

Як бачимо, Олександр Жовна не тільки активно використовує прийоми з арсеналу необарокової та неоготичної поетики як інкрустації, вставки в реалістичне письмо, а й вдається до символізації й метафорики, щоб оголити правду про розчакнутий світ і безмежно складні випробування, крізь які проходить творча людина в суспільних лабіринтах буття, прагнучи сягнути самототожності й самовладдя в пошуках пасіонарних ідеалів. І в кіноповісті “Визрівання” маємо саме ту взаємоузгодженість між авторськими (і загальнолюдськими!) ідеями та можливостями поетикальної всеозброєності, що виникає на перетині традиції і новаторства, незалежно від термінологічних означень (постмодерна манера, інтертекстуальність), яка робить твір не тільки читабельним (і придатним до кінематографічної версії — для неї в певному смислі й призначався), а і явищем сучасної української літератури в її знакових варіаціях і художніх прямуваннях. Цілком імовірно, що саме така (фантастично-ірреалістична) метафорика потрактування модусу зрілості/незрілості людини і внутрішніх пружин його дії, в річищі якого постійно працює Олександр Жовна, прийоми одивнення відкривають істину повніше, ніж декларативні проповіді про добро і зло чи пафосна риторика, якої не бракує у вітчизняному мистецтві зламної епохи на межі тисячоліть.

*м. Одеса*

## **Вікторія Поліщук**

### **“ПРИВАТНА КОЛЕКЦІЯ” ВАСИЛЯ ГАБОРА КРІЗЬ ПРИЗМУ НАРАТИВНОСТІ**

Новий авторський проект В.Габора\* став переможцем на дев'ятому Всеукраїнському форумі видавців (Львів, 20–22 вересня 2002 р.) і отримав першу нагороду в номінації “Українська художня література: проза та поезія всіх жанрів”. Книгу вибраної української прози та есеїстики нового покоління прозаїків 80–90-х рр. ХХ ст. прихильно й захоплено зустріли й у пресі. Персональна антологія-енциклопедія вісімдесятників, до якої ввійшло сорок авторів: усе про них та їхні оригінальні твори, видана великим форматом на 628 с. у твердій обкладинці та суперобкладинці.

Не претендуючи на “всеохопність” художніх творів вісімдесятників й дзеркальне відтворення літературного процесу, В.Габор, за його ж словами, зібрав прозу, до авторів якої ставиться із неприхованим захопленням. А тривале зацікавлення (головне — упорядкування не однієї антології<sup>1</sup>) літературою нової генерації дало змогу упорядникові в “Приватній колекції” подати широку панораму творчості письменників 80–90-х рр.

Вивірені біографічні відомості, вибрана бібліографія творів, їх перекладів на інші мови, рецензії та статті про творчість вісімдесятників — найбільша ціннісна особливість авторського проекту. Вагомим внеском є також дібрані оповідання, новели, притчі, етюди, повісті, короткі романи, розпорошені по книжках, антологіях, часописах.

Уже відома зацікавленому читачеві мала проза Ю.Андруховича “Самійло з Немирова, прекрасний розбишака”, Ю.Винничука “Кіт Абель”, “Ги-ги-и!”, Ю.Гудзя “Навпроти снігу”, В.Даниленка “Свято гарбузової княгині”, Я.Лижника “Четверо за столом”, В.Портяка

\* Приватна колекція: Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / Упоряд., вст. сл., бібліограф. відомості та прим. В.Габора. — Л.: ЛА “Піраміда”, 2002. — 628 с. Далі подаємо сторінку в тексті.

<sup>1</sup> В.Габор. — упорядник своєрідної антології прози нової і найновішої генерацій (близько сорока подач), яку опублікував на сторінках львівської газети “Просвіта” (1993) та криворізького журналу “Кур’єр Кривбасу” (1994–1997), спецвипуску нової прози Антологія “Вісімдесятники” (Кур’єр Кривбасу. — 1997. — №.87–90).

“Гуцульський рік”, О.Денисенка “Душа ріки”, О.Лишеги “Квіти в темній кімнаті”, Л.Пономаренко “Дві в колодязі”, О.Жовни “Кульгава русалка” та інших авторів стає, сказати б, хрестоматійною, раз у раз з’являючись на сторінках видань, асоціюючись з окремими іменами.

Актуальність авторської енциклопедії незаперечна, адже дає змогу заповнити ту прогалину, про яку слушно зауважив М.Жулинський: “Нова українська література є. Вона спілкується з нами дещо іншою мовою з високим рівнем абстрактності й метафізичності, внаслідок цього різномовлення *не почута ще слухачем, не сприйнята на рівні Внутрішньої Відзивності*”<sup>2</sup> (підкресл. наше – В.П.). Така відзивність на рівні енциклопедії розкриває герметичність українського мистецтва, дає змогу заперечити думку про те, що “на Україні проминула майже непоміченою певна культурологічна трагедія, сформульована ще сучасниками Гюстава Флобера: “Ми всі з’явилися на світ або занадто рано, або надто пізно. Ми здійснили найважче і найменш славне: перехід від однієї епохи до іншої. Щоби створити щось тривке, необхідна ґрунтовна база; нас тривожить майбутнє, нас стримує минуле. Ось чому вислизає від нас теперішнє”<sup>3</sup>.

Перехід від імперського режиму до демократичного плюралізму уможливив оригінальні пошуки генерації постепохи: експериментування зі змістом і формою розкриває нові можливості художнього тексту.

Однак художня література вісімдесятиків – малодосліджене в своїй сукупності явище на тлі національного літературного простору, яке потребує вивчення; зокрема це стосується малої прози, незважаючи на жвавий інтерес критики до літературного процесу на початку та впродовж 80–90-х рр.<sup>4</sup>

В.Габор влучно характеризує ситуацію творчих пошуків вісімдесятиків, звертаючи увагу на той факт, що більшість творів нової хвилі опублікована на поч. 90-х рр., фактично тоді, коли Україна стала незалежною державою. На цей час припадає і велика кількість публікацій художніх творів репресованих українських письменників 20–30-х і 70-х рр., а також зарубіжних письменників та філософів, свого часу заборонених тоталітарною владою. Це спричинило, сказати б, певну мистецьку, естетичну та філософську конкуренцію. Змінились і самі суспільні функції літератури.

Найвагомішою творчою ознакою українських прозаїків нової літературної хвилі В.Габор вважає активне використання всієї палітри комічного: іронії, сарказму, чорного гумору, карнавальності, що так жорстоко викорінювалися в поневоленій літературі, окреслюючи новий розвиток української літератури в напрямку постмодернізму, точніше кажучи, поєднуючи пізній український модернізм і авангард з постмодернізмом<sup>5</sup>. Ось чому вісімдесятики створили опозицію традиційному дискурсові не у вигляді опору окремих особистостей, а в якості феномену нового літературного покоління<sup>6</sup>.

Особливого розквіту набула українська новелістика. Малій прозі нового покоління притаманна пластичність і багатовимірність (О.Лишега, К.Москалець), тонкий психологізм та магічність (В.Портяк, Г.Пагутяк, В.Мулик), іронія та веселий сміх (Б.Жолдак). Дійсно, сучасна українська література здатна задовольнити найвибагливіші смаки читацької аудиторії.

<sup>2</sup> Жулинський М. Українська література на межі тисячоліть // Літ. Україна. – 1999. – 3 черв.

<sup>3</sup> Старовойт І. Чотири погляди. “Дев’яностики” – це від 90-ті” // Світовид. – 1997. – №4. – С.117–122.

<sup>4</sup> Див.: Фащенко В. Життя в новелі: українська “мала” проза 1980-1981 рр. // Вітчизна. – 1982. – №3. – С.160–171; Дзюба І. Дивитися в очі доби // Дніпро. – 1985. – №9. – С.119–129; Панченко В. Вічна-віч з епохою: Літ.-крит. нарис. – К., 1987. – 246 с.; Жулинський М. [Післяслово до антології “Нова хвиля молоді української прози”] // Прапор. – 1990. – №2. – С.98–100; Скалицькі М. Дуже стисла феноменологія нової хвилі української художньої літератури // Кур’єр Кривбасу. – 1997. – №71–72. – С.38–41.

<sup>5</sup> Габор В. Українська проза нової літературної хвилі останнього десятиріччя: тенденції розвитку та пошуки шляхів Граала людяності (Суб’єктивні замітки) // Просвіта (Львів). – 2001. – № 3–4 (лип.-серп.).

<sup>6</sup> Плерома 3’98. – С.39.

Поглянемо, однак, на здобутки малої прози (в “Приватній колекції”) із динамічного аспекту художнього тексту, тобто з позиції фабули і сюжету, їх функцій у пошуках художньої новизни, значення для формування авторського інтертексту.

Класичний спосіб організації твору — лінійний сюжет із можливими ретроспекціями. Логіка і сенс знаходять свій вияв у розвиткові сюжету. Механізм утворення сюжетного тексту залежить від настанови наратора, якому відоме завершення подій, тобто фінал історії, яку він розповідає, на протигагу персонажу-актору, що, перебуваючи в центрі подій, позбавлений знань про їх завершення. З огляду на це, розповідний текст сприймається адресатом як самодостатній, самоцінний, а розгортання нарації відбувається заради подачі історії, естетичний, світоглядний, моральний та інші смисли якої читач встановлюватиме відповідно до авторської настанови в засобах вираження, повідомлень структури та читацьких орієнтирів. Повна історія із початком і логічним кінцем (подією чи розповідною одиницею-фразою, що бере на себе навантаження від наратора, а головне — від автора фізичного, утворюючи читацьке напруження) становить об’єкт наративного дискурсу, центр наративної структури. Отже, звична хронологічна послідовність подій матиме сенс завдяки подієвому, що належить до рівня дій, і логічному, що властивий розповідному рівневі, фіналу. Перспектива читача спрямовується на оцінку вже здійснених подій, самих персонажів, оскільки в центрі наративного тексту наявна завершена історія.

За провокуючою повною, розгорнутою, завершеною (зав’язка — розвиток дії — кульмінація — розв’язка) наративною схемою оповідання Ю. Винничука “Ги-ги-и!” (65–75) очищувальна суть. Персонаж Влодзьо — герой лише з волі письменника, герой історії. Він і вся ситуація викликають незаперечні антиестетичні почуття. Чорний гумор наблизився до катарсисної межі: відбувається руйнування антиципаційного зацікавлення в подальшому розвиткові подій, світ адресата відмежовується від світу персонажа. Автор зазирнув за межу ненормальності, інстинкту, суспільного дна, але не крізь призму екзистенції, а в душі чорного гумору.

Поряд із зовнішнім сюжетом — внутрішній, що відбиває динаміку людських переживань, душевних станів. Художні тексти, в яких відчутний, сприйнятий, представлений і мислимий час внутрішніх переживань персонажа превалює над часом зображуваної події, центр нарації належить ознакам. Розкриваючи характер персонажа, його емоційний стан, змальовуючи атмосферу, в якій відбувається подія, вони несуть естетичне навантаження, відіграють головну роль, відчутна їх посиленна дія.

В оповіданні О. Жовни “Кульгава русалка” (195–197) пригнічений психологічний стан Леськи подається через *ознакові* мінімальні розповідні одиниці:

“Ластовиння, що було призначене для цілого гурту, а вже дісталось їй одній”, кульгавість	— ознака непривабливого зовнішнього вигляду
“Єдиною подругою Леськи була стара собака Жучка”	— самотність
“Навіть мати Лесьчина іноді соромилась своєї дочки, особливо на людях, і майже зовсім відцуралась, коли у Леськи з’явилась маленька сестричка з чистим білявим личком і рівненькими ніжками”	— зрада найближчої людини — матері
“...почуття тривоги, що стримувало її любов” (до сестрички)	— почуття Леськи — тривога, любов, бажання страх
“...відлюдкувате Лесьчине серце, яке теж жадало материнського тепла, друзів, вражень, кохання, жаги”	
“...очі — зневажливі, жалісливі, здивовані, байдужі, зверхні, злі, пихаті. О, як страшилась вона всіх тих очей”	
“...остання надія, яка могла повернути їй маму, сестричку, радість, любов”	— купання в ніч на Петра і Павла, щоб стати повноцінною людиною
“Тіло її було чистим, молодим, принадним. Обличчя її, здавалось, теж змінилось. Щасливе, усміхнене, воно ніжилось під голубим сяйвом”	— сподівання дива — перетворення
“Кілька теплих Лесьчиних сліз упали до тих зір. Потім вони упали на її руді коліна, на руки, густо-прегусто заліплені ластовинням”	— ознака розбитих мрій, втрачені ілюзії, остання надія. Дива не відбулось.

Слово і Час. 2003. №6

Подані вище ознаки вказують на складний, але привабливий характер кульгавої Леськи. Незважаючи на атмосферу відчуження (без друзів, без материної підтримки), дівчина прагне не так зовнішньої краси, як душевного спокою, щоб “повернути маму, сестричку, радість, любов”. У таких текстах головний акцент робиться на душевних переживаннях, станах персонажа.

На переконання А.Реформатського, психологічним можна назвати такий жанр, коли “події” виконують службову роль щодо персонажів, тоді коли в авантюрному “персонажі перебувають у службовій ролі до подій”<sup>7</sup>. На нашу думку, таке розмежування досить вдале, оскільки дає можливість розрізнити нарративні структури за суттєвою ознакою – перевагою психологічного зображення над подієвим.

Такий тип нарративної структури характеризується не строгістю фабули як розвитку дії в хронологічній чи причинно-наслідковій зумовленості. Натомість сюжет як причина розповіді тяжіє до сфери психології: проявлення внутрішнього “Я” персонажа завдяки певним ознакам.

Б.Томашевський категорично стверджував, що новела подається не в діалозі, а в повістунанні, бо діалог характерний для сценічного драматичного твору<sup>8</sup>. В.Портяк, застосувавши особливість драми, сценарію, сформував новелу “У неділю рано”<sup>9</sup> виключно в діалогах. Центр такої нарративної структури – в діалогові, який базується на відношеннях розповідних одиниць, а не на пізнанні сюжету й орієнтується на втілення в подію. Діалог – не прояв “чистого буття”, а зміст, що утворюється на перехресті мовних потоків, їх єдності, спричиняючи буття в конотаціях, чим досягається ефект саморозгортання нарації й перлокуційного впливу на читача.

Цікавою композиційною будовою вирізняється новела В.Портяка “Гуцульський рік” (530–532). Сільський дяк на берегах календаря фіксує побачені, почуті, внутрішньо пережиті події, які нібито щойно сталися (у період 20–30-х рр.), тобто історія фрагмента його життя вибудовується через розповідні одиниці – фрази-нотатки наратора-персонажа. Об’єднавчим композиційним прийомом виступають релігійні свята, до моменту яких, як видно з розповіді, відбулися події: Головосіки, Богородиця, Здвиження, Покрова. Так, читач дізнається про переховування в хаті дяка матері Заведея – “бандерівця”, її розстріл, а з останньої фрази Дмитрика, сина дяка, про висилку за це батька. Новела має іншу, уточнювальну назву – “На берегах старого календаря”, що створює ефект непричетності до автора. Адже Дмитрик переховує (як дізнається читач) календар, який через роки міг потрапити до автора, на що той і розраховує, уточнюючи дати подій, вдаючись до закарпатського колориту. Уявімо собі, що новела починалась би зауваженням наратора: “У селі жив дяк ...” або ж “У хату дяка хтось постукав ...”. Мета вибору наратора, а з ним і нарративної структури, пов’язана із процесом комунікації: автор не подає історію-долю, в чеховському розумінні “сюжет для невеличкої розповіді”, при всій неповторності як у подієвому, так і в аксіологічному планах. Навпаки, читач, обізнаний із минувшиною, коли “вночі одні, а вдень єнше. Ці – “продав!”, а ті – “банду прячесь?”, сприймає повідомлення як таке, що має не переконати, а підтвердити непоодинокість даного явища в Україні: “Вбили голову сільради в Зеленому, а з Красника вчительку з собою в ліс забрали”, “Найшли в Черетові сховок, але всі повтікали, тільки сестра Жвавого, що з ним була там ... то розбезпечила гранату й лягла на неї. Загинув також один солдат”. Таке “проговорювання” себе (наратора-персонажа) в щоденнику-календарі розкриває механізм народження нової ідеї творення тексту.

Отже, структура тексту матиме такі властивості: недовомови, реконструювання читачем із розповідних одиниць буттєвої бази, розгортання механізму нарації не на подієвому, а на розповідному рівні. Тобто, дискурсивний рівень виступає змісто- і сенсопороджувальним фактором.

<sup>7</sup> Реформатский А.А. Опыт анализа новелистической композиции. – М., 1922. – 20 с. (Московский кружок “Опояз”. Вып. II).

<sup>8</sup> Див.: Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Учеб. пособие. – М., 1999. – С. 244.

<sup>9</sup> Див.: Портяк В. У неділю рано // Квіти в темній кімнаті: Сучасна укр. новела: Найяскравіші зразки укр. новелістики за останні п’ятнадцять років / Упоряд., передм., літ. ред. В.Даниленка. – К.: 1997. – С. 310–315.

Художню структуру із нерозвиненою історією знаходимо в новелі О.Лишеги “Квіти в темній кімнаті” (286–287). Наративні частини мають сенс у поєднанні з ненаративними фрагментами (аргументації, описи, оцінки), які прояснюють ситуацію протистояння чоловіка і дружини. Купівля троянд (жінка), незадоволення тим, що квіти плавають у ванній кімнаті (чоловік) – кардинальна функція – то лише зовнішні ознаки існування, за якими – екзистенційна порожнеча. Сцена перебування чоловіка і дружини в кімнаті – функція каталізатора. В опозиції подружжя перебуває вже тривалий час: “Речі давно зібрані у торбу. Вона вже два роки під порогом”. Мають вони дорослу дочку, дім, але це їх не рятує: “Вона ладна тікати від мене на край світу. І лише море не дає втекти ще далі”; “Вона мене розуміє, що мені важко дихається... І що за кожним разом повертаюсь”. Події представлені з точки зору чоловіка: він розповідає і висвітлює стосунки з дружиною. Такий наративний простір обмежує можливість повно, багатоаспектно оцінити ситуацію (з позиції чоловіка протистояння – не конфлікт, кульмінаційний момент відсутній, непорозуміння не з’ясовано). Адресат не знає про інших (дружину, дочку) того, що відомо нараторові-персонажеві. Процесуальність сприйняття художнього тексту здійснюється завдяки посередництву наратора-персонажа, який передає напружену атмосферу. Читач відчуває, що сам чоловік достоту не знає причини таких складних взаємин, не уявляє, яким буде фінал, – адже оповідає з тривалого теперішнього. Непорозуміння триває два роки, і скільки триватиме ще – невідомо. Як зауважив В.Даниленко, “Квіти в темній кімнаті” – висока поезія людської самотності, глибокої і страшної, а втеча від близьких людей – шлях до першовитоків і своєї смерті”<sup>10</sup>.

У новелі “Квіти в темній кімнаті” – така організація художнього тексту, де відсутня історія як центр нарації. Називаючи рефлексії у поведінці персонажа *діями* (тому що розгорнуті події відсутні), можна виокремити квазіісторію, яка позбавлена іманентного сенсу й сутнісна лише у взаємозв’язках із прояснювальними, доповнювальними пасажами наративного суб’єкта, втіленими в розповідних одиницях. Ідеться про кореляцію наративних (дій) і ненаративних фрагментів, перетікання сенсу між ними, що створює площину для своєрідного й неповторного образу, а “вказівки” ненаративних фрагментів уможливають адекватне сприйняття квазіісторії. Напрямок читацького погляду змінюється від поверхні життя персонажа до його глибин, викликаючи в адресата гостре відчуття співучасті. Це наслідок афективних станів персонажа (нудьги, апатії), що маркують радикальну буттєву перерваність “Я” як перерваність афективних станів. Об’єм психічного життя персонажа визначає ментальний ґрунт його дій, взаємодоповнюючи одна одну.

Окремий тип становить наративна структура, яка ацентрується через відсутність не тільки подієвої канви, а й псевдоісторії, оскільки ненаративні фрагменти несуть художню інформацію есеїстичного спрямування. Жанрова дифузія забезпечує самотній ефект, своєрідне авторське виявлення вісімдесятників, які з глибокою філософічністю, алегоричністю, інтелектуальністю викривають тему відчуженості самоцінної особистості.

Цю своєрідну ознаку творчості покоління постепохи – дифузії новели й есе, що додає нового естетичного звучання витвореним текстам – спостерігаємо в есе К.Москальця “Людина на крижині” (365–367), а також В.Медведя “Horror Vacu”, В.Назаренка “Дзеркало”, що виражають суб’єктивне слово про одвічні стани людської душі – самотність, порожнечу, нудьгу, розглядаючи їх під кутом зору філософії.

Розмивання внутріжанрових меж призводить до виникнення металітератури, позначає необмежені комбінаторні можливості мовної гри, яка налаштована знайти свого поціновувача не лише серед елітної аудиторії.

Цікавими з погляду наратології є художні тексти Є.Пашковського. У його малій прозі “Криниця для троянд” та “Закрита палата” (500–516), незважаючи на лексично нюансований потік свідомості, що засвідчує ситуацію тотальної безпритульності людини, все ж наявна історія як центр наративної структури.

<sup>10</sup> Квіти в темній кімнаті (Антологія). – С.7.

Можливо, саме через присутність історії в деяких дослідників його творчості, як стверджує “Мала українська енциклопедія актуальної літератури”, “виникають сумніви щодо приналежності Є.Пашковського до постмодернізму. Ці сумніви базуються на твердженні, що алхімія Пашковського не зовсім Гра (або зовсім не Гра)”<sup>11</sup>. На нашу думку, гра відбувається не на рівні буття (минулої історії), а на рівні засобів вираження. Незважаючи на синтаксичну невпорядкованість та переобтяженість образами, звуками, кольорами, деталізованими предметами, наративна структура повинна розглядатися як специфічний спосіб організації знаків, структурна множинність взаємозв’язаних елементів. Самоорганізація тексту спричиняє версії сенсоутворення, що виникають як результат взаємопогодженості текстових одиниць (слова як коду). Так, в оповіданні О.Лишеги “Людина у просторі” (287–295) наявні ненаративні фрагменти (приміром, “Далеко під ногами в клубах ранкового туману ворушилась осока, зблискували брижами маленькі плеса ставків довкола замку, мерехтіли купи верб понад водою, і знов луги, зблисне поодинокі плесо, і знов хвилі-осоки розбігаються врзніобіