5–20.
131. Незнайома: Антологія української „жіночої” прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. / Авторський проект, упоряд., вступне слово, бібліограф. відомості та приміт. Василя Габора. – Львів: ЛА «Піраміда», 2005. – 600 с.
132. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Р. Нич; пер. з польськ. – Львів: Літопис, 2007. – 316 с.
133. Новиченко Л. Сильові складники багатства сучасної прози / Л. Новиченко // Дніпро. – 1981. – № 7. – С. 135–138.
134. Осадчий В. Між пеклом і раєм / В. Осадчий // Літературна Україна. – 2006. – 2 лютого. – С. 4
135. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко. – К.: Основи, 2002. – 679 с.
136. Павлишин М. Чорнобильська тема і проблеми жанру / М. Павлишин // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Видавництво «Час», 1997. – С. 175–183.
137. Паламарчук Г. Ролі та любов Галини Тарасюк / Г. Паламарчук // Вітчизна. – 1996. – Ч. 1–2. – С. 118–124.
138. Парандовский Я. Алхимия слова / Я. Парандовский; пер. с польск. – М.: Прогресс, 1972. – 335 с.
139. Пастушенко Л. Трепанация сучасності (або критичний модернізм Галини Тарасюк) / Л. Пастушенко // Літературна Україна. – 2004. – 4 листопада. – С. 6–7.
140. Письменники Буковини другої половини ХХ століття: Хрестоматія / Упоряд. Б.І. Мельничук, М.І. Юрійчук. – Чернівці: Прут, 2003. – 752 с.
141. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний. – К.: Наукова думка, 1991. – 800 с.

142. Плерома. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ: Лілея НВ, 1998. – 143 с.

143. Подлісецька О. Модифікація жанру новели в українській літературі 60–80-х років ХХ століття (Є. Гуцало, В. Шевчук, А. Колісниченко: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / О. Подлісецька. – Одеса, 2009. – 16 с.

144. Поліщук О. Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-ті роки ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / О. Поліщук. – К., 2004. – 19 с.

145. Постмодернізм: Енциклопедія. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

146. Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст.: Зб. наук. пр. / Відпов. ред. М.Т. Яценко. – К.: Наукова думка, 1986. – 295 с.

147. Роль мировоззрения в художественном творчестве: Сб. статей / Ред. кол.: С. Петров и др. – М.: Мысль, 1966. – 130 с.

148. Романенко О. Семіосфера української масової літератури: Текст. Читач. Епоха / О. Романенко. – К.: Приватний видавець Якубець А. В., 2014. – 364 с.

149. Самототожність письменника: до методології сучасного літературознавства / Відпов. ред. Г.М. Сивокінь. – К.: Українська книга, 1999. – 157 с.

150. Сірук В. Вісімдесятники як літературне явище / В. Сірук // Слово і Час. – 2001. – № 5. – С. 37–45.

151. Сірук В. Наративні структури в українській новелістиці 80–90-х років ХХ ст.: типологія та внутрішньотекстові моделі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / В. Сірук. – К., 2003. – 20 с.

152. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2002. – 832 с.

153. Смирнов И. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака / И. Смирнов. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. университет, 1995. – 190 с.

154. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996. – 317 с.

155. Соколов А. Теория стиля / А. Соколов. – М.: Искусство, 1968. – 224 с.

156. Старовойт І. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / І. Старовойт. – Львів, 2001. – 18 с.

157. Таран Л. Жіноча роль: жінка-автор у сучасній українській прозі: емансипаційний дискурс / Л. Таран. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2007. – 126 с.

