

Хмельницький національний університет
Гуманітарно-педагогічний факультет
Кафедра української філології

ДИПЛОМНА РОБОТА

Магістр

Галузь знань 03 Гуманітарні науки
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.01 Філологія. Українська мова та література

на тему: ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МАЛОЇ
ПРОЗИ

Шифр ДРФУМ.20078.01.01.00

студентки II курсу групи ФУМмз-20-1 _____ А. О. Горбей

Керівник _____ Л. В. Олійник,
кандидат філологічних наук, доцент

До захисту допускаю:

завідувач кафедри української філології _____ І. Б. Царалунга

Хмельницький 2021

Хмельницький національний університет

Факультет	гуманітарно-педагогічний
Кафедра	української філології
Освітній рівень	магістр
Галузь знань	03 Гуманітарні науки
Спеціальність	035 Філологія.
Спеціалізація	035.01 Українська мова і література
Освітня програма	освітньо-професійна

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Завідувач кафедри української філології

_____ (Торчинський М. М.)

24 вересня 2020 року

ЗАВДАННЯ

на дипломну роботу

ГОРБЕЙ АЛЬОНИ ОЛЕКСАНДРІВНИ

1. Тема роботи: «Художня своєрідність сучасної української малої прози», затверджена на засіданні кафедри української філології _____ 20__ року, протокол № _____.

2. Термін подачі студентом завершеної роботи – грудень 2021 року.

3. Вихідні дані роботи

Сучасному літературознавству відомо багато праць українських на зарубіжних науковців присвячених вивченню малої прози, зокрема жанрам новела та оповідання. Важливе значення для обраної теми мають праці таких літературознавців як: П. Білоус, О. Бровко, І. Бурлакова, О. Денисенко, І. Денисюк, М. Дубина, К. Дуб, С. Ленська, Н. Мафтин, Л. Мацько, О. Міськевич, Н. Мельник, О. Поліщук, В. Сірук, І. Старовойт, Т. Ткаченко, В. Фащенко, Р. Харчук, М. Хорошков, О. Юрчук та інші. Частково твори Л. Тарнашинської, Ярослава Мельника та Наталії Поліщук були об'єктом літературознавчих дослідження, проте чимало питань, особливо це стосується жанрової специфіки, до сьогодні не розглянуто. Ці факти зумовлюють **актуальність** теми дипломної роботи.

4. Перелік підлеглих розробці питань

Розкрити зміст поняття «оповідання» і «новела» в літературознавстві;

Виокремити основні жанрові особливості оповідання та новели;

Окреслити особливості розвитку, типологічні риси аналізованих жанрових форм в історико-літературному контексті українського письменства ХІХ – поч. ХХІ ст.;

Охарактеризувати основні риси творчості українських новелістів ХХІ ст.;

З'ясувати особливості поезики творів малої прози Людмили Тарнашинської, Ярослава Мельника та Наталії Поліщук.

5. Графічного матеріалу немає.

6. Консультанти по роботі із вказівкою розділів, які їх стосуються			
Розділ	Консультант	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання отримав
	НЕМАЄ		

7. Дата видачі завдання – 3 жовтня 2019 року

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН			
№ з. п.	Найменування етапів дипломного дослідження	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1.	Обрання теми дипломної роботи	Вересень 2020 року	
2.	Опрацювання наукової літератури з теми дослідження	Вересень 2020 року	
3.	Збирання матеріалу, його первинна наукова інтерпретація	Вересень – листопад 2020 року	
4.	Написання першого розділу дипломної роботи	Березень 2020 – квітень 2021 року	
5.	Апробування результатів дослідження шляхом здійснення публікації у збірнику наукових праць та участі у конференціях	Січень, квітень, вересень 2021 року	
6.	Написання другого розділу дипломної роботи	Червень – жовтень 2020 року	
7.	Оформлення «чорнового варіанту» дипломної роботи	Листопад 2021 року	
8.	Попередній захист дипломної роботи	Грудень 2021 року	
9.	Остаточне завершення дипломної роботи	Грудень 2021 року	
10.	Подача дипломної роботи на кафедру	Грудень 2021 року	

Студент

Керівник роботи

_____ А. О. Горбей

_____ Л. В. Олійник

Анотація

Тема роботи: «Художня своєрідність сучасної української малої прози». Автор – **Горбей А. О.** Науковий керівник – **Олійник Л. В.** Обсяг дипломної роботи – 72 сторінки, із них 69 сторінок основного тексту. Робота містить 109 джерел посилання.

Ключові слова: *жанр, композиція, новела, оповідання, трансформація жанрів, тематика, ідіостиль, символіка.*

Мета дослідження – з’ясувати місце, роль та значення в українському літературному процесі малої прози загалом та жанрів оповідання та новели зокрема, вивчити питання визначення поняття «оповідання» і «новела» у літературознавстві та окреслити їх основні типологічні риси на прикладі творчості сучасних українських письменників.

Відповідно до мети дослідження було поставлено ряд **завдань**, зокрема: розкрити зміст поняття «оповідання» і «новела» в літературознавстві; виокремити основні жанрові особливості оповідання та новели; окреслити особливості розвитку, типологічні риси аналізованих жанрових форм в історико-літературному контексті українського письменства ХІХ – поч. ХХІ ст.; охарактеризувати основні риси творчості українських новелістів ХХІ ст.; з’ясувати особливості поетики творів малої прози Людмили Тарнашинської, Ярослава Мельника та Наталії Поліщук.

Об’єктом вивчення дипломної роботи є мала проза сучасної української літератури.

Предметом наукового дослідження є жанрова специфіка оповідань та новел письменників-сучасників Людмили Тарнашинської (збірка «Парасоля на кожен дощ»), Ярослава Мельника (збірка «Телефонуй мені, говори зі мною») та Наталії Поліщук (збірка «Добрі діти»).

У дипломній роботі представлено теоретичні засади вивчення специфіки малих епічних жанрів у світовому та вітчизняному літературознавстві. З’ясовано, що обидва жанри впродовж тривалого періоду свого розвитку та становлення зазнавали певних трансформацій, особливо це стосується сучасного періоду.

У дослідженні міститься детальний аналіз творчості сучасних українських прозаїків Людмили Тарнашинської, Ярослава Мельника та Наталії Поліщук на жанровому і тематичному рівнях у контексті загальноукраїнського літературного процесу. Твори Л. Тарнашинської є гідними зразками реалістичної новели, де чітко прочитується феміністична традиція, оповідання Я. Мельника характеризуються драматизмом, психологізмом, песимізмом, містичністю, активним використанням образів-символів тощо, дитячим творам Н. Поліщук притаманні реалістичність, іноді з елементами фантастики, дидактичність, відповідність читацькій аудиторії.

Автор _____

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НОВЕЛИ ТА ОПОВІДАННЯ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.....	10
1.1. Жанр як тип літературної форми. Поняття жанрово-стильової модифікації	10
1.2. Новела як самостійний жанр літератури: проблеми дефініції та жанрової специфіки	19
1.3. Жанрові особливості оповідання.....	27
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	33
2.1. Модифікація жанру новели у збірці Л. Тарнашинської «Парасоля на кожен дощ».....	33
2.2. Поетика оповідань Ярослава Мельника (на основі збірки «Телефонуй мені, говори зі мною»)	40
2.3. Художні особливості оповідань збірки «Добрі діти» Наталії Поліщук	47
ВИСНОВОК	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	62

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сьогодні в процесі розвитку культури і мистецтва нашого суспільства суттєві зміни спостерігаються у багатофункціональній жанровій системі української письменства. Ці переміни сучасні представники науки на літератури сприймають неоднозначно. Окрім того, цілий ряд проблем спричинив появу в українському літературознавстві тривалих дискусій. Перш за все ці питання стосуються малих епічних форм, представлених досить розгалуженою жанровою системою (численні оповідання, новели, нариси, казки, оповіді, легенди, притчі, вірші в прозі, святочні і великодні розповіді, фантазії тощо), яку широко застосувували у своїй творчості представники реалізму та модернізму і яка продовжує формуватися в умовах постмодернізму. Зазначений пласт літератури є досить різноманітним і за художніми методами, проте достатньо ще не вивчений. Сьогодні у літературознавчій науці теорія малої прози вважається одним із найбільш обговорюваних питань. У текстах наукових праць, в яких досліджено проблемно-тематичні та поетикальні аспекти малої прози, практично відсутнє вичленення її жанрових різновидів.

Жанри новели та оповідання є одними із найпопулярніших видів малих прози у світовому та українському письменстві. Зазначені форми епічного письма знаходимо в С. Андрухович, Ю. Андруховича, Дж. Боккаччо, Е. По; В. Винниченка, Р. Іваничука, М. Кіяновської, Є. Кононенко, Я. Мельника, П. Меріме, Г. де Мопассана, Г. Пагутяк, Н. Поліщук, В. Стефаніка, Г. Тарасюк, Л. Тарнашиєнської, Г. Тютюнника, І. Франка, М. Черемшини та інших. Складність дослідження творів новелістики спричинена відсутністю усталених норм оформлення жанрової моделі, неабияке значення щодо цього має неоднорідність структурно-композиційних особливостей творів, таких як несподівана кінцівка, динамічність сюжету тощо, новаційний та авторський елементи нарації. Що стосується оповідання, то в процесі розвитку таких

проблем не виникало, оскільки традиційна канонічна жанрова форма характеризується сталістю. Крім того, і новелі, і оповідання у сучасному літературному процесі досить активно модифікуються у творчості нового покоління авторів, що пояснюється вимогами часу, постмодерними тенденціями.

У наукових розвідках таких літературознавців, як П. Білоус, О. Бровко, І. Бурлакова, О. Денисенко, І. Денисюк, М. Дубина, К. Дуб, С. Ленська, Н. Мафтин, Л. Мацько, О. Міськевич, Н. Мельник, О. Поліщук, В. Сірук, І. Старовойт, Т. Ткаченко, В. Фащенко, Р. Харчук, М. Хорошков, О. Юрчук та інші, проаналізовано проблематику і поетику малої прози, зокрема оповідань та новел – найпопулярніших малих епічних жанрів у світовій та українській літературах, поза увагою залишається значний масив творів сучасних українських авторів, в тому числі і деякі збірки Ярослава Мельника, Наталії Поліщук, Людмили Тарнашинської. Саме цей факт і зумовлює **актуальність** досліджуваної теми.

Мета роботи – з'ясувати місце, роль та значення в українському літературному процесі малої прози загалом та жанрів оповідання та новели зокрема, вивчити питання визначення поняття «оповідання» і «новела» у літературознавстві та окреслити їх основні типологічні риси на прикладі творчості сучасних українських письменників.

Відповідно до мети дослідження було поставлено ряд **завдань**, зокрема:

- розкрити зміст поняття «оповідання» і «новела» в літературознавстві;
- виокремити основні жанрові особливості оповідання та новели;
- окреслити особливості розвитку, типологічні риси аналізованих жанрових форм в історико-літературному контексті українського письменства ХІХ – поч. ХХІ ст.;
- охарактеризувати основні риси творчості українських новелістів ХХІ ст.;

- з'ясувати особливості поетики творів малої прози Людмили Тарнашинської, Ярослава Мельника та Наталії Поліщук.

Об'єктом вивчення дипломної роботи є мала проза сучасної української літератури.

Предметом наукового дослідження є жанрова специфіка оповідань та новел письменників-сучасників Людмили Тарнашинської (збірка «Парасоля на кожен дощ»), Ярослава Мельника (збірка «Телефонуй мені, говори зі мною») та Наталії Поліщук (збірка «Добрі діти»).

Джерельною базою наукового дослідження стали словники літературознавчих термінів, словники-довідники, праці науковців, в яких описано жанрові особливості новели та оповідання, в тому числі праця О. Денисенка «До інтерпретації жанру новели у світовому літературознавстві», І. Денисюка «Поетика новели», І. Жиленко «Мала проза української й російської літературної еміграції 1919–1939 рр.: проблемно-тематична та жанрово-стильова типологія», С. Ленської «Українська мала проза 1920 – 1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії», М. Хорошкова «Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. крізь призму естетичних та етичних пошуків доби» та інші.

Наукова новизна магістерської роботи полягає у тому, що у дослідженні вперше здійснено спробу комплексного і детального аналізу особливостей новели та оповідання на основі систематизації попередніх наукових розробок та схарактеризовано художні особливості малої прози Людмили Тарнашинської, Ярослава Мельника та Наталії Поліщук.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети та реалізації завдань використано *історико-генетичний, літературознавчий, системно-описовий, хронологічний та герменевтичний* методи.

Теоретичне значення роботи полягає у подальшому вдосконаленні методики вивчення жанрів оповідання та новели у літературознавстві. Систематизований та проаналізований матеріал є важливим додатковим

інформаційним джерелом для подальших літературознавчих досліджень. Теоретичні положення, аналіз текстів, узагальнення й висновки роботи поглиблюють знання про жанрову своєрідність творів малих епічних форм.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх використання при написанні рефератів, курсових та дипломних робіт, при укладанні підручник, посібників та методичної літератури. Основні положення роботи можна застосувати під час вивчення дисциплін «Сучасний літературний процес», «Вступ до літературознавства», «Історії української літератури», «Теорія літератури та літературна критика», при викладанні спецкурсів з літератури у вищих навчальних закладах та на уроках української літератури у загальноосвітніх школах.

Апробація результатів дослідження. За матеріалами магістерської роботи подано до друку у збірник «Поділля. Філологічні студії» дві статті: «Модифікація жанру новели у творчості Людмили Тарнашинської (на прикладі збірки «Парасоля на кожен дощ»)» та «Художні особливості дитячих оповідань збірки «Добрі діти» Наталії Поліщук».

Структура та обсяг дослідження. Дипломна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку джерел та використаної літератури (109 позицій). Обсяг основної частини роботи – 69 сторінок. Загальний обсяг – 72 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НОВЕЛИ ТА ОПОВІДАННЯ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

1.1. Жанр як тип літературної форми. Поняття жанрово-стильової модифікації

Жанр, як стиль і метод, відноситься до найбільш вагомих категорій літературознавства, що дає можливість цілісно розглядати закономірності еволюції літератури, із врахуванням синхронного і діахронного аспектів, зіставляти світові напрями із врахуванням специфіки національності, допомагає виявити ієрархічну структуру творчості письменника.

Попри архаїчну історію термінів "жанр", "жанрова система", "жанрова константа" досі є ділянка для суперечок стосовно формулювань та суджень. Сьогоднішня генологія направлена на розуміння категорії статусу жанру, його характеристики, властивості, структури, виявлення постійних та змінних атрибутів тощо.

Традиційна тричленна класифікація *рід – вид – жанр*, на думку сучасних українських дослідників, є недоречною, особливо щодо модерного і постмодерного мистецтва [41, с. 5-20]). Серед відомі сьогодні генологічних концепцій вітчизняного та зарубіжного літературознавства ХХ століття на увагу заслуговують *змістово-формальний* (М. Бахтін, В. Кожин, Н. Лейдерман, Ю.Стенник, І. Смирнов, Н. Тмарченко, Ю. Тинянов, В. Тюпа, М. Храпченко та ін.) та *проблемно-змістовий* (А. Есалнек, Г. Поспелов, Л. Чернець та ін.) підходи.

Жанрово-стильові особливості розвитку української літератури розглянуто О. Астаф'євим, В. Дончиком, М. Жулинським, М. Ільницьким, Ю. Ковалівим, Н. Копистянською, М. Наєнком, Т. Салигою, Г. Семенюком та ін. Теорія жанру, зокрема роману, неодноразово була об'єктом дослідження у світовій науковій практиці ХХ ст.: у М. Бахтіна, Н. Бернадської, О. Білецького, Т. Бовсунівської, Д. Затонського, Д. Наливайка та ін.), проте сьогодні чимало не вирішених питань залишається

щодо розмежування творів малої прози. Досі є дискусії стосовно визначення терміну "новела" та "оповідання", їх виникнення та ознаки структури у період еволюції літератури, та найбільш у контексті літератури ХХ століття, коли спрямування до синтезу, призвели до появи великої кількості різновидів окремих жанрів, які значно відрізняються за змістом.

Жанр – термін, який використовують у літературознавстві, важливий для поетики як для теоретичної, так і історичної. Е. Леммерт ("Структура оповіді" (1955)) вперше сформулював, яка різниця між моделлю теоретичною та її мистецьким представленням: відповідно до теорії Й. Гердера, німецький дослідник протиставив "історичний" жанр до "філософського" [83, с. 11]. Розділення теоретичних жанрів (дедуктивно виведені з теорії літератури) та історичні жанри (як результати спостережень над фактами літерат) висвітлено у наукових роботах закордонних вчених (С. Аверінцева, Ю. Коваліва, Ц. Тодорова та ін.). На думку Ю. Тинянова історичні зміни впливають на зміни жанрової системи, до тогож виділяв, що творчість кожного письменника є індивідуальна жанрова структура [84, с.255–269].

С. Бройтман вважає, що, починаючи з Нового часу, поняття "жанр" є активним, важко «вловимим». Щоб розпізнати внутрішній механізм, який призводять до поступового розвитку різні жанрові одиниці, необхідно проаналізувати поетику твору враховуючи загальний фон літературної системи та її елементів. Жанр тісно пов'язаний з поняттям "літературна система", тому що функціональні властивості будь-якого жанру безпосередньо залежать від епохи [106, с. 13]. Структура взаємодії "метод - жанр - стиль" є універсальна структура, тому що у будь-якій історичній добі з її соціальним процесом є своя атмосфера, ідейно-філософські пошуки, психологічні настрої та побутові умови. Крім того, індивідуальність та неповторність митця, рівень його талановистості, художня і загальна культура перевтілюється у мистецтво відповідно до законів стилю і жанру. Отож, ці категорії стали необхідними і достатніми щоб охарактеризувати

будь-яку історичну літературну систему, і у синхронії, і в діахронії. Детально теоретичне обґрунтування жанрово-стильового співвідношення і зв'язків знайшли у праці Ю.Коваліва [41, с. 88–110].

Літературознавці ХХ-го століття виділили основні підходи, які є основними напрямками вивчення поезики. Відповідно до історично сформованої думки, яка була занототована у поезиках і античних риториках, термін "жанр" розглядається у нерозривному поєднанні з життєвою реальністю. Тому акцент жанра на аудиторії, від чого залежить розмір твору, стилістичність та тематика (О. Веселовський, Ю. Тинянов та ін.). Другий підхід - жанрова структура і матриця "образ світу", це відображає світобачення визначеного типу. У період, де у творах переважав преромантизм змішаний з містикою, жахом і проявом надприродних сил, сформувався напрям, де зберігається тяга до міфопоетики у ХХ столітті (Г. Поспелов, О. Фрейденберг та ін.). І, врешті, стосовно третьої концепції "тривимірна конструктивне ціле", яку сформулював М. Бахтін. У цій концепції синтезовані у попередні парадигми та репрезентовані у робота М. Бахтіна, таких як Г. Гачев, В. Турбін, Н. Лейдерман, Н. Тамарченко, та в Україні – І. Денисюк, Ю. Ковалів, А. Ткаченко, В. Фащенко.

Відповідно до концепції М. Бахтіна, виділяють три взаємозв'язані аспекти: 1) нормативний; 2) генетико- еволюційний; 3) конвенційний [106, с. 14-20].

Адекватне сприйняття сутності того чи іншого літературного явища характеризується категорією жанру. Один і той самий зміст твору може бути вкладений у різні жанрові форми, при цьому він буде мати абсолютно різні естетичні наслідки, різну образність. Теорією наративу була інтегрована із жанровою теорією за допомогою мовленнєвого акту Бахтінського принципу діалогу. В. Тюпа зазначає, що «жанр – це взаємна умовність спілкування, що об'єднує суб'єкта й адресата мовлення. Феномен жанровості /.../ передбачає історично складену систему традиційних конвенцій (умовностей організації

тексту), що дозволяє донести до адресата авторські інвенції (термін класичної риторики), тобто «предметно-сміслові» знахідки або винаходи мовця. Іншими словами, жанр є історично продуктивним типом висловлювання, що реалізує деяку комунікативну стратегію даного дискурсу» [90]. У методологічних засадах когнітивної теорії жанру, Т. Бовсунівська підтримує концепцію, у якій Ж.-М. Шеффер виділяє три рівні комунікативного акту, до яких відносяться висловлювання, адресація і функція [10, с. 34].

У сучасній науці є численні теоретичі та історично- культурологічні концепції та типологічні класифікації. Німецький науковець Ф. Штанцель, за принципом домінантності в оповіданні, розрізняє такі типи жанрів, як "Ich-Roman", "Авторський", та "Персональний".

Маючи симпатію до міметичного принципу П. Хернаді виділив три жанрових типи: "концентричний" (прислів'я, приказки, ліричні мініатюри, ліричні драми), "кінетичний" (п'єси, анекдоти, чарівні казки, оповідання) та "екуменічний" (епопея та роман-епопея) [49, с. 18]. У західному літературознавстві актуальним є таксометричний принцип виділення жанрів, на якому засновувалась вся класична система жанрів [496]. У роботах В. Лукова є концепція, де при руйнуванні жанрової межі відбувається "стягування жанрів", тому вже мова йде про філософський, історичний, документальний жанри [269]. При впорядкуванні генетичних категорій А. Ткаченко вказав найбільш прийнятну схему, оскільки вона краще описує мистецький : рід - вид - жанр - різновид [88, с. 64–68, 82–85, 125–132].

Вчений А. Ткаченко вважає, що «усі три базові роди не відокремлені один від одного непрохідними межами, тож, виділивши як окремий рід одне помежів'я, треба було б виділяти й двоє інших» [88, с. 125], також виокремлює терміни "ліро - епос", "ліро - драма" і "епос - драма" [88, с. 125–132]. Можна відзначити ще один важливий момент: «... епос, лірику і драму як літературні роди треба відрізнити від епічності, ліричності й драматизму

як видів емоційної тональності, що можуть співіснувати у творах усіх родів» [88, с. 124]. Також, вчений А. Ткаченка звертає увагу на діалектично-складну взаємодію між усіма жанровими категоріями, де кожний окремий твір можливо вписати у різний вид контексту і одночасно виокремити індивідуальний, неповторний, авторський, оригінальний стиль. Основною метою для нас є поєднати синхронний і діахронний аспекти при вивченні жанрових текстів.

Найбільш популярною сьогодні у літературознавстві є жанрова концепція визначного спеціаліста в галузі теорії роману Н. Тмарченка. Жанрова концепція об'єднує між собою теоретичний підхід та історичний підхід, що є розвитком ідеї російського структуралізму та бахтінського літературознавства. Н. Тмарченко представляє жанрологію у двох значеннях: як «...тип словесно-художнього твору як цілого, а саме: 1) реально існуючий в історії національної літератури або ряду літератур й означений тим чи іншим традиційним терміном різновид твору (епопея, роман, повість, новела в епіці; комедія, трагедія та ін. у драмі; ода, елегія, балада – в ліриці); 2) “ідеальний” тип або логічно сконструйована модель конкретного літературного твору, що можуть бути розглянуті як інваріант» [65, с. 69].

У наукових роботах Ю. Борєва, А.Єремєєва, М. Кагана, будь-яка художня роботи розглядається на різних рівнях: концептуальний, віртуальна художня реальність, матеріальне вираження.

Жанр особистості є системою уявлень про людину, про її зв'язки і взаємини із собою, людьми, суспільством, державою, а також відношення до метафізичного явища, що притаманне у визначений час відповідному високорозвиненому оточенню, це є аксіологічним центром літературної течії, а всі художньо-стильові жанри формують унікальний образ доби. Отож, концепція естетики світу і людини враховує точку зору та рівень художнього твору, усі елементи художніх типів. Концепція виражається у

стилі, але твориться у формі жанру. Структура жанру – це власне задум, який став конструкцією художнього твору.

Кожен твір художньої літератури – це образ світу, «стислим всесвітом», на думку М. Салтикова-Щедріна, що є відповідником всього людського життя, зосередженого на образній формі естетичного сенсу буття [47, с. 51]. До цієї думки схилилися В. Фащенко («новела – це відкриття цілого світу в “зосереджувачій миті”») та І. Денисюк («твір, який в одному характерному фрагменті людської долі чи в настрої людини в стислій, сконденсованій формі розкриває нову сторінку сутності людини»).

У сучасній українській енциклопедії та довідкових виданнях описано визначення жанру: «тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного різновиду мистецтва, який визначається своєрідністю зображення. Мінливість жанру залежить від конкретно-історичних умов» [50, с. 364]; «жанр – це історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту і форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується» [18, с. 251];

«жанр – вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність літературного твору, що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю» [48, с. 197]. В «Енциклопедії постмодернізму» Ч. Вінквіста та В. Тейлора категорія жанру визначається, як «тип написаного або виголошеного тексту та психологічна побудова, що допомагає читачам вибудовувати тексти у відповідь на повторювані риторичні ситуації» [32, с. 149–151]. Зарубіжні дослідники зосереджують увагу на прогностичному характері жанрової форми, що є основою читацьких сподівань. За типологією жанр класифікують «за темами, намірами, напрямом думок, тоном або комбінацією думок» (Гізер Даброу) або відповідно до авторської позиції, відповідно до того, як впливає текст на читачів, мовні конструкції і контекст, який використовує автор (Пол Гернаді).

До сьогодні в літературознавстві досить дискусійним є проблема дефініції носіїв жанру. В основі класифікацій та диференціацій науковці зосереджені на визначенні головної функції тематики (І. Пал), на власне тематиці (А.Есалнек), естетичному пафосі (Г. Поспелов, Л. Чернець). М. Бахтіно наголосив на важливості хронотопу [5]. Український дослідник М. Кодак виокремив 5 основних категорій твору: пафос, жанр, психологізм, хронотоп та нарацію [42]. Зазначені елементи поетики проаналізовано через категорії метод і стиль.

На основі теоретичних концепцій ХХ ст., авторами яких є М. Бахтін, М. Гея, І. Денисюк, Н.Копистянська, Б. Корман, Н. Лейдерман, Д. Лихачов, В. Фащенко та ін., виділяють наступні елементи жанру: *суб'єктна організація, часопростір, асоціативні зв'язки, утворені у тексті, які можна класифікувати як асоціативний фон, підтекст, інтертекст, метатекст* [47, с. 122]. У тексті твору важливе значення займають предметний та духовний модуси буття, тобто макрообраз, який синтезує раціональну сферу зі сферою ірраціональною [47, с. 123–124].

Кожен рівень та елемент жанру має своє походження та історичний шлях, тому досліджувати розвиток жанрові форми так цікаво через утворення позицій на основі взаємодії внутрішніх сил. Детальний аналіз показує, як неповторна індивідуальна жанрова система прагне до певної стійкої структури.

У даній роботі жанр розглядається як тип художньої структури, із певним жанровим змістом (ракурсом та концепцією переконання і світогляду), ознаки жанру (тематика і проблематика твору, авторська позиція, упередженість, типи конфлікту, образна система, композиційно - сюжетна особливість, форма оповідання). Теоретична жанрова модель утворює незмінну структуру жанру, а варіанти її художньої реалізації репрезентовані у модифікації жанру.

Переважна більшість вчених вважають, що властивість жанру поєднує

ряд сталих ознак, які забезпечують його актуальність впродовж певного періоду, із трансформацією та оновленням на рівнях предметності і формальності (І. Денисюк визначав таку змінність як «жанрова еластичність»). До кінця XVIII ст. літературознавці сприймали жанр як канон, проте ця думка перестала бути доцільним по відношенню до зразків, які з'являлися в період романтизму, реалізму та особливо в епоху модернізму, тому що від XIX століття відбувся розвиток роману, що отримує ієрархічне домінантне становище в системі жанру європейського письменства. Вчений М. Бахтін відмітив, що у інших жанрах є «Романізація», але І. Денисюк вважав, що є зародження протиріччя тенденції, це «новелізація» роману [25, с. 29]. Деканонізація жанрового стилю докорінно змінила рівні жанру, стиль і метод. Дифузія і синтетичність стали ключовими поняттями для літератури модернізму, відтак спричинивши амбівалентність і контрверсійність суджень науковців щодо проблеми осмислення жанрової сутності окремих творів.

Діахронний і синхронний розгляди категорії жанру літературознавцями: І. Денисюком, Н. Лейдерманом, Г. Клочек, Н. Копистянською та ін. – дозволяє протистити узагальнену жанрову модель жанровій модифікації. Теоретична модель жанру – це поняття умовне, тому що кожен твір є неповторним, утворюється на індивідуальних мікрообразах автора, звідси і виникає неповторна жанрова форма. Набір типових ознак, які повторюються у ряді художніх творів і утворюють теоретичну модель жанру. Жанрова модель має три аспекти: «тематичний зміст, стиль і композиційну завершеність» [82, с. 100]. Жанрова модель є «консервативним» початком у жанровій поетиці. Інваріантній моделі властиві константність, повторюваність та еволюційна змінність [85, с. 33]. Замість жанрової «еластичності» І. Денисюк втілює жанрову модифікацію, це індивідуальне втілення моделі жанру. Саме у період модернізму поняття «модель» стає ще більше умовним. На думку Н. Тихолоз, «жанрова модифікація –

генологічне поняття нижчого рівня загальності, вужче за обсягом, проте нюансованіше за змістом від літературного жанру; варіантна конкретизація жанрового інваріанта, у якій зберігається основний стійкий формозмістовий комплекс жанровизначальних рис і, поруч з тим, наявні специфічні особливості, які модифікують базову модель жанру і вирізняють цей тип на тлі інших модифікацій» [85, с. 40]. Погоджуючись із висновками дослідниці, запропонуємо власну дефініцію поняття: *під жанровою модифікацією розуміємо конкретне, історично та естетично зумовлене запитами часу втілення «жанрового змісту» в індивідуально-авторській формі, що, за умови збереження основних жанрових ознак, демонструє оновлення жанрової форми за рахунок використання різнорідних дискурсивних практик*. Історія зміни структури жанру залежить як від індивідуальної обізнаності автора, так і від запиту і виклику «духу часу». Рухливість модифікації жанру проявляють нестійкість жанрової структури, відтак реалізується деканонізація жанру. Видозмінення жанру реалізується на будь-яких рівнях твору.

З виникненням модернізму особливо помітними стали прояви багатоаріантивності індивідуально-авторської модифікації жанрових форм, стосовно цього доречно висловився Ю. Ковалів: «Жанрова модальність – наративна, лірична, драматична – полягає у вираженні відношення змісту твору до об'єктивного (зовнішнього, внутрішнього) світу, указує на тематичну характеристику художньої моделі залежно від установленної нею вірогідності зображення, власне, його можливості або необхідності» [41, с. 41]. Він також розмежовує поняття «жанрова матриця» – «генетично зумовлений комплекс усталених присутніх ознак», що сформувалися як результат еволюції жанру, і «жанровий канон» – зумовлений «історичною традиціоналізацією» [41, с. 42]. Тобто, жанрова матриця ж– це жанрова модель, яка, окрім тематичного, включає композиційно-структурні і наративно-комунікативні елементи.

Жанрова модифікація сприяє зміні традиційного жанру, активізації варіативних жанрових форм, реалізується в першу чергу через стиль та актуалізується в zenіті свого розвитку, що відповідає кристалізації жанрової моделі. Доба модернізму виявилася продуктивною для експериментів, в тому числі і з жанровою структурою твору із запереченням міметичних принципів створення образів, тенденцією до збагачення художньої виразності та синтетичністю.

Слушною є думка Г. Грабовича: «Жанр, зрештою, – серцевина й суть літератури, річ синхронна і водночас діахронна, сукупність поодиноких творів і системність форми та концепції, тож природно, що в ньому перехрещуються й віддзеркалюються процеси літературного та суспільного життя» [22, с. 36]. Безперервний процес розвитку літератури зумовлює постійні зміни на усіх рівняхв тому числі і на жанровому.

1.2. Новела як самостійний жанр літератури: проблеми дефініції та жанрової специфіки

Сьогодні питання теорія малої прози є актуальним та найбільш обговорюваним. Численні експерименти у літературі невеликої форми призвели до значних упереджень у традиційній жанровій системі. Питання розділення жанру у творах художньої літератури досліджуються з античності і до сьогодення, при цьому на кожному етапі є відповідні виправлення та здійснюється пошук нових рішень та вибір різного бачення.

Основні роди літературних творів є незмінні, до них відносятьсч епос, лірика і драма, але зміст їх жанру змінюється в процесі літературної еволюції, у зв'язку з цим необхідно переглянути самі рамки жанрів, їх ієрархію та співвідношення між собою. Коли дослідження літературних жанрів показало зміни не тільки якісний склад кожного жанру, але й кількісний показник переважаючої прозаїчнох форми. Це відноситься насамперед до малих жанрів.

У роботі В. Виноградова зазначено, що дослідження своєрідності стилю жанру є надзвичайно суттєвою проблемою лінгвістичної стилістики [15, с. 15]. Питання визначення жанрів досі відкриті для дискусії, критерії їх визначення та класифікація, проблеми їх (між)жанрової диференціації і внутрішньої жанрової варіативності.

Сладність у визначенні специфіки твору можна пояснюється такими властивостями жанру - динамічність, мінливість меж, наявність численних проміжних форм. Жанри постійно розвиваються, змінюються, збагачуються, а «з посиленням суб'єктивного начала у літературі набули авторської інтерпретації, світоглядних та структурних атрибутів, виявили відцентровану рухливість від сталих форм» [9, с. 136].

Особливості жанру змінюються в різні епохи розвитку літератури, в них виражаються різноманітні поняття, тому що співвіднесені з різними типами текстів [43, с. 56]. Проте існує «жанрова матриця», «тобто своєрідний інваріант (лат. *invariant* – незмінний) жанру, генетично зумовлений комплекс найбільш усталених ознак, що залишаються атрибутивними впродовж усього історичного життя жанру» [9, с. 136-137]. Такою ознакою часто є композиційна побудова твору, його обсяг, домінантні аспекти поетики (спосіб репрезентації, форми викладу, сюжет, тип нарації, система персонажів, тип героя тощо).

Це відноситься і до жанру новели, його вивченням літературознавці займаються від покоління до покоління. Визначення «новела» має походження від італійського слова «*novella*» (новина). В літературознавстві цей термін визначає одну з форм розповідних елементів художньої творчості та є міжнародним, проте існують синоніми цього найменування: французьке – *conte, fable*, німецьке – *Schwank, Märe, Geschichte*, англ. – *shortstory*, російське – *рассказ, сказка*. Дослідник В. Скобелев дає таке визначення: «Новела – це інтенсивний тип організації художнього часу і простору, залучення доцентрової концентрації дії, під час якої проводиться тест,

перевірка героя або, взагалі, будь-яке соціально значуще явище за допомогою однієї або декількох однорідних ситуацій, так що увага читача зводиться до вирішальних моментів у житті актора або явища взагалі. Звідси зосередженість сюжетно-композиційної єдності, однобічності стилю мовлення та невеликий обсяг в результаті цієї концентрації» [4, с. 59]

Літературний енциклопедичний словник дає визначення новели як малого прозового жанру, обсяг якого відповідає обсягу оповідання [51, с. 436]. Новела - це мистецтво творення сюжету, який утворився ще в давнину разом з ритуальною магією і міфами. В основі сюжету новели лежить антитеза або метаморфози [58, с. 248].

Новелою називають "невеликий епічний твір з гострим сюжетом і несподіваною розв'язкою, для якого характерні лаконічне письмо і психологізм"

У наукових розвідках проблема диференціації жанру новели і до сьогодні залишається актуальною, незважаючи на те, що з'явилася вона ще у період Відродження. У той час під терміном новела розуміли "розповідний твір про нові події, а структурні ознаки європейської новели можна знайти у біблійних розповідях та в оповідках Геродота" [Ленська].. «Такий погляд на генезис жанру спричинив появу досліджень античної новели, яка фактично рідко існувала самостійно, функціонуючи, звичайно, в лоні інших жанрів. Другий, більш традиційний напрям у теорії новели шукає колиски цього жанру в добі раннього Ренесансу» [28, с. 127].

Терміном «новела» в Італійській літературі позначали жанр розповідної художньої розповіді з повсякденного життя, який з'явився ще в XIII ст.. Подібні сюжети упорядковували в збірники, першим серед яких був «Новеліно, або Сто давніх оповідок», написаний у XIII ст. Дра Рівую. Ця книга мала важливе історичне значення: вона порушувала питання науково-художнього синкретизму ранньо-італійської прози та «на його уламках

побудована нова художня єдність, в яку дидактика та вченість увійшли як підпорядковані» [2, с. 226].

На думку М. Андрєєва, у «Новеліно» важлива роль надається художній функції та художньому змісту які виконують першочергове завдання [2, с. 226]. Оповіді збірки у побудові та зображенні сюжету є цілком новелістичними, що відповідає жанровим канонам ренесансу. Дослідник стверджує, що новизна жанрової форми є результатом норм сформованих потребою оновити розповідний контекст. Новели збірки перебувають в знаходяться на етапі становлення, її риси ще не чітко сформовані, не усім історіям притаманні риси жанру: частина відповідає їм, а інша - далека до канонічного зразка [61, с. 226].

У XIV ст. новела з'являється у творі Дж. Бокаччо в «Декамероні» [58, с. 364]. Літератору належить теоретичне обґрунтування терміну "новела" та його поширення як самостійного жанру у європейській літературі.

1. Теоретичне обґрунтування новели як літературного жанру фігурує у творчості Й. Гете, який свої думки щодо новели вкладає в репліки дійових осіб твору «Розмовах німецьких мандрівників», зокрема і про естетичне походження новели: наявність «нового», «не буденного», проте це «нове» розуміється як «можливе», «імовірне», "те, що може трапитись" а не розмитого, подібного до сну, фантастики, чи казки [55, с. 438]. Визначення суті новели "за Й. Гете" є лаконічним: «одна надзвичайна подія». Воно ще до недавнього мало великий вплив на поетику німецької літератури.

У період Романтизму німецькими літературознавцями чимало уваги приділялося опису теоретичного осмислення новели та його практичного застосування. Ф. Шлегель, як послідовник Й. Гете, зазначав: «Новела є анекдот, незнайома ще історія, яка цікава тільки сама по собі ..., яка дає підставу для іронії при самій появі на світ. Оскільки вона повинна зацікавити, то повинна мати таку форму, яка містить в собі і обіцяє чудові або привабливі моменти» [103, с.114].

У XIX столітті новела набуває особливого значення у творчому доробку американських романтиків. Ця форма оповіді стає зразком масової журнальної літератури, незважаючи на відсутність чіткого розуміння специфіки жанру. Чимало письменників «ледь підозрювали, що між романом і новелою є інша різниця, крім числа сторінок» [36, с. 164], оскільки побутувало в наукових колах два терміни «short story» та «long short story».

Теоретичне осмислення жару новели в американському літературознавстві належить відомому письменнику Е. По. Його обґрунтування є чітким та зрозумілим. Зокрема, його рецензія на збірку Н. Готорна «Двічі розказані історії» містить інформацію про різні жанри малої прози, котрі сьогодні описуються термінами «новела» і «оповідання». У Е. По ці форми номіновано як «a tale of ratiocination» («раціонально вибудована» історія) та «a tale of atmosphere or effect» («історія, яка створює конкретну атмосферу») [36]. Крім того, у праці письменник виділяє їхню спільну ознаку, що вирізняє їх від романної оповіді, – «малі» жанрові форми прози, оскільки вони невеликі за обсягом і мають здатність впливати на читача «миттєво», створюючи максимально сильні емоційно-психологічні ефекти.

Сутнісною родовою ознакою жанру новели Е. По називає новизну. Значення терміну «новизна» дещо трансформується через особливості світосприйняття романтиків, порівняно з італійськими новелістами, які в період Ренесансу основною рисою жанру вважали несподіваність, яскравість, виразність. В епоху романтизму на перший план висувається елемент винятковості. Письменники романтики звертали особливу увагу на елемент винятковості. Ця риса притаманна поколінню людей епохи великою французької буржуазної революції, де меркантильні ідеї протиставлялися світу пристрастей, екстремальним ситуаціям, де головні герої опинялися в незвичайних обставинах. Виняткові ситуації "описані романтиками" є основою, на якій перевірки здібностей романтичного героя. Тобто, нове ототожнюється у творчості представників доби романтизму з винятковим,

незвичайним, яке вони прагнуть пізнати, осмислити, зрозумівши таємницю пануючих у житті законів.

Висунуті письменником Е. По принципи художнього творення дійсності у новелі та її провідна ознака, «єдність ефекту або враження», до сьогодні вважаються традиційними в літературі. Російський письменник А. Чехов головною ознакою новели вважає лаконізм і з його широкою змістовністю [60, с. 204].

Зважаючи на тривалу історію розвитку, теорія новели було сформувано тільки в кінці XIX століття. Англійським критиком Б. Метьюсом було здійснено детальну характеристику новели як особливого жанру літератури. Він зазначає, що новелістична проза відзначається єдністю враження (за Е. По), цілісністю враження, якої можна досягти через зображення лише однієї події, одного характеру, одного почуття або ряду почуттів, спричинених однією подією, обставиною. Окрім подієвої новели, Б. Метьюс виділяє й інші її типи, які б обмежувалися описом характерів героїв або представленням різних настроїв чи вражень [108]. А. Бурцев зазначав, що «з легкої руки Метьюса новела на рубежі століть привернула до себе загальну увагу по обидві сторони Атлантики» [14, с. 259].

Описавши жанрову незалежність новели, літературні критики перейшли до опису особливості її становлення і розвитку. Початок XX ст. ознаменований появою перших ґрунтовних досліджень на основі досліджень англійських новел (Г. Олбрайт, Е. Кенбі). Проте рівень осмислення жанру навіть у II половині XX століття характеризується як «незрілий» [109, с. 5]. Суттєвою вадою робіт окресленого періоду є опис «статичних, замкнуто-ізолюваних контурів і компонентів жанру» [9, с. 259]. Цей недолік відсутній у працях більш пізніх, 90 років XX ст., в яких новелу розглянуто як рухому історико-функціональну систему.

В українській літературі на початку XX ст. було здійснено спробу пояснити тематичні зміни. Суттєвий вплив при формуванні та зміні

жанрового канону має об'єкт зображення, проте не варто ігнорувати й те, що Є. Кузьмичов іменує «методологією художнього мислення, творчим методом, що історично склався і оновлений епохою. Трансформація жанрів має не прямий, а зумовлений різноманітними обставинами характер, серед яких провідними є метод і стиль, в свою чергу обумовлені самим життям» [27, с. 111]. Українська література кінця XIX – початку XX стст. відзначена структурними змінами у малій прозі, які спровоковані змінами методу. У центрі психологічного реалізму зароджуються соціалістичний реалізм, та ведеться активна боротьба з занепадницькими напрямками модернізму.

При дослідженні жанру новели потрібно звернути увагу на його різновиди: філософський (розглядаються питання доцільності існування людини), психологічний (побудований на з'ясуванні характеристики персонажів), фантастичний (присутні фантастичні події), гумористичний чи сатиричний (показує комічність ситуацій, кумедне в характері персонажу) тощо. Часто різновиди новел переплітаються один з одним, це є природньо, адже новела є багатомовною.

Теоретичне розуміння жанру новели в історичній еволюції від опису нерухомих, замкнуто-ізолюваних обрисів та складових жанру до опису його як рухома функціональна система. В той же час, новела за принципом накопичення ознак вивчається не тільки з точки зору факторів, які утворюють жанр, але й з погляду поетики, та є актуальною через поглиблення психологізму в сучасній *short story*.

Сучасні дослідники при вивченні новели зосереджуються на її родовій приналежності, змісту жанру, принципів художнього втілення персонажу, його структура та стиль, історичне походження, термінологія жанру новели.

Проте, варто відзначити, що жанр «новели» не має однозначного визначення. У теорії жанру виділяють два підходи: історичний і теоретичний.

Історичний підхід до визначення жанру - стійкий в історичних кордонах; а в теоретичному - передбачається встановлення стрижня, на який будуть нанизані зміни у жанровій формі.

В залежності від конкретного часу і від обумовленості його естетичним орієнтиром, жанр «новела» може корегуватись настановами діючої культурної епохи, при цьому відбувається зміна акценту жанру. Жанр не має розвитку через розбіжність між центром жанру та естетичним напрямом, це має організувати усі рівні цілісного художнього твору. До таких рівнів відносяться: концептуальний рівень, рівень «внутрішньої форми» та рівень «зовнішньої форми» [46, с. 23].

Для прикладу, у роботі «Історична поетика новели» Е. Мелетинський пише: «Відмінність новели від розповіді не представляється мені принциповим».

Натомість Г. Поспелов вбачає можливість розрізнення новели та розповіді. На його думку, «новела малює в коротких сценах повсякденне життя. У новелі письменник хоче показати незвичайне в житті героїв ». М. Н. Епштейн наголошує на такій відмінності новели від оповідання: це жанрова форма з «гострим доцентровим сюжетом, нерідко парадоксальна, відсутністю описовості та композиційної строгістю». У наукові праці «О. Генрі і теорія новели» Б.М. Ейхенбаум писав: «Новела повинна будуватися на основі якого-небудь протиріччя, розбіжності, помилки, контрасту і т. д. Але цього мало. За самою своєю суттю новела, як і анекдот, нагромаджує всю свою вагу до кінця. Як металевий снаряд, кинутий з аероплана, вона повинна стрімко летіти до низу, щоб з усією силою вдарити своїм вістрям в потрібну точку». У роботах Б.С. Мейлаха зазначено, що «характерними ознаками новели вважаються гострота психологічної ситуації, відома парадоксальність сюжетного розвитку і така композиційна побудова, в якій сюжет і фабула не збігаються» [49, с. 8].

Із аналітичного огляду наявних в літературознавстві жанрових підходів зроблено припущення, що «новела» є багатofункціональна та універсальна категорія, при аналізі якої використовується великий арсенал методів гуманітарної науки. Відповідно до рівня наукового узагальнення новела є ідеальною структурою, в результаті відмежування від складної деталізації, також є одиницею живого літературного процесу.

У сучасній українській літературі новела неймовірно чутлива до естетичних втручань, вона піддається різноманітним деформаціям і трансформаціям. У сучасного автора новела часто виходить за границі жанрової матриці, модернізується та приймає специфічні художні властивості [44., с. 104].

1.3. Жанрові особливості оповідання

Оповідання – «невеликий за обсягом прозовий твір, фабула якого обмежена одним (іноді кількома) епізодами з життя одного персонажа чи персонажів. Такі особливості жанру зумовлюють використання нерозгалуженого, зазвичай однолінійного, чіткого за будовою сюжету, що розгортається у композиції від зав'язки до розв'язки. Цим воно за обсягом та ступенем ґрунтовної обробки сюжету відрізняється від новели, вважається проміжною формою між нею та повістю. ...Оповідання відмінне і від нарису, зорієнтованого на документування конкретних фактів та подій з обмеженням фантазійного мислення... Джерелами О. є народний епос, зокрема легенди, перекази, саги, твори античної історіографії, хроніки тощо. У кожній національній літературі О. може мати різні тлумачення, що зумовлює термінологічну неузгодженість...» [50, с. 156–157].

«Маючи низку спільних рис з іншими малими жанрами, – констатує Ю. Попов, – оповідання відрізняється від новели ослабленою фабульністю, меншим динамізмом сюжету, але більшою епічністю, аналітичністю, споглядальністю, розміреністю оповіді, наявністю нерідко оповідача і його

“суб’єктивного” погляду. З цієї т.з. оповідання зближується з повістю, воно більш зв’язане з буденністю, повсякденністю, тяжіє до типового, а не виняткового» [48, с. 386]. До специфічних художніх засобів оповіданн, на думку І. Безпечно, є «стислість, лаконічність, динамічність, напруженість сприймання, відносну простоту, доступність тощо» [7, с. 274].

Важливою рисою оповідання є опис характерів героїв, а не їх «показ», як у новелі, «час оповідання протяжніший і не такий концентрований, як у новелі» [25, с. 51]. Крім того, в оповіданні містяться додаткові деталі, а конфлікт описується спокійно: «В оповіданні, як і в новелі, є подія, але не особлива і не центральна. Новела возвеличує подію і поглиблює її значення. Оповідання ж бере подію такою, якою вона є. Новела має нахил до героїчного, оповідання – до ідилічного» [25, с. 52]. Науковець А. Єсін доречно акцентує увагу визначення певних спільних рис між жанрами, до яких відносяться: епічність, малий розмір, «готову даність» характерів, та відзначає, що малий обсяг твору потребує нестандартного засобу поетики: «Оповіданню найбільшою мірою відповідає “режим економії”, в ньому не може бути довгих описів, тому для нього характерні не деталі-подробиці, а деталі-символи, особливо в описах пейзажу, портрету, інтер’єру» [33, с. 147–148]. Така деталь стає виразною, звертається до творчого образу читача та намагається бути з ним у співтворчості. Завершення оповідання в більшості представлено в одному із варіантів: як розв’язка сюжетної лінії твору або як емоційне завершення. Однак література ХХ ст. найчастіше користується так званими «відкритим» фіналом.

Походження жанру оповідання літературознавці пов’язують із сагами, нарисами, оповідними творами античної історіографії, хроніками, легендами [51, с. 522]. Продуктивність жанру припадає на ХІХ століття, проте активніше та плідніше він розвинувся у період модернізму. «Оповідання містить в собі ширше коло життєвих зв’язків, воно з більшою кількістю переходів у розвитку дії чи відтворенні рефлексій аналізує те або інше

явище, має вищий ступінь деталізації у розкритті характерів. Загалом оповідання тяжіє до ширших форм прози, які досліджують долю людську. І якщо новела – маленьке оповідання, то оповідання – маленька повість», – зазначено В. Фащенком про природу жанру [94, с. 171].

Виникнення оповідання як власного літературного жанру науковці фіксують на початку XIX століття. На противагу анекдотам і новелам, усна форма розповіді є умовною для цієї жанрової форми, тобто створена штучно. Через специфічну комунікативну стратегію оповідання має спільні риси з притчею та анекдотом, на чому наголошують В. Тюпа і Н. Тamarченко. «Стратегія літературного оповідання як вторинного мовленнєвого жанру, – доводить Н. Тamarченко, – характеризується, з одного боку, концентрацією уваги переважно на “одній персоні”, з іншої, – воістину романною тематичною широтою, що сягає традиції життєписів і дозволяє зробити предметом художньої уваги практично будь-яку сторону індивідуального людського життя» [83, с. 73]. С. Ленська у науковій роботі зазначає, що «діапазон типологічних варіацій подібної художньої рефлексії може коливатися від монументального оповідання до ліричного. Моноцентричність оповідання й потенційна широта, місткість «художньої дійсності» детермінує внутрішнє тяжіння оповідання до циклізації («Червоноградський цикл» І. Сенченка) або до творення синтетичних форм (романи у новелах Ю Яновського, «Блакитний роман» Г. Михайличенка, «Вертеп» А. Любченка)» [49, с. 38].

На думку Н. Тamarченка, важливим жанротворчим чинником оповідання є взаємодія «стратегічно протилежних інтенцій жанрового мислення, що складають «внутрішню міру жанру» (М. Бахтін), наближають оповідання до романної форми і відмежовують від канонічної новели і повісті, генетично споріднених відповідно з анекдотом і притчею» [49, с. 38]. Подібна прихованва «взаємодоповненість» жанрових форм можна виявити у ряді бінарних опозицій: 1) жанрова картина світоустрою: притчева і

анекдотична; 2) жанровий статус героя: «суб'єкта етично значущого вибору "типової" життєвої позиції і суб'єкта індивідуального вибору ("вибору себе")» [49, с. 39]; 3) жанрова стилістика: притчеве і анекдотичне слово; 4) комунікативна стратегія і ситуація: "монологічна, ієрархічна згода між повчальником і слухачем проти діалогічної рівноправності учасників спілкування»" [49, с. 39]. Зважаючи на багатоцентричність класифікацій жанру, що бере свій початок у наукових роботах Ж. Женнета та стає особливо популярним в сучасній літературознавчій науці, варто враховувати чисельність генологічних класифікацій з врахуванням перетину типових жанрових особливостей. Такі теорії створюють можливість функціонування великої кількості видів і різновидів жанрових форм оповідань.

Теорія розповідних жанрів успішно розроблено у світовій науці, що дає можливість розкрити проблеми походження з лінгвістичної точки зору. «Коли ми будемо мовлення, – писав М. Бахтін, – наше висловлювання являє собою цілісність: і у формі певної жанрової схеми і у формі індивідуального мовленнєвого задуму». Тому «форма авторства залежить від жанру висловлювання. Жанр, у свою чергу, визначається предметом, метою і ситуацією висловлювання» [6, с. 357-358]. Науковець виділив «першофеномени» жанру, такі як «сказання», казка, притча, анекдот. Думку М. Бахтіна поділяє В. Тюпа, замінюючи казку на «життєпис (біографію як протороманну форму висловлювання)» [90]. На думку сучасного дослідника, корені новелу сягають анекдоту, а оповідання і повісті – притчі.

У сучасному літературознавстві дотримуються думки, що «жанрові процеси являють собою перебудову способів організації художнього світу твору, котра відображує зміни сфери і масштабів стосунків між людиною і дійсністю, знову ж таки обумовлених рухом концепції особистості» [47, с. 29-30].

Представники некласичної літератури Нового часу осмислюють феномен особистості у стані діалогічної єдності двох начал – «Я» та

«Інший». Взаємодія усіх рівнів твору характеризується модальністю характеру, а цілісність осмислюється як щось «відносне і рухоме» (Д. Максимов). С. Ленська зазначає, що «позиція авторської «позазнахідності» (М.Бахтін) спонукає читача до осмислення жанрових стратегій окремого твору, представлених у вигляді взаємодії певних жанрових матриць, типу свідомості та стильових стратегій» [49, с. 44-45]. Опираючись на власні спостереження С. Бройтман писав, що «жанрове самоозначення художньої свідомості для автора тепер стає не вихідною точкою, а є результатом творчого акту» [83, с. 362-363].

Українська проза ХХ століття долає кордони суміжних жанрів, де анекдоти, замальовки, нариси, етюди набувають властивостей новели чи оповідання, і навіть у роман. Відбуваються різні види міжжанрової взаємодії, які притаманні елементам модернізму. Автори творів намагалися не тільки копіювати дійсність, а заглиблювалися у складні та суперечливі суспільні та психологічні процеси, розширюючи чіткі можливості малих епічних форм.

При дослідженні чималої кількості взірців малої епічної форми виявлено велику розмаїтість основних жанроформ, що дозволяє поставити під сумнів можливість їх дефініціювати.

Проте є необхідність відокремити основні атрибутивні властивості українського модерністського малого розповідного жанру:

- 1) незначний розмір;
- 2) присутність єдиного центру опису;
- 3) інтенсивність подій або екстенсивний опис розгортання конфлікту, образність системи, хронотоп;
- 4) більша у порівнянні до класичної новелістики психологічна глибина опису;
- 5) ускладнена внутрішня структура оповідання при введенні базових конструктивних принципів епічного роду;
- 6) різні форми у різних стильових та дискурсивних практиках;

7) синтез-контамінація і дифузія у різних жанрових і родових структурах;

8) упередженість зображеного, інтимізація емоційності людини у поєднанні із епічною широтою опису;

9) збільшення та ускладнення асоціативних ознак, посилення інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків.

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

2.1. Модифікація жанру новели у збірці Л. Тарнашинської «Парасоля на кожен дощ»

Людмила Тарнашинська – відома українська літературознавиця, критикиня, автор творів поетичного та прозового жанрів. Знаковою подією у її житті та в учасному літературному процесі є поява 2008 року збірки «Парасоля на кожен дощ». Саме вона стала візитівкою Людмили Тарнашинської як автора творів малої прози (у книзі вміщено новели, оповідання, маленькі повісті), основу якої складають проблеми духовного та психологічного, що виникають через суперечливість людських характерів. Письменниця особливу увагу звертає на чуттєву сферу, яку детально вивчає, використовуючи внутрішні діалоги і самоаналіз. Дослідники відзначають, що авторка для розкриття внутрішнього світу людини, її психологічного стану на фоні побутових та сімейних суперечностей зображає людей у різних «масках», при цьому позбавляючи їх індивідуальності. Особливе значення з-поміж інших жанрових форм збірки займають новели [107, с. 382].

У творчому доробку Людмили Тарнашинської переважає лірико-психологічний вид новел, де моделюється єдиний настроєвий центр, показ суб'єктивних переживань, зосередження на психологічних деталях, розкриття ситуації через світовідчуття одного чи двох дійових персонажів. Письменниця, як і новелісти кінця XIX – початку XX ст. О. Кобилянська, М. Коцюбинський, М. Яцков, надає перевагу лаконізму оповіді, концентрується на змістовій лінії, загостренні дії, поглибленні внутрішнього плану, показ не власне події, а її художньої трансформації.

Новели збірки «Парасоля на кожен дощ» Людмили Тарнашинської відзначаються невеликим обсягом, лаконізмом, стислістю, змістовою концентрацією, сюжетним динамізмом мінімальною кількістю авторських характеристик, присутністю несподіванок (психологічних чи ситуаційних),

усіченням деяких елементів композиції, художньою деталізацією та іншими жанровими ознаками. На основі цього сучасна українська дослідниця О. Федосій зазначає, що в збірці переважають новели лірико-психологічного спрямування [98, с. 20].

Для творів книги «Парасоля на кожен дощ» притаманна однолінійність сюжетно-композиційних колізій і несподіваний фінал. В центрі уваги читача постають не лише події, а й емоції та суперечності, представлені авторкою незвичним чином. Варто також зазначити, що новелам Людмили Тарнашинської притаманні такі риси як усічення або ігнорування якимись композиційними елементами. Крім того, для індивідуального авторського стилю властива наявність динамізму та уривчастості оповіді. Частим прийомом зображення дійсності є елементи психологічної чи ситуативної несподіванки задля емоційнішого представлення кульмінаційного, переломного моменту сюжету, аби забезпечити контрастність подій чи паралелізм колізій [98, с. 14].

У новелі «Одна кімната на двох» в уяві читачів уже на початку тексту постає образ міжміського автобуса на фоні чуттєвих вражень, у спекотному салоні якого витає солодкавий аромат білих лілій, змішаний із запахами поту та нафталіну. Письменниця надзвичайно скурпульозно описує вірогідну причину наявності запаху нафталіну, адже використовує в канві тексту образ-символ тернової святкової хустки чорного кольору з яскравими квітами. Цей «традиційний» автобусний дух новелістка протиставляє іншому – городньому, свіжому, справдешньому, цілющому огірковому запаху, носієм якого є така ж «свіжа» дівчинка, образ якої натомість побудовано на сонові візуального відчуття та асоціацій, оскільки юний вік і блакитний колір її сукенки асоціюються зі свіжістю і молоддістю. Варто також зазначити, що образ автобуса виконує композиційну функцію, утворює кільце, тому що від присутній на початку та вкінці розповіді [98, с. 16].

Вагоме інформативно-номінативне, образне, експресивне та асоціативне значення надається у тексті новел Людмили Тарнашинської ви яскравим сенсорним відчуттям, оскільки вони мають вплив на формування жанрової специфіка творів малої прози письменниці.

Роль специфічної художньої деталі в деяких творах набуває, наприклад, прізвище героя, котре пояснює кризовість відносин в родині («маленька повість» «Дуля»): «Прізвищем, видать не вгодив... Хоч би спитала, порадилася... <>... 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...» [79, с. 236]. Варто зауважити, що вказана художня деталь виступає як номінативний маркер у творі, і змінює традиційну композицію: перш за все це стосується скорочення зав'язки та розвитку дії, наявна кульмінація, проте стострегається відсутність розв'язки, відкритою є кінцівка (через суперечки чоловік з дружиною зовсім забувають про свою дитину, якої у тексті є останньою єднальною альтернативою для Сашка й Марини).

Подібну художню деталь можна віднайти і в новелі «Флорентина». Екзотичність жіночого імені провокує несприйняття його суспільством, яке героїню «обзиває» Тиною, Капелюшницею чи повійницею, оскільки так значно зручніше, традиційніше: «...чудернацько-химерне ім'я губилося за буденними звичними, а часто й лайливими словами, що завжди були наготові для повсякденного вжитку – хіба що в спілкуванні з дітьми чоловіки шукали слів гречніших, а від того й силуваніших, дещо штучних, показних – звісно ж, для виховання» [79., с. 228]. Проте Флорентину з-поміж інших людей вирізняє не лише ім'я, а й особливий смак, стилю, тому що дівчина особливозахоплюється своїми головними уборами – капелюшками. Л. Тарнашинська, акцентуючи увагу на цій рисі героїні, показує, як сприймають її представники (в цьому проявляється і гендерний підхід до обраної теми) різних статей, які «... відчували тільки якийсь невловимий

повів чогось незвичного, чогось далекого й незбагненно-прекрасного, що годі було уздріти на їхніх звичних вулицях, бо воно бовваніло десь у чужих небачених краях» [79, с. 229]. У незвичний спосіб авторка подає лейтмотив новели: відстоювати власну гідність – незважаючи на наявність грішних вчинків та неординарної оцінки оточення, героїня знала собі ціну та вважала себе гідною людиною, індивідуальною особистістю, підтвердженням чого є некваплива й плавна хода: «...йшла вулицею, поколихуючи стегнами й крисами свого капелюшка, чоловіки (та й жінки також) проводжали її німими поглядами...» [79, с. 230].

У творі Людмили Тарнашинської «Сорочине гніздо» художня деталь одночасно є його назвою, що значно розширює позаяк її функціональний потенціал. Стосовно цього влучно висловлюється дослідниця О. Федосій: «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» [98, с. 13]. Окрім того, саме через використання цієї промовистої деталі головний герой вдається до поглибленого самоаналізу, лежачи у лікарні.

У своїх творах Людмила Тарнашинська надає перевагу на формально-змістовному рівні використанню специфічних прийомів, залучаючи в текст елемент неочікуваності. Компонент несподіванки присутній, наприклад, у творі «Одна кімната для двох»: зустріч Наталі та Ірини Кирилівни мала вплив на показ життєвих доль вказаних героїнь на часовому рівні. Зважаючи на цей прийом, у читача складається таке відчуття, ніби дві віддалені у часі події (минула – зрада Наталчиного батька, і ця зустріч) відбулися нещодавно, оскільки героїня, Наталя, все пам'ятає до найдрібніших деталей. Текст твору досить точно і тонко передає інтимні почуття як Наталі, так і Ірини Кирилівни. Завдяки цьому, створюється ілюзія повного розуміння авторкою внутрішнього світу обох її героїнь. Письменниця звертає увагу читача на ті обставини життя, в котрі потрапили жінки. Таким чином Людмила

Тарнашевська пояснює їхню самотність. Наприклад, спостерігається залежність формування Наталиного характеру та її ставлення до осіб протилежної статі від пережитого у дитинстві. Батько дівчини був далекий від ідеалу справжнього чоловіка, тому вона його навіть на прізвище називає – Полянець. Будучи невірним матері, перебував у відносинах із Іриною Кирилівною, тато на все життя скалічив тонку душу маленької героні. Образа, яку дівчина тримала на батька, перейшла на особисте життя, тому, знайомлячись з чоловіками, Наталя відразу хвилювало питання, чи не очікують на них вдома законні дружини. Тому-то неодноразово дівчина запитувало про це психолога Жоржа. Зверхність Наталі також можна пояснити дитячою психологічною травмою.

Не менш цікавий жіночий персонаж знаходимо у творі «Орися Трохимівна» Людмили Танащинської, для глибшого розуміння якого письменниця використала прийом ретроспекції. Прочитавши ранкову газету про власного чоловіка – Семена Жука, жінка більше ні про що не може думати. Орися Трохимівна пригадує давню історію, випадок із життя, котрий мав великий вплив на подальшу долю старенької вчительки: «По селу вже прошелестіло, жодної хати не обминувши: украла. Вона, молода вчителька Орися Трохимівна, вкрала лантух кукурудзи» [78, с. 6]. Воскресли в пам'яті Орисі Трохимівни окремі епізоди з життя, ніби змушували жінку переживати їх наново: Марійка знову пригостила її горохвяним пиріжком, а Семен знову об зливо назвав її злодійкою, ворогом народу, а Пилип повтори ще раз свої свідчення про те, що нібито бачив Орисю в той момент, коли вона тягнула додому цілий мішок кукурудзи. Вчителька починає аналізувати ту ситуацію та дії свого чоловіка, намагаючись знайти хоч якесь найменше пояснення: «Семена ж – попри всю образу на нього, якій і слів не мала (слову «зрада» потрібні хіба епітети?) – 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! Молодою була тоді, наївною...» [78, с. 6].

Модифікація жанрів малої прози Людмили Тарнашинської відбувається за рахунок наявності протиріч, які є основними сюжетно-композиційними елементами. В новелі «Що дозволено Богові...» важливе значення надається внутрішньому монологу оповідача-чоловіка. З одного боку, він думає про те, щоб навіть зовсім випадково не зустрітися жінку, у якої до нього є почуття: «Я ладний перетворитися на пил, що приростає до підшов перехожих – сотень, тисяч, мільйонів підшов: аби тільки стати невидимим, небаченим, нестрінутим...». Однак з іншого – очі постійно підсвідомо «шукають тих печальних очей», а душа «скулена, зачасна» прагне запалити в тих очах «сонячні іскорки – бодай лиш на мить...» [21, с. 16].

Новели письменниці яскраво демонструють її талант у умінні подавати оригінальні образи з неповторними характерами, скрупульозно описувати духовно-психологічні та емоційно-інтелектуальні елементи, комплексно формуючи особистість.

Специфіка творення героїв новели «Парасоля на кожен дощ» базується на тому, що жіночі феміністичні образи подаються через свідомість героя, через асоціації із певними кольорами. У вираженні образу Славка – збирача парасоль та жінок, здійснюється за допомогою жіночих постатей та кольорової палітри. Натомість у новелах «Змарнований вечір», «Дістатися берега» образи головних героїв розкриваються крізь призму родинних і професійних стосунків, через фіксацію перебігу думок, вражень, спостережень [79].

Фатальне значення у вирішенні зображуваних проблем надається першій назві – «Дістатися берега», оскільки «за ці роки переконалася, що свого берега я ще не дісталася: ще в дорозі, ще в путі... Від жанрі до жанру, від книжки до книжки... Маю незмінний статус *homo viator* (людина, що

мандрує), що його може відібрати хіба останній позирк за небокрай» [79, с. 26].

Свою гаму настроїв, способу життя розкриває головний герой твору «Парасоля на кожен дощ» Славко, Славцьо. Кожнон разу, йдучи дощовими ранками на роботу й зігріваючись кольором старих парасольок, він відчував, що саме «її» брунатна парасолька *«потіснила у його споминах усіх інших, котрі навідалися до нього дощовими ранками – кожна під своєю парасолею»* [79, с. 7].

Цей неочікуваний миттєвий спогад знову збадьорив, подарував приємну мить давно забутих почуттів. «Людина дощу» Славко та й інші герої та героїні письменниці взяті з повсякденного життя, вони постають на звичних обставинах, побуті, в традиційних помешканнях, малогабаритних квартирах тощо.

Твори досліджуваної збірки засвідчують, що авторка майстерно відтворює особливості жіночого світовідчуття – основу образної системи багатьох творів Людмили Тарнашинської. Неповторність образів жінок зумовлена «глибоким психологізмом, настановою на розкриття емоційних, духовних, інтелектуальних констант характеру героїнь» [96, с. 397].

Природа «жіночої інакшості» у творах збірки «Парасоля на кожен дощ» виходить за межі традиційної класифікації типів жіночих образів, «екстраполюючись у площинах гріховне/доброчесне, духовне/тілесне, сильне / безпорадне, фатальне/пересічне». Співіснування двох світів – фемінного та маскулінного, персоносфер «чоловік – жінка», модифікується автором у площині лірично-філософських роздумів про універсум людського буття, внутрішню гармонію й зовнішні дисонанси світу. Як специфічний художній простір жіноча персоносфера малої прози письменниці концептуалізується у парадигмі сакральних значень сутнісної природи жінки, що постає в універсальних вимірах, являючи світу нерозгадану магію життя [79].

Письменниця не прагне оцінити своїх персонажів і не іронізує з приводу порожнечі у їхньому житті, а навпаки наголошує на тому, що герої «Парасолі на кожен дощ» – *«прости, але й не зовсім...Складні у своїй простоті»*. І переконує *«в справедливості слів, мовлених Антигоною в трагедії Софокла (...), що дивних багато в світі див, а найдивніше з них – людина»* [79, с. 5].

Отже, важливу роль для моделювання малих жанрових форм прози Людмили Тарнашинської має неординарне образотворення, суть якого полягє в нанизуванні емоційнопсихологічних колізій. Письменниця вмiло подає чоловічі та жіночі образи, і саме жінкам особливо притаманний глибокий психологізм та внутрішній драматизм. Письменниця комплексно описує емоції, духовність та інтелектуальні здiнoстi представниць «слабкої половини людства».

2.2. Поетика оповідань Ярослава Мельника (на основі збірки «Телефонуй мені, говори зі мною»)

Ярослав Мельник одночасно є українським і литовським письменником, оскільки пише твори різними мовами (українською і литовською), займається філософією, пише літературно-критичні праці.

Я. Мельник родом із села Смига, що на Рівненщині. Був студентом Львівського університету, який закінчив із дипломом українського філолога. Навчався в аспірантурі Літературного інституту імені М. Горького. Проживає у двох країнах, Литві та Франції. З 1989 року є членом Спiлки письменників України.

У творчому доробку Я. Мельника більше 10 книг. Усі прозові публікації автора, що написані українською мовою, фіналісти конкурсу “ВВС Книги року”, починаючи з 2012, також 2013, 2014, 2016 рр., і “Книжки року”. Роман “Далекий простір” став «Книгою року 2013» за версією ВВС і був удостоєний премії В. Шевчука. За кордоном прозова творчість Я. Мельника також відома, особливо ті книги, які потрапили до коротків списів «Книги

року» у Литві, номінувалися на Європейську літературну премію, були визнані Книгою року у Франції. Популярність автора поза межами України підтверджується й численними перекладами на англійську, французьку, німецьку, італійську, есперанто, азербайджанську, румунську, хорватську, російську та інші мови. Наприклад, роман «Парії раю» отримав схвальну оцінку паризьких критиків та був виданий французькою мовою одним із найбільших французьких видавництв Robert Laffont.

2017 р. у видавництві Agullo editions побачив світ роман «Далекий простір» знову ж таки французькою, був гідно оцінений центральними французькими засобами масової інформації, став Книгою року у Франції та франкофонських країнах, а 2018 р. поряд з романами двох англійських, німецького та шведського авторів увійшов до п'ятірки фіналістів Європейської премії Utopiales.

2018 р. прозова добірка «Останній день» знайшла визнання у англійських літературознавців і вийшла друком в Англії у видавництві Noir press.

2012 р. за творами Я. Мельника випускники середніх класів Литвських шкіл склали іспит на атестат зрілості. 2018 р. за ініціативи Міністерства освіти і науки України роман «Далекий простір» увійшов до обов'язкової програми з української літератури для учнів 11 класу середніх шкіл країни.

На основі творів «Телефонуй мені, говори зі мною», «Вдома у Бога», «Книга доль» Я. Мельника було знято фільми «Говори зі мною», «Вдома у Бога», «Останній день» відповідно.

Художня збірка епічних творів Я. Мельника «Телефонуй мені, говори зі мною» опублікована 2012 року видавництвом «Темпора», має ту ж назву, що й центральна її розповідь, а точніше повість. Книга цього ж таки року стала фіналістом "ВВС Книга року 2012".

Я. Мельника упорядники київського видавництва характеризують як «людину химерної долі, закордонна критика називає містиком і

неосимволістом, одним із найбільш таємничих письменників свого покоління» [54]. В його збірку «Телефонуй мені, говори зі мною» «читач зіткнеться з гіпнотичним зсувом знайомої нам щоденної реальності, завдяки якому стає можливим духовне звільнення й вихід – через катарсис – в іншу, «паралельну» реальність. Будинок, у якому зникають кімнати; кіносеанс, якому немає кінця; батько, який говорить із сином невідомо звідки...» [54]. Критики неодноразово наголошують на тому, що Інтелектуальна насиченість сюрреалістичної прози Ярослава Мельника дозволяє вийти на відображення архетипів Батька, Бога, Матері, Вітчизни», про це говорить і сам автор у інтерв'ю з В.Панченком [54]. Варто зазначити, що повісті та оповідання письменника відзначаються:

- напруженістю сюжету,
- тонким психологічним аналізом,
- рідкісною на сьогодні «класичною» завершеністю жанрової форми.

Загалом у збірці «Телефонуй мені, говори зі мною» вміщено 7 оповідань, 3 повісті та 1 роман. Завершується книга текстом інтерв'ю:

- Книга мого життя
- Алюмінієва ложка
- Кінець
- А. А. А.
- Христос
- В дорозі
- Не можна взяти живого Бога
- Книга доль (повість)
- Телефонуй мені, говори зі мною (повість)
- Рояльна кімната (повість)
- Іде вічно (роман)
- Ярослав Мельник. «Я — людина лісу». Замість післямови [54, с. 3].

Хоча книга «Телефонуй мені, говори зі мною» і з добіркою різножанрових творів, проте разом вони у сукупності створюють одне ціле, що нагадує роман.

Солодзько П. у рецензії «Добротна інтелектуальна проза від Ярослава Мельника» на збірку говорить про усі твори, вміщені у ній «навіть роман, невеликого обсягу і дуже мінімалістичне. Тонка проза про, за визначенням самого автора, пошук самотністю рідності. Часто на тлі пограничних ситуацій, часто на тлі смерті, а, може, вже й по той бік» [76]. На думку дослідника, твори Я. Мельника мають «спокійний стиль, наявність сюжету (часто навіть доволі детективного), впізнавані психологічні ситуації – це доброта інтелектуальна проза» [76].

Інший рецензент збірки М. Григорчук також дає позитивну оцінку, зокрема зазначає: «Мельник легко читається, чудова мова, кожен сюжет має внутрішню напругу, закликає поринути у глибини людської душі. Його письмо могло б стати сценарієм для майбутніх кінострічок, проте не буденних, а вишуканих, інтелектуальних, таких, приміром, як "Сталкер" Тарковського, де широким залишається простір для думок і асоціацій, де вас мимохіть заставляють заглянути у свій духовний світ [23].

Розповіді, вміщені у збірці, містять події, які знаходяться на межі реальності і фантастики, здоров'я і хвороби, «нормальності» і психічного розладу. Я. Мельник у канві тексту грається з дійсністю, досягає найпотемніших місць сакрального і недоторканного, тобто розповідає про те, над чим ми не маємо влади, чого не спроможні змінювати, виправляти чи повертати назад.

Тонко описані хвилювання людини, яка опинилася у скрутному, незрозумілому чи то незвичайному становищі, в незрозумілих обставинах, володіння надприродними здібностями, наявна напруженість сюжету змушують читача ставати активним учасником дійства, занурюватися у проблеми героїв та разом з ними шукати виходу зі складних або

незрозумілих ситуацій, тобто читач не нудьгує чи залишається відстороненим від сіту художнього тексту.

У кожному, хоч і невеликому за обсягом та кількістю подій, творі порушено низку проблем: філософських, етичних та моральних. Проте головна увага зосереджена на питанні людської свободи в усіх її виявах.

Наприклад, в оповіданні «Не можна взяти живого Бога» Я. Мельник зважися віднайти відповідь на запитання: «Як це – бути Богом, відчувати себе Богом?» [23].

Завдяки неабиякому таланту та вмінню розігрувати реальні картини в уяві читача, Я. Мельник своїми творами не прагне обдурити чи неправильно уявлення подати, спричинити появу певних непорозумінь. Наприклад, в оповіданні «Христос» письменник сумнівається у правдивості християнського вірування, намагається спростувати святість деяких речей.

Ярослав Мельник в оповіданні «Христос» намагається пояснити історію Ісуса Христа. Він з'ясовує, хто такий Христос - це книжна чи жива людина. Письменник у своїх роздумах і аргументах різні іпостасях Ісус демонструє, називаючи його актором, сценаристом, ілюзіоністом, шахраєм. Таким чином, Я. Мельник інтерпретує біблійну історію про життя і діяння Ісуса Христа, звертаючи увагу на роздвоєння його особистості. Автор ніби оводить абсолютно несвятість всіх зцілень, чудес, які описано в Євангелії. У тексті ми часто помічаємо прямий зв'язок біблійної історії із сучасністю: сьогодні також можемо спостерігати «чудесні сцілення», «воскресіння з мертвих», але це все дуже просто пояснюється – підкупом акторів.

Письменник також говорить про те, що Ісус Христос був у змові з Понтієм Пілатам, оскільки після їхньої розмови Пілату припали до душі ті ідеї та ідеали, які сповідував Христос. Тому вони разом імітували розп'яття, смерть, перенесення тіла, воскресіння, підкупивши всіх причетних. Це все добре спланований захід. Насправді, Ісус Христос – це жива людина, яка своїми вчинками і добре продуманими діями змогла привернути увагу до

себе як Бога, до самого Бога, який лише один раз за його довге життя явився. Окрім того, ми також бачимо у кінці твору, що автор ніби «вибачається» перед людьми і не хоче нав'язувати своєї думки, тому говорить: «Але це – лише моє припущення А як було насправді – я не знаю. І не знає ніхто» [54, с. 36].

Григорчук М. у рецензії натякає і на певних над здібностях самого Я. Мельника, порівнюючи його манеру письма із іншими письменниками: «Відчувається здатність автора проникнути розумом навіть у життя комашки, жити цим життям і передати її почуття та світосприйняття. Цим він перегукується з Кафкою, Борхесом, чи може, навіть, з деякими речами нашої сучасниці Галини Пагутяк» [23].

У оповіданні «А.А.А.» змодельовано ситуацію, де чоловік протягом свого свідомого дорослого життя повинен робити вибір, але умови досить жорсткі для цього, бо практично він вибирає, що буде краще для нього особист. Автор цим твором прагне пояснити, що ніхто не має права керувати людським життям, тому що людина повинна особисто здійснити робити вибір. У цьому оповіданні, на відміну від усіх інших, Я. Мельник подає навіть фотокопію одного із «листів від Бога», де зазначено 3 пункти, з-поміж яких герой має обрати лише один.

Письменник тонко описує характери героїв, їх психологічний стан: «Вони постають з дрібних деталей, здебільшого – внутрішніх монологів, котрі, створюють цілісний, повноцінний, яскравий та живий образ. Цікавою формальною особливістю тексту є коротка фраза. Ярослав Мельник використовує її дуже вдало, влучно вплітаючи у канву розповіді» [23].

Солодзько П.: «Автор зосереджується на описі психологічних ситуацій і переживань, старанно уникаючи будь-якої ідентифікації часу, місця і героїв. Іноді світ творів Мельника у своїй голій пронизливості схожий на релігійні видіння» [76].

У першому оповіданні цієї збірки «Книга мого життя» оповідь ведеться від першої особи і складається із трьох частин. У головного героя твору відбувається втрата пам'яті, він не може зорієнтуватися в часі, не відчуває зв'язку з реальністю: що і коли відбувалося, хто і де знаходиться, врешті-решт, де він сам перебуває, в якому вимірі, і який період свого життя. Автор розповідає про героя, в якого було все: затишний дім, де він відчував себе наче у раю разом із дружиною Галею. Але Галя потрапляє до лікарні через інсульт, вона важкохвора. Дружина хворіє в лікарні, він поруч, але вже за мить він вдома, жінка біля нього і здорова. І він не розуміє, що з ним діється, де він знаходиться в якому часовому просторі він перебуває. Він згадує свого своє життя, але згадує його уривками, тому-то і назва оповідання символічна – «Книга мого життя» [54, с. 4-9].

Ще одна містична, незвичайна історія («Алюмініва ложка») трапимася під час подорожі із Петренком. Йому у чужому закордонному місті довлося зустрітися із своїми померлими батьками, а після тієї зустрічі залишилася алюмінієва ложка, яка боляче вражала героя. Цей предмет є образом-символом, оскільки несе глибинний зміст: в першу чергу, це зв'язок з рідними, по друге, це звільнення від страху, звільнення від комплексів, і нарешті – це символ смерті та єднання з батьками [54, с. 10-17].

Символізмом та містикою також сповнені інші оповідання. В розповіді «Кінець», в якому Леночка Нікодимівна у свої 60 років вдруге в житті проходить «зворотній» шлях від старості до дитинства, пізнаючи усі радощі життя на кожному етапі [54, с. 18-22]. Головний герой оповіді «В дорозі» розповідає про виконання «якоїсь» місії, про що йому повідомили по телефону. Він довго в дорозі. Всі необхідне йому, як живому чоловікові, у дорозі надавалося: їжа, відпочинок, турбота, жінки тощо. Виконати це завдання та дійти до місця призначення чоловікові допомагають провідники, навіть дружина і донька ними стали [54, с. 37-43].

Букатчук Х. у відгуку на книгу говорить про містичність кожної розповіді. Зокрема Хазанчає: «У кожному конкретному випадку він зумовлює ситуацію втечі: від ідентифікації себе й інших («Книга мого життя»), від майбутнього без рідних («Алюмінієва ложка»), від в'янення у старості («Кінець»), від неможливості відвернути фатум («А.А.А.»), від чужих канонів («Христос»), від нерозуміння сенсу буття («В дорозі»), від безпорадної слабкості («Не можна взяти живого Бога»), від правди смерті («Книга доль»), від усвідомлення себе сиротою («Телефонуй мені, говори зі мною»), від загублення «Я» в рутині буднів («Рояльна кімната»), від онтологічної самотності («Іде вічно»» [13].

Отже, збірка «Телефонуй мені, говори зі мною» Я. Мельника є яскравим зразком постмодерної прози, в якій автор дотримується власного оригінального стилю.

2.3. Художні особливості оповідань збірки «Добрі діти» Наталії Поліщук

На початку XXI століття в українській літературі спостерігаємо появу цілої плеяди молодих, перспективних і талановитих письменників, у тому числі це явище спостерігаємо і в Подільському регіоні. У другому десятилітті XXI століття про себе заявила Поліщук Наталія Валеріївна – поетка, філологиня, журналістка, науковиця, літературна критикиня, учасниця Хмельницького міського літературного фестивалю «Слово єднає!» 2016 року, член Національної спілки письменників України з 2019 р. Її творчий доробок поки що складає три книги: дві поетичні («Метафор-мози» (2016), «Час квітів» (2018)) та одна добірка малої прози «Добрі діти» (2019). Літературна діяльність Наталії Поліщук ще не була об'єктом вивчення літературознавчих досліджень, окрім оцінки збірок колегами-хмельничанами, тому поставлене нами завдання заповнює цю прогалину в науці.

Письменниця народилася у селі Чернелівка, що на Красилівщині. Із самого дитинства мама майбутньої літераторки, вчитель української мови і літератури, прививала дівчинці почуття патріотизму до неньки України та до маленької Батьківщини – Поділля, щирої любові до української мови. Перші проби пера Наталі Поліщук з'являються у вісім років, а в одинадцятому класі вона – учасниця Міжнародного конкурсу на кращий твір молодих літераторів «Гранослов», на обласному етапі посідає призове місце. Перші літературні успіхи стала причиною обрання майбутнього фаху, тому що ереможниця конкурсу як подарунок отримала приз – поїздку в Канів, на Чернечу гору, до місця позовання відомого на весь світ українського генія і пророка Тараса Григоровича Шевченка. Тому-то 2002 р. авторка поїхала на навчання у Київський національний університет ім. Т. Шевченка для того, щоб опанувати спеціальність «Філологія». Перебуваючи в Києві, майбутня письменниця бере участь у діяльності Літературної студії імені М. Рильського, долучається до поетичних вечорів, конкурсів критиків, друкує свої твори у «Студентському віснику», газеті «Університет» та у збірниках «Сполучник», «Сві-й-танок».

Професійна діяльність Наталії Поліщук почалася у видавництві «Магнат», там вона займала посаду кореспондента (2004-2006 рр.). Після одержання диплома в червні 2007 р. авторка розпочинає наукову діяльність – вступає в аспірантуру свого рідного університету за спеціальністю «Компаративістика (порівняльне літературознавство)», працює над кандидатською дисертацією, просвяченою проблемі візуальної поезії. Результати наукового осмислення теми були апробовані у вигляді кількох фахових публікацій. Повернувшись додому, Наталя Поліщук влаштувалася працювати у Хмельницьку обласну державну телерадіокомпанію «Поділля-Центр» на посаду редактора радіомовлення, потім стала ведучою «передач на обласному радіо про мову, культуру, освіту краю, дитячі та молодіжні

програми» [66]. У Хмельницькому національному університеті займала посаду викладача кафедри української філології у 2008 - 2013 рр.

Не зважаючи на те, що перші твори письменниці у друкованму вигляді з'явилися ще у шкільні роки, повноцінне видання поетичних творів у вигляді збірки побачило світ 2016 р. під назвою «Метафор-мози» [68], 2018 р. український читач познайомився із поетичною добіркою «Час квітів» [69], а 2019 р. у світ вийшла книга для маленьких читачів «Добрі діти» [67], де було поміщено прозові твори, казки й оповідання. Поява останньої публікації має автобіографічний характер, тому що Наталя Поліщук – багатодітна мама, разом із чоловіком виховує сина Тараса і двох донечок – Злату і Владу [Поліщук Н. Добрі діти], «тому добре знає, що цікаво діткам й, напевно, неодноразово розповідала своїм кровинкам захоплені історії, що увійшли в її нову книгу, адже вони наскрізь пронизані материнською любов'ю, тихі й ніжні» [66, с. 2].

1. Перша збірка письменниці «пропонує читачу ідею кола, як універсальної форми та символ безкінечності», образ якого «...на всіх рівнях сприйняття тексту: від візуального до символічного, воно ілюструє збірку та поєднує у собі розмаїття кольорів і значень» [74, с. 4]. Композиційну основу книги складають сім циклів, сім кіл: любов до рідних, інтимна лірика, закоханість у рідну землю та її красу, філософські роздуми, світлий сум, ранні вірші. Ця збірка є свідченням поетичного таланту Н. Поліщук та її літературознавчих вмінь, які стають помітними вже у назві «Метафор-мози» - своєрідна словесна гра професійною термінологією. З цього приводу Н. Сенчило робить припущення, що «назва утворена з двох слів «метаморфози» і «метафора», або ж видозміненого одного.., бо таємниця творчої уяви автора завжди запишається незбагненою для читача. Слово метаморфози є посиланням на найбільшу за обсягом поему у римській літературі, найвизначніший твір Публія Овідія Назона (43 р. до н. е.) під однойменною назвою, у якому описується створення та історія світу на

основі грецької і римської міфологій і складається з 15 книг. Але для Наталії Поліщук це не що інше, як гра близькими за значенням словами, де і метаморфози, і метафора позначають перетворення, перенесення» [74, с. 4].

Наступна збірка віршів «Час квітів» присвячена квітам, оскільки через них пізнаємо авторку, водночас квіти постають лейтмотивом книги. Квіткові образи-символи є виіленням ідеалу прекрасного, це – життя та смерть, кохання й ненависть, тендітність і жорстокість. Збірка налічує більше півтори сотні віршів. Василь Горбатюк, подільський письменник, директор Хмельницького літературознавчого музею, у вступному слові під час відкриття презентації книги так її охарактеризував: «Нова збірка, Наталі Поліщук новий крок у її творчості. Це справді дуже оригінальна книжка як за поліграфічним виданням, так і за змістом – це вірші з історіями. Але найкраще – це сама поезія – вона квіткова, жива зваблива, яка надихає і збуджує глибокі почуття. Ця творчість виходить за межі, береги цієї книги і переходить у сьогodнішню презентацію, куди прийшли цінителі поезії Наталі Поліщук, і все йде в одному руслі: час квітів, час Наталі Поліщук» [66]. Особисто Наталя Поліщук зазначила, що «Концепція книги квіти-символи, майже всі письменники звертаються до цієї теми. Якщо поміркувати, то квіти супроводжують нас протягом усього життя. Квіти – це краса і поезія – це краса. До того ж книжковим естетам буде приємно гортати аркуші такого світлого, ніби теплого паперу» [66].

Прозові твори збірки «Добрі діти» – це розповіді «про добро, різні життєві ситуації, поради, як стати добрим і чому це важливо» [67]. Книга містить дві частини: перша налічує 15 казок («Вогонь, Вітер, Вода і їхня мати Земля», «Живий дощ», «Історія про 33 літери», «Яблучка», «Біле дерево», «Помирилися», «Комашина війна», «Лусь і Зусь», «Овечки-хмаринки», «Добра білочка», «Двоє однакових», «Пастка хом'ячка Хо», «Зайчик-невстигайчик», «Велика подорож маленького листочка», «Три майори»), друга – 14 оповідань («Дружок», «Дещо про бабусь», «Дідусеві кролі»),

«Мамин хліб», «Воїни світла», «Настусине небажання», «Хочу бути президентом», «Татова борода», «Як Назар потрапив у телефон», «Тарасикова зима, або Снігові експерименти», «Гримаси, що прилипали до обличчя», «Йося-ненажера», «Булочка Няма», «Мурчик-антистрес»). Завершує збірка своєрідною післямовою-зверненням до юних читачів: «Добрячку і добринко, додайте свою добру історію! На цій сторінці ви можете розповісти про добру справу, яку вже виконали чи яку тільки мрієте зробити колись! Пам'ятайте, добро завжди повертається сторицею!» [67, с. 100]. Наталя Поліщук кожною історію намагається довести маленьким читачам, що добрі вчинки, любов і повага є найголовнішими моральними принципами людського буття, а їх дотримання робить людину ЛЮДИНОЮ. У творах розповідається про «дружбу, шлях до мрії та дорослішання, стосунки в родині, дбайливе ставлення до природи, пізнання світу, про цінність відведеного часу й життя загалом, про користування гаджетами й непрості виклики сьогодення» [66].

Презентація збірки супроводжувалася продемонстрацією юним читачам мультфільму-діафільму, в основі якого казка письменниці «Історія про 33 літери» із її власними коментарями. Наталя Поліщук розповіла дітям про історію книги та секрети творчого процесу, про особливості використання самчиківського розпису в її оформленні. Враженнями про зустріч з письменницею та про знайомство з текстом збірки поділилася дівчинка Катя: «Я вперше побачила справжню письменницю! Її книжка така цікава, там багато малюнків і дуже гарні гладенькі сторіночки. На святі ми подивилися казочку-мультик про те як їжачок шукав всі букви алфавіту. І я знаходила разом із їжачком усі букви. Книжечку «Добрі діти», де є ця казка, нам подарувала письменниця і ще подарувала розмальовку та солодоці! На останній сторінці книги є місце де можна записати свої добрі справи! Я знаю, що в книжці писати не можна, а тут, навпаки, дозволяється і мені це дуже подобається!» [20].

Оповідання збірки Н. Поліщук вибудовує за традиційною жанровою формою: розповідає про одну подію та містять інформацію про одного або кількох дійових осіб. Здебільшого назва твору відповідають змістові, але іноді авторка додає свої коментарі до самої назви, підзаголовки. Наприклад: оповідання «Настусине небажання» містить коментар письменниці про жанрову специфіку твору – це казка-ланцюжок [67, с. 67]; оповідання «Татова борода» містить підзаголовок «Оповідання для хлопчиків розповідь, від першої особи» [67, с. 74], очевидно для того, аби представити гендерну проблематики та акцентувати увагу дітей на мовних чи то наративних особливостях твору; оповідання «Гримаса, що прилипали до обличчя» надруковано з підзаголовком «І так буває...» [67, с. 86], щоби наголосити на неправильності поведінки чотирирічної дівчинки Єви; в оповіданні «Булочка Няма» – «Читати-смакувати» [67, с. 93], а у розповіді «Мурчик-антистрес» – «Шкільна пригода, розповідь від першої особи» [67, с. 96], авторка натякає на віковий аспект зображення. Отже, ці коментарі-підзаголовки виконують вступну функцію натяку-повідомлення про те, як буде вестися оповідь і що від неї чекати.

Дещо іншу структуру має твір «Тарасенкова зима, або Снігові експерименти»: складається розповідь із шести маленьких частинок «Кольорова зима», «Небо в холодильнику», «Велика таємниця», «Лікувальний сніг», «Білий чай», «Літати як сніжинка», об'єднуючим елементом якого є хлопчик Тарас.

В межах збірки, окрім оповідань та казок, можна знайти вислови народної мудрості, подані письменницею під назвою «Добрі цитатки». Наприклад, казка «Історія про 33 літери» закінчується такими висловами: «Де є добрі люди, там біди не буде. Добра людина плаче від радості, а зла – від заздрості. Добре роби, добре й буде. Добре ім'я – найкраще багатство. Хто людям добра бажає, той і собі має. До доброї криниці стежка протоптана» [67, с. 10]. У другій частині збірки оповідання «Настусине

бажання» та «Татова борода» також містять цитати. Зокрема у першому зазначено: «Найбільша наука життя – мудрість, а найбільша мудрість – бути добрим. Можеш допомогти людині – допоможи, а не можеш допомогти – помолись, або ж подумай про людину – добре, бо добрі думки – теж допомога. Роби добро, те, яке можеш, там, де можеш, тим, хто поруч» [67, с. 68]; у другому оповіданні присутні вже авторські цитати, а саме: дві цитати Тараса Шевченка – «Раз добром нагріте серце – вік не прохолоне!», «Діла добрих – оновляться, діла злих – загинуть», та по одній Шота Руставелі – «Зло миттєве в цьому світі, тільки доброта – вічна», і Генріха Гейне – «Добро краще, ніж краса» [67, с. 77].

Кожне оповідання другої частини містить виховний та повчальний елементи, оскільки вчать добра, порядності та інших моральних цінностей, які потрібно прививати дітям ще із самого дитинства. У текстах розповідається про дітей, про їхніх матерів та татусів, дідусів і бабусь, про взаємини в родині, трапляються також розповіді про тварин та різні предмети, з якими малята знайомі, про те, що потрібно бути ввічливими, культурними, дбати про ближніх, поважати старших тощо.

В оповіданні «Дружок», із підзаголовком «бувальщина» («... коротке усне оповідання про те, що нібито сталося насправді. Тематика Б. переважно побутова, часто мовиться про незвичайні події, спілкування людини з надприродними силами (відьмами, лісовиками, вовкулаками і т. п.)» [51, с. 83-84], розповідається про дворового собаку, якого звали Дружок. Мешканці дев'ятиповерхового будинку його любили, про нього дбали: хто недоїдки приносив, а хто кісткою або ковбасою пригощав, а хлопчиська, наприклад, збудували домівку, хоч й примітивну. Ці рядки вчать юного читача любити тваринок, гарно з ними поводитися, оскільки вони – живі істоти, які потребують уваги та піклування.

Наталія Поліщук з ніжністю описує тваринку, зазначаючи, що він «непоказний, невеликий, з поруди дворових безхатків, з підключеним дещо

хвостиком, кольору чи то сірого, як асфальт, чи то глиняного, як глина,... на веселе й дуже дуже гарне ім'я Дружок», «кумедний, запаний, кудлатий, лапою за вухом почаше і гайда оглядати володіння» [67, с. 52]. Письменниця показує Дружка як вченого собаку: «...усіх його мешканці він добре знав і впізнавав за запахом, інколи гавкав на машини, що проїжджали повз, інколи не чужих, і, як песик відчував, не дуже добрих людей. Махав дружно хвостиком тільки до своїх, кого до школи проведе, кого з роботи привітно зустріне» [67, с. 52]. Але одного разу у їхньому дворі з'явилася кішечка Маркіза, руденька приبلуда. Дружок спочатку надумав її виганяти, але згодом у їхніх відносинах запанували мир та злагода. Так сталося, що киця зникла так само несподівано, як і з'явилася, змусла Дружка сумувати, адже він навіть їжою і домівкою з нею ділився, крім того Маркіза у будці залишила своє потомство – двох малесеньких руденьких кошенят [67, с. 52-54].

Після зникнення мами-кицьки Дружок всю відповідальність за малих взяв на себе: доглядав, годував, кісточки збирав, припаси в землі ховав, зігрівав сиріток своїм теплом і захищав. «Приклад такої відданої дружби і любові зворушив багатьох мешканців будинку, біля якого тулилася незвичайна собачо-котяча сім'я. Історію Дружка навіть розповіли по телебаченню і надрукували в місцевій газеті» [67, с. 54]. Меленьких кошенят привлаштувала у своїй домівці одна старенька самотня бабуся дев'ятиповерхівки. Отже, ця історія вчить дітей бути добрими, нести відповідальність за тих, кого приручили, не очікуючи чи на якусь винагороду, яскравим прикладом чого є Дружок [67, с. 54].

В творі «Йося-ненажера» розповідається про історію однієї дивної тваринки схожої на м'ячика, яку деякі називали кішкою. Звалося це дивне створіння Йося. Йося була справжнісінькою ненажерою: «Вночі, коли закривалися магазини, Йося в них хазяйнувала, нишком поїдала всілякі смаколики: торти, цукерки шоколадні з горіхами, хрумкі вафлі, йогурти,

ванільні сирки, тістечка, булочки, просто таке обожнювала солодощі і не могла зупинитися [67, с. 89]. Це оповідання вчить дітей бути чуйними і довіряти іншим, оскільки дівчинка Софійка, повіривши словам Йосі, дозволила їй залишитися у себе вдома, пояснила принципи правильного харчування та розповіла про загрози надмірного зловживання солодкими смаколикami.

Історія під назвою «Дещо про бабусь» має містичний елемент, оскільки бабуся Даринки, трішки прихворівши і не маючи сил погратися з онучкою, на мить перетворюється на мельнику дівчинку, повну сил та енергії, але разом із цим, вона втрачає найдорожче у своїму житті – доньку та онучку. Авторка подає інформацію з пізнавальною метою: на самому початку твору розповідає про те, що бабуся – це мама матері, оскільки вона її народила, а мама з татом вже народили дівчинку або хлопчика. Також письменниця наголошує на тому, що бабусі з надзвичайно любов'ю та ніжністю ставляться до своїх онуків: «Вони завжди турбується про них, пригощаю чимось смачненьким, дарують подарунки. А ще бабусі дуже мудрі, адже вони прожили вже скільки років, тож знають безліч казок і цікавих історій» [67, с. 55]. Письменниця дає рекомендації усім маленьким читачам не сердитися на своїх бабусь, оскільки вони дуже їх люблять і завжди бажають тільки добра, ніколи не скривдять.

Прочитавши оповідання «Дідусеві кролі», юний читач дізнається про різні породи кроликів, зокрема, про породу Метелик, Каліфорнійський, Сирій та Білі велетні, окрім того, окреме місце у розповіді посідає порода Фландр, оскільки із цим представником кролячих Антось мав свої взаємини. У межах цієї розповіді ми також дізнаємося про те, як дідусь почав розводити кроликів, оскільки раніше цього не робив, а почалося все з того, як дідусь впіймав звичайного зайчика: «Колись у мене й заєць жив!.. Я його в полі пораненого знайшов. Приніс додому, полікував, виготовив. Вухань спершу боявся, не йшов до рук, але потім сам просився, щоб його погладили, ще й

сухарі хромати дуже любив. Отакений зайчисько був! – розвівши широко руками, показував» [67, с. 58].

У цій розповіді авторка говорить нам про милосердя, співчуття і про те, що потрібно своїх вихованців пильнувати та шанувати, оскільки на пропозицію бабусі стушкувати зайчика дідусь взагалі випустив його на волю. Маленький Антон також дуже полюбляв проводити час у селі і гратися з кроликами. Одного разу він навіть випустив погуляти кролика по садочку, але той утік. Коли цю історію майже забули, десь через місяць кролик разом із маленькими кроленятами знову з'явився [67, с. 60]. Ця розповідь вчить бути чуйними, любити тваринок, піклуватися про них і не забувати про те, що село і його мешканці завжди радо вітають тих, хто до них з посмішкою та увагою звертається.

Шанувати працю, допомагати матері, бути хорошим другом, піклувати про «братів наших менших», тваринок вчить оповідання «Мамин хліб» [67, с. 61-62]. Особливе значення для формування дитячого світогляду має розповідь «Настусине баження», в якому дівчинка мріє, щоб усі комахи пощезали на землі. Письменниця ж показує, до яких наслідків виконання цієї примхи може призвести, дає юним читачам та читачка настанову: «Та неправда то все, вигадка! Історія задля науки розказана, щоб у світі панувало добро, терпимість і взаємна повага, і кожному було місце під сонцем, навіть тому, хто з давні бридкий, утім природою не для зла створений» [к, с. 68]. Про шкоду сучасних гаджетів для дітей Наталя Поліщук розповідає у творів під назвою «Як Назар потрапив у телефон» [67, с. 78-80], натомість в оповідання «Мурчик-антистрес» подано позитивну характеристику сучасним іграшкам, крім того, головна героїня «модифікувала» котика під іграшку та взяла його до школи, щоб усім показати «справжню, живу анти стрес іграшку» [67, с. 96-99].

Творчий доробку Наталії Поліщук поки що невеликий за обсягом, проте її письменницький хист уже чітко проявляється, чи то у поетичних, чи то у

прозових творах. Звертаючи увагу на важливі проблеми людства, моральні цінності: любов, дружба, добро і зло, взаємини в сім'ї, бережливе ставлення до природи тощо. Твори молодій письменниці потребують детального вивчення, тому на перспективу залишаємо за собою це право.

Отже, важливе значення для розвитку малої прози в сучасному літературному процесі має творчість Людмили Тарнашинської, Ярослава Мельника та Наталії Поліщук. Їхні твори яскраво демонструють авторський стиль: для новелістики Людмили Тарнашинської характерний лаконізм, феміністична спрямованість, наявність художніх деталей, відповідність жанровим канонам; оповідання Я. Мельника сповнені містики, психологізму, їм властивий песимістичний настрів, звернення до Бога, наявність образів-символів тощо; твори для дітей малих жанрових форм Наталії Поліщук відзначаються повчальними та вишуканими елементами, відповідають віковим особливостям читацької аудиторії, мають індивідуальні особливості, що проявляються на структурному рівні: наявність коментарів-підзаголовків, на завершення ідеякі твори містять висловлювання з народних джерел або відомих особистостей.

ВИСНОВОК

Відповідно до мети та завдань дослідження ми можемо зробити наступні висновки. Мала проза є невід'ємною частиною української літератури, а вивчення її жанрово-стильової системи становить одне з важливих завдань сучасної філології. Вивчення жанрів новели та оповідання почалося на рубежі XIX-XX ст., а в умовах сьогодення перетворилося в самостійну проблему. Проблема дефініції жанру новели постає в працях багатьох зарубіжних і вітчизняних літературознавців, однак очевидним є те, що поки не існує єдиного визначення жанру новели через відсутність його сталих канонів.

Новела – це невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вимальованою дією. Новелі властиві лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів. Серед різновидів епічного жанру новела вирізняється строгою й усталеною конструкцією. До композиційних канонів новели належать: наявність строгої та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним осередком (переломний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів тощо), перевага сюжетної однолінійності, зведення до мінімуму кількості персонажів, напруженість дії, лаконізм, яскравість та влучність художніх засобів.

Ініціатива типологічного підходу до вивчення жанрових форм малої прози належить німецьким теоретикам. Спробу класифікації новели було вперше здійснено в XVIII ст. І.В. Гете. Він виділяє три типи новел: перший з них оснований на дотепному повороті сюжету, тяжіє до канонічного зразка новели; другий – розповідь про кумедні безглуздя і комічні метаморфози, тяжіє до звичайного анекдоту; третій тип, який відкриває на якісь миті людську натуру і її потаємні глибини, вже ближчий до сучасної новели. Також теоретиками жанру новели були Ф. Шлегель (порівнював новелу з анекдотом, оскільки головною її функцією вважалося зацікавити читача),

Е. По (надав жанру новели закінченість), Б. Метьюс (запропонував розгорнутий опис новели як особливого літературного жанру). З плином часу ці типи зазнавали змін та розширювались іншими різновидами (психологічна, філософська, фантастична, гумористична тощо).

Можна стверджувати, що жанрова своєрідність новели, як і будь-якої форми, що складається, розвивається й продовжує розвиватися, не є генеалогічною константою, у різні епохи була неоднаковою.

В дослідженні детально описано явище дифузії жанрів на прикладі новели та оповідання: обидва жанри належать до малих епічних форм; у багатьох теоретичних роботах вони ототожнюються; проте у новелі гострота сюжету виражена більшою мірою, ніж в оповіданні, а в оповіданні розкривається мотивація вчинків героя, тоді як у новелі зображується сама дія та відсутні прийоми психологічного аналізу поведінки персонажів; оповідання може мати прихований підтекст, важливий для реалізації авторського задуму, натомість у новелі не допускається багатозначності трактувань основної теми.

Дослідження доводить, що осмислення теорії знаходиться в процесі пошуку і аж ніяк не завершено. Множинність думок і трактувань щодо того чи іншого аспекту вивчення проблеми актуалізує подальші пошуки в напрямку вироблення комплексного підходу до феномену досліджуваного жанру.

Очевидним також є те, що багатогранність художніх процесів у межах малих епічних форм потребує комплексного аналітичного осмислення. Це дозволить поглибити розуміння шляхів розвитку новітнього прозописма, сприятиме осягненню тих іманентних рис та явищ, які формують індивідуальну манеру сучасних майстрів новели.

Важливе значення для розвитку малої прози в сучасному літературному процесі має творчість Людмили Тарнашинської, Ярослава

Мельника та Наталії Поліщук. Їхні твори яскраво демонструють авторський стиль.

Людмилі Тарнашинській належить збірка новел «Парасоля на кожен дощ». У творчості Л. Тарнашинської домінує тип лірико-психологічної новели, для якого характерним є моделювання єдиного настроєвого центру, вираження суб'єктивних переживань, увага до психологічних деталей, розкриття певної ситуації крізь призму світовідчуття одного, максимум двох героїв. Для письменниці важливими є лаконізм, концентрація на змістовій лінії, загострення дії, поглиблення внутрішнього плану, увага не так до самої події, як до способу її художньої трансформації, феміністична спрямованість, наявність художніх деталей, відповідність жанровим канонам.

Ярослав Мельник є автором багатьох прозових творів, серед яких і збірка «Телефонуй мені, говори зі мною». Вона складається із 7 оповідань, 3 повістей та роману «Іде вічно», а завершується збірка розмовою автора із головним редактором сайту «ЛітАкцент» Володимиром Панченком під назвою «Ярослав Мельник: «Я – людина лісу». Повісті та оповідання письменника відзначаються напруженістю сюжету, тонким психологічним аналізом і рідкісною на сьогодні «класичною» завершеністю жанрової форми. Оповідання Я. Мельника сповнені містики, психологізму, їм властивий песимістичний настрів, звернення до Бога, наявність образів-символів тощо. Оповідання цієї збірки мають типові ознаки жанру, адже розповідають про певні події із життя головного героя стисло, лаконічно. Крім того, кожен твір має містичну складову, що робить стиль автора неповторним. Наприклад: у оповіданні «Алюмінієва ложка» головний герой Панченко під час туристичної поїздки у чужій країні зустрічається зі своїми померлими батьками.

Наталія Поліщук є автором збірки казок та оповідань для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку «Добрі діти», в якій вміщено 15 оповідань повчального змісту про дітей і тварин. Форма оповіді відповідає

традиційним жанровим канонам: невеликі за обсягом, 1 сюжетна лінія, 2-3 персонажі. Твори для дітей малих жанрових форм Наталії Поліщук відзначаються повчальними та виховними елементами, відповідають віковим особливостям читацької аудиторії, має індивідуальні особливості, що проявляються на структурному рівні: наявність коментарів-підзаголовків, на завершення ідеякі твори містять висловлювання з народних джерел або відомих особистой.

Аналізуючи творчість сучасних прозаїків, зокрема твори Людмили Тарнашинської, Ярослава Мельника та Наталії Поліщук, можна стверджувати, що письменники, дотримуючись жанрових канонів, залишаються індивідуальними, оригінальними митцями.

Варто зазначити, що перспективи подальших досліджень цієї проблеми ми вбачаємо у поглибленому вивченні творчості Людмили Тарнашинської, Ярослава Мельника та Наталії Поліщук на різних рівнях літературознавчої науки та у дослідженні художніх особливостей новел та оповдань у зв'язку з появою нових творів, які продовжують з'являтися в українському письменстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Американская литература со времен возникновения до 1920-х., в 3 т. Москва, 1963. Т. 3. 603 с.
2. Андреев М. Л. Новеллино в истории итальянской литературы и европейской новеллы. *Новеллино*. Москва : Наука, 1984. С.219-252.
3. Андронік А. В. Світова новела від античності до ХХ століття. *Зарубіжна література*. 1998. Ч. 19. С. 3-15.
4. Барабаш М. У річковому намулі сторіч. Тексти, контексти, інтертексти збірки новел Маріанни Кіяновської «Стежка вздовж ріки». *Магістеріум*. Випуск 38: Літературознавчі студії, 2010. С. 23-28.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных. Москва : Худ. лит., 1975. 504 с.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
7. Безпечний І Теорія літератури. Київ : Смолоскип, 2009. 388 с.
8. Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис. Київ : Дніпро. 1966. 89 с.
9. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
10. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2010. 180 с.
11. Богословский В. Н., Прозоров В. Г., Головенченко А. Ф. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А. Соловьевой. Москва : Высшая школа, 1991. 637 с.
12. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції: монографія. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 400 с.

13. Букатчук Х. Метастази страху URL : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/09/05/071956.html> (дата звернення : 08.12.2021).

14. Бурцев А. А. Судьбы английского короткого рассказа. *Вопросы литературы*. 1987, №6. С. 257-264.

15. Виноградов В. В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. Москва, 1963. 253 с.

16. Гаврилів Т. Розмова з батьком. URL : <http://litakcent.com/2012/05/11/rozmova-z-batkom/> (дата звернення : 08.12.2021).

17. Гаев Т. Українська література XIX століття (розгорнені конспекти лекцій). Белград, 2008. 287 с.

18. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник. Київ : Либідь, 2001. 448 с.

19. Герасименко Н. Мала проза Є. Кононенко як реалістична художня модель українського суспільства межі XX–XXI ст. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Філологічні науки. 2014. № 3. С. 15-19.

20. Глива А. Тепла збірка добрих казок. URL: <https://biblioteka11.wordpress.com/2019/11/13/%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%BB%D0%B0-%D0%B7%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BA%D0%B0-%D0%B4%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B8%D1%85-%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%BA/> (дата звернення: 11.11.2020).

21. Гнатюк М. Варіативність самовияву : науковий і художній текст Людмили Тарнашинської. *Слово і Час*. 2010. № 1. С. 16.

22. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. 604 с.

23. Григорчук М. Завжди з вами: рецензія на книгу Ярослава Мельника.
URL :
https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/12/121204_book_2012_readers_review_melnyk (дата звернення : 08.12.2021).
24. Денисенко О. В. До інтерпретації жанру новели у світовому літературознавстві. *Культура народів Причорномор'я*. 2004. № 49, Т.2. С. 109-111.
25. Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Том 1: Літературознавчі дослідження. Книга 1. 2005. 432 с.
26. Денисюк І. Новела чи оповідання? *Жовтень*. 1966. № 4. С. 92-98.
27. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. Київ : Вища школа, 1981. 215 с.
28. Денисюк І. О. Новаторство Франка-прозаїка. *Українське літературознавство*. 2008. Вип. 70. С. 7-21.
29. Денисюк І. О. Поетика новели. *Жовтень*. 1969. № 10. С.127-134.
30. Діброва В. Про малу прозу. URL :
https://ukrainian.voanews.com/a/dibrova_11_01_2011113292949/237921.html
(дата звернення : 10.08.2020).
31. Дуб К. Життєва конкретика жанру новели в теоретичному аспекті. *Роди і жанри літератури*. Зб. Наук. праць. Одеса : Astroprint, 1997. С.18-19.
32. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; перекл. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
33. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. Москва : Флинта, Наука, 2000. 248 с

34. Жиленко І. Р. Мала проза української й російської літературної еміграції 1919-1939 рр.: проблемно-тематична та жанрово-стильова типологія: дис. ... доктора філологічних наук: 10.01.05. Київ, 2019. 465 с.
35. Заверталюк Н. І. Художня інтерпретація кохання-любові у творах Євгенії Кононенко. *«Неподільної краплі титома вага»: Літературознавчі студії*. Матеріали до лекцій з курсу «Українська література ХХ – поч. ХХІ століть». Дніпропетровськ : Пороги, 2011. С. 194-199.
36. Зверев А. М. Вдохновенная математика Эдгара По. *Эдгар Аллан По. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе*. Москва : АСТ, 2009. 768 с.
37. Злобин Г. П. Эдгар Аллан По – романтик и рационалист. *Эдгар По. Рассказы*. М. : Художественная литература, 1980. 387 с.
38. Калениченко Н.А. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Напрями, течії. Київ : Наукова думка, 1983. 255 с.
39. Карп'юк В. «Телефонуй мені, говори зі мною». URL : https://zaxid.net/telefonuy_meni_govori_zi_mnoyu_n1268410 (дата звернення : 08.12.2021).
40. Квіти в темній кімнаті: сучасна українська новела: найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років / упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка. Київ : Генеза, 1997. 432 с. URL : <http://litgazeta.com.ua/articles/inshyj-format-oleg-lyshega-3> (дата звернення : 10.08.2020).
41. Ковалів Ю.І. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі : монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. 191 с.
42. Кодак М.П. Микола Хвильовий як митець-психолог : монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. 196 с.
43. Кожина М. Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка [Электронный ресурс]. Под ред. М. Н. Кожинной; члены

редколлегии: Е. А. Баженова, М. П. Котюрова, А. П. Сковородников. 2-е изд., стереотип. Москва : Наука, 2011. 696 с.

44. Колінько О. П. Сучасна новела: константи і трансформації (на матеріалі малої прози українських і російських письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст.) *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. Том 30 (69) № 2 Ч. 2 2019. С. 100-105.

45. Котик І. Ярослав Мельник і метафізичні жорна. URL : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/05/31/130900.html> (дата звернення : 08.12.2021).

46. Лейдерман Н. Л., Барковская Н. В. Теория литературы. Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2002. 73 с.

47. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург : Ин-т филолог. исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010. 904 с.

48. Лексикон загального та порівняльного літературознавства : [за ред. А. Волкова та ін.]. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.

49. Ленська С. Українська мала проза 1920-1960-х років: на перетині жанру і стилю. Полтава : ПолтНТУ, 2014. 656 с.

50. Літературознавча енциклопедія : [у 2 т.] / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. Київ : ВЦ «Академія», 2007. (Серія «Енциклопедія ерудита»). Т. 2:М (Маадай-Кара) – Я (я-форма). 2007. 624 с.

51. Літературознавчий словник-довідник. Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.

52. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. *Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992)*. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2010. С. 12-148.

53. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы. Москва : Наука, 1990. 275 с.

54. Мельник Я. Телефонуй мені, говори зі мною. Оповідання, повісті, романи. Київ : Темпора, 2012. 224 с.
55. Михайлов А. В. Новелла. *Теория литературы*. Т. 2: Роды и жанры. Москва : Наследие, 2003. 592 с.
56. Місінькевич О. М. Асоціативна конотація слова в системі художнього ідіостилю Галини Пагутяк (на матеріалі новели «Душа метелика»). *Наукові записки* [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Серія: Філологічні науки. 2013. Кн. 1. С. 99-102.
57. Нестелєєв М. А. Повія як трагічна душа міста в контексті української літератури. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 2 (261). Ч. I. С. 167- 171.
58. Николюкин А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Москва : НПК «Интервал», 2001. 1600 с.
59. Нич Р. Міжтекстовість та її межі : тексти, жанри, світи. *Світ тексту : Постструктуралізм і літературознавство* ; [пер. з польськ. Олена Галета]. Львів : Літопис, 2007. С. 70-96.
60. Ніколенко О. М., Конєва Т. М., Орлова О. В. Підручник з світової літератури для 7-го класу. Київ : Грамота, 2015. 265 с.
61. Новеллы эпохи Возрождения. Сост. Б. Бунич-Ремизов. Киев : Изд-во политич. лит-ры Украины, 1990. 479 с.
62. Палій О. П. Постмодернізм як світоглядна та художня система (до історичних і теоретичних витоків). *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. 2013. Вип. 21. С. 288-302.
63. Патрікеєва Н. Терпка меланхолія від Ярослава Мельника: рецензія на книжку. URL : https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/12/121214_book_2012_review_melnyk_sd(дата звернення : 08.12.2021).

64. Петровский М. (ред.) *Ars poetica*: Сборник статей. Ярхо Б. И., Пешковский А. М., Петровский М. А., Столяров М. П., Шор Р. О. / Под ред. М. А. Петровского. Москва : Гос. Академия худож. наук, 1927. Вып. 1. 144 с.

65. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. [гл. науч. ред. Н.Д.Тамарченко]. Москва : Изд-во Кулагиной, «Intrada», 2008. 358 с.

66. Поліщук Наталія Валеріївна. URL: https://cbs.km.ua/index.php?dep=1&dep_up=271&dep_sug=495 (дата звернення: 12.10.2020).

67. Поліщук Н. Добрі діти: казки та оповідання для добряків і добринок дошкільного і молодшого шкільного віку. Хмельницький : Приватна друкарня ФО-П Сторожук О. В., 2019. 104 с.

68. Поліщук Н. Метафор-мози: поезія. Хмельницький : Видавець ФОП Цюпак А. А., 2016. 164 с.

69. Поліщук Н. Час квітів: вірші з історіями. Хмельницький : Цюпак А. А., 2018. 168 с.

70. Регрут П. В. Рецептивні моделі творчості Михайла Коцюбинського [Текст] : дис. ... канд. філол. наук, спец.: 10.01.01. Одеса, 2017. 192 с.

71. Регрут П. В. Рецепція творчості Михайла Коцюбинського: сучасні літературні тенденції. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна»: збірник наукових праць. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2017. Вип. 65. С. 75-80.

72. Рокосовська О. "Дзвінок з вічності": рецензія на книгу Ярослава Мельника URL : https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121122_book_2012_readers_review_melnyk_ko (дата звернення : 08.12.2021).

73. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. Москва : Аграф, 1997. 384 с.

74. Сенчило Н. У лабіринті кола. *Поліщук Н. Метафор-мози: поезія*. Хмельницький : Видавець ФОП Цюпак А. А., 2016. 164 с. С. 4-8.
75. Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж : Воронежский ун-т, 1982. 155 с.
76. Солодько П. Добротна інтелектуальна проза від Ярослава Мельника. URL : https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/12/121207_book_2012_review_melnyk_ek (дата звернення : 08.12.2021).
77. Супрунець Н. П. «Жіночі голоси у вітчизняній літературі» : метод. поради на допомогу популяризації сучас. укр. худож. кн. / Донец. обл. універс. наук. б-ка ім. Н. К. Крупської. Донецьк : Сх. вид. дім, 2008. 24 с.
78. Тарасюк Г. Людмила Тарнашинська : «Не маю неприязні до часу, в якому випало жити...». *Українська літературна газета*. 2010. № 23 (29). С. 6-7.
79. Тарнашинська Л. Парасоля на кожен дощ. Новели, оповідання, маленькі повісті. Київ : Неопалима купина, 2008. 260 с.
80. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 534 с.
81. Теорія літератури. За наук. ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
82. Теория литературы : в 4 т. / [гл. ред. Ю.Б. Борев]. Москва: ИМЛИ им. А.М.Горького, РАН, 2001. Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). 2003. 592 с.
83. Теория литературных жанров : [учеб. пособие для студ. высш. проф.образ.]. М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа; под. ред. Н.Д. Тамарченко. Москва: Изд. центр «Академия», 2011. 256 с.

84. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1977. 574 с.
85. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генетичні аспекти) : монографія. Львів : Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2005. 316 с.
86. Тищук Д. С. Асоціонім як троп: специфіка інтелектуальної природи. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка* № 4 (263), Ч. I, 2013. С. 32-39.
87. Тырыгина В. А. Проблема жанра в массово-информационном дискурсе: автореф. дисс. на соискание науч. степени д. филол. наук: спец. 10.02.04. Москва, 2008. 46 с.
88. Ткаченко А.О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : [підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів]. 2-е вид., випр. і доповн. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
89. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Москва : Дом интеллект. книги, 1999. 144 с.
90. Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии [Электронный ресурс]. Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С. 5–31. URL: <http://www.twirpx.com/file/527424/> (датазвернення: 10.12.21.).
91. Українська новелістика кінця XIX-початку XX ст.: оповідання, новели, фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). [упоряд. і прим. Є. К. Нахліка; редкол.: І. О. Дзевєрін (голова) та ін.; АН УРСР]. Київ : Наук. думка, 1989. 685 с.
92. Фащенко В. В. Із студій про новелу: жанрово-стильові питання. Київ : Рад. письменник, 1971. 215 с.
93. Фащенко В. В. Новела і новелісти: жанрово-стильові питання (1917-1967 рр.). Київ : Рад. письменник, 1968. 264 с.
94. Фащенко В.В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії. Одеса: Маяк, 2005. 640 с.

95. Федосій О.О. До проблеми ототожнення понять «новели» та «оповідання». Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство. 2014. Вип. 41. С. 224-233.

96. Федосій О. Художньо-естетична наповненість новелістики Людмили Тарнашинської. Літературознавчі студії. Київ : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2010. Вип. 29. С. 397-403.

97. Федосій О.О. Художня специфіка відтворення сьогодення у творчості Галини Тарасюк *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Літературознавство. 2015. Вип. 43. С. 222-228.

98. Федосій О. Жанрові моделі сучасної української малої прози (Людмила Тарнашинська, Галина Тарасюк, Володимир Даниленко, Олександр Жовна) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : О. Федосій. Київ: 2011. 22 с. URL : https://revolution.allbest.ru/literature/00583558_1.html (дата звернення: 9.12.2021).

99. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50-ти т. Гол. ред. Є. П. Кирилюк. Київ : Наукова думка. Т. 43 : Фольклористичні та літературно-критичні праці. 1986. 482 с.

100. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50-ти т. Гол. ред. Є. П. Кирилюк. Київ : Наукова думка. Т. 41 : Літературно-критичні праці (1890-1910). 1984. 683 с.

101. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період: навч. посіб. Київ : Академія, 2008. 247 с.

102. Хорошков М. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. крізь призму естетичних та етичних пошуків доби. *Вісник Маріупольського державного університету*. Сер.: Філологія. Маріуполь, 2010. №2(4). С. 85-90.

103. Храповицкая Г.Н. Романтизм в зарубежной литературе (Германия, Англия, Франция, США): Практикум: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Издательский центр «Академия», 2003 288 с.

104. Христо В. Творчість Євгенії Кононенко в контексті сучасної української прози. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2016. № 1 (17), травень. С. 315-318.

105. Хропко П. П., Гуляк А. Б. Жанрова специфіка літературного твору: Розділ до підручників з основ теорії літератури для студ. філ. фак. Київ : УДПУ, 1994. 39 с.

106. Шатин Ю.В. Жанрообразовательные процессы и художественная целостность текста в русской литературе XIX века (Эпос. Лирика) : автореф. дис. на соискание уч. степ. д-ра филол. наук: 10.01.08 «Теория литературы». М., 1992. 29 с.

107. Яхно А., Віннічук А. Жанрові особливості збірки «Парасоля на кожен дощ» Людмили Тарнашинської. *Літературознавчі студії* : збірник наукових праць. Вінниця : ТВОРИ, 2020. Вип. 14. С. 382-388.

108. Matthews B. The Philosophy of the short story. New-York, 1901. 140 p.

109. Reid I. The Short Story. *The Critical Idiom*. 1977. № 37. P.5.