158. Тарасюк Г. Дама останнього лицаря: Новели. Оповідання / Г. Тарасюк. – Чернівці: Місто, 2004. – 216 с.
159. Тарасюк Г. Ковчег для метеликів: новели / Г. Тарасюк. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. – 500 с.
160. Тарасюк Г. Короткий танець на Віденськiм балу. Новели / Г. Тарасюк. – Бровари: Видавництво ПП «МН ТРК «Вiдродження», 2009. – 222 с.
161. Тарасюк Г. Любов i грiх Марії Магдалини: Маленькі романи; новели; поезія / Г. Тарасюк. – Чернівці: Облдрук, 1997. – 384 с.
162. Тарасюк Г. Мій третій i останній шлюб: Роман, новели / Г. Тарасюк. – Бровари: Видавництво ПП «МН ТРК «Вiдродження», 2007. – 192 с.
163. Тарасюк Г. Новели: Проза / Г. Тарасюк. – Бровари: Видавництво ПП «МН ТРК «Вiдродження», 2006. – 416 с.
164. Тарасюк Г. Трепанация: Літературознавчі праці, рецензії, відгуки. Роздуми. Інтерв'ю / Г. Тарасюк / Бібліографічне видання. – Бровари: Видавництво ПП «МН ТРК «Вiдродження», 2006. – 320 с.
165. Тарасюк Г. Янгол з України: Маленькі романи, новели / Г. Тарасюк. – К.: Либідь, 2006. – 432 с.
166. Тарнашинська Л. Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї / Л. Тарнашинська. – К.: Унів. вид-во «Пульсари», 2001. – 264 с.
167. Тарнашинська Л. Парасоля на кожен дощ. Новели, оповідання, маленькі повісті / Л. Тарнашинська. – К.: Неопалима купина, 2008. – 260 с.
168. Тарнашинська Л. Післяслово / Л. Тарнашинська // Тарнашинська Л. Парасоля на кожен дощ. Новели, оповідання, маленькі повісті. – К.: Неопалима купина, 2008. – С. 256.
169. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.
170. Тарнашинська Л. Сходження на Фудзіяму: Новели / Л. Тарнашинська. – Львів: Престиж-інформ, 1999. – 64 с.
171. Творчий метод i естетичні категорії: Зб. наук. пр. – Дніпропетровськ: Дніпропетровський держ. університет, 1999. – 95 с.
172. Текст в тексті. Труды по знаковым системам: Сб. статей. – Тарту, 1981. – 95 с.
173. Текст: семантика и структура: Сб. статей / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики. – М.: Наука, 1983. – 302 с.
174. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-ге вид., виправлене i доповнене / А. Ткаченко. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.

175. Ткаченко Т. Фемінний дискурс другої половини ХХ – початку ХХІ століття.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Т. Ткаченко. – К., 2007. – 18 с.
176. Ткачук О. Наратологічний словник / О. Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
177. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров; пер. з франц. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.
178. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ ст. Н.Д. Тмарченко / Б. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
179. Тютюнник Гр. Коріння. Оповідання, повість / Гр. Тютюнник. – К: Дніпро, 1978. – 294 с.
180. Українська література сьогодні: Есеїстика. – К.: Неопалима купина, 2005. – 236 с.
181. Утехин Н. Жанры эпической прозы / Н. Утехин. – М.: Наука, 1982. – 184 с.
182. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
183. Фащенко В. Жанрова диференціація та взаємопроникнення / В. Фащенко // Фащенко В. Вибрані статті. – К.: Дніпро, 1988. – С. 292–304.
184. Фащенко В. Із студій про новелу / В. Фащенко. – К.: Рад. письменник, 1971. – 216 с.
185. Фащенко В. Новела і новелісти / В. Фащенко. – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
186. Фащенко В. Новелістична композиція (мікро- і макроструктура) / В. Фащенко // Фащенко В. Вибрані статті. – К.: Дніпро, 1988. – С. 152–197.
187. Художня парадигма сучасної української малої прози: Навч. Посібник/Олена Федосій; За загальною редакцією проф. А.Б.Гуляка. – К.:ТОВ «Нілан-ЛТД», 2012.-186 с.
188. Філоненко С. «Інша мова жінки»: художні особливості української жіночої прози 90-х рр. ХХ ст. / С. Філоненко // Слово і Час. – 2008. – № 2. – С. 49–56.
189. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986 – Т. 41. – 1984. – С. 471–529.
190. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму; пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2002. – 536 с.
191. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
192. Фуко М. Що таке автор? / М. Фуко; пер. з англ. // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2002. – С. 598–613.

193. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.
194. Харчук Р. Покоління постепокси (Проза) / Р. Харчук // Дивослово. – 1998. – № 1. – С. 6–12.
195. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. / Р. Харчук. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.
196. Хороб М. Нескінченне сходження людської душі (Проза Людмили Тарнашинської) / М. Хороб // Слово і Час. – 2000. – № 3. – С. 45–48.
197. Хороб С. Слово – образ – форма: у пошуках художності: Літературознавчі статті і дослідження / С. Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – 198 с.
198. Храпченко М. Творча індивідуальність письменника і розвиток літератури / М. Храпченко. – К.: Дніпро, 1976. – 276 с.
199. Художественный метод и творческая индивидуальность писателя / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1964. – 150 с.
200. Художественный образ: Сб. статей. – Свердловск: Уральский университет им. А.М. Горького, 1970. – 91 с.
201. Чернец Л. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики / Л. Чернец. – М.: Изд. МГУ, 1982. – 192 с.
202. Шабліовський Є. Життя. Література. Письменник: Вибрані дослідження / Є. Шабліовський. – К.: Дніпро, 1974. – 432 с.
203. Шкловский Б. О теории прозы / Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 383 с.
204. Шнайдер В. Письменник, що сказав жорстоку правду / В. Шнайдер // Кур`єр Кривбасу. – 2005. – № 191. – С. 184–187.
205. Штонь Г. Слово, ведене добром... / Г. Штонь // Тарнашинська Л. Парасоля на кожен дощ. Новели, оповідання, маленькі повісті. – К.: Неопалима купина, 2008. – С. 257–258.
206. Щеглов Ю. К описанию структуры детективной новеллы / Ю. Щеглов // Жолковский А., Щеглов Ю. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / Предисл. М.Л. Гаспарова. – М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – С. 95–112.
207. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко; пер. с итал. – СПб.: Симпозиум, 2002. – 92 с.
208. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко; пер. с итал. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
209. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко; пер. с итал. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 544 с.

210. Юриняк А. Літературні жанри малої форми / А. Юриняк. – К.: Смолоскип, 1996. – 131 с.
211. Юрчук О. Житомирська прозова школа: наративізм (В. Шевчук) і контракультурація (В. Даниленко) / О. Юрчук // «Волинь-Житомирщина»: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – Випуск 20. – С. 218–231.
212. Якубовська М. «Відчути біль чужий як власний...» (Літературний портрет Галини Тарасюк) / М. Якубовська // Якубовська М. У дзеркалі слова: Есеї про сучасну українську літературу. – Львів: Каменяр, 2005. – С. 194–203.
213. Якубовська М. Епоха лицарства, що не минає... (Галина Тарасюк «Дама останнього лицаря» – Чернівці, 2004) / М. Якубовська // Літературна Україна. – 2005. – 10 лютого. – С. 6.
214. Яремчук І. Доторк сойчиного крила (Франкова присутність у художній прозі Галини Тарасюк) / І. Яремчук // Літературна Україна. – 2006. – 29 червня. – С. 6.
215. Яремчук І. Резистанс української жіночої прози / І. Яремчук // Літературна Україна. – 2003. – 3 березня. – С. 3.
216. Яцків М. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / М. Яцків. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.
217. Fowler A. Transformantion of Genre / A. Fowler // Modern Genre Theory. – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P. 232–249.
218. Plett H. Intertekstualities / H. Plett // Intertekstuality / Ed. by H. Plett. – Berlin – New-York, 1991. – P. 5–30.
219. Wallace M. From Novel to Narrative / M. Wallace // Recent Theories of Narrative . – Ithaca and London: Cornell University Press, 1986. – P. 31–56.

Наукове видання

ФЕДОСІЙ
Олена Олексіївна

**«...СВІТ У КРАПЛІ ВОДИ»:
МАЛІ ЕПІЧНІ ФОРМИ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ**

Формат 60×84/16
Ум.друк. аркушів 11,25
Тираж 100 пр.
Замовлення № 08/02-19 підп. до друку 07.02.2019

Видавець: ТОВ «НВП «Інтерсервіс»
м. Київ, вул. Бориспільська, 9
свідоцтво серія ДК № 3534 від 24.07.2009 р.

Виготовлювач: ТОВ «НВП «Інтерсервіс»
м. Київ, вул. Бориспільська, 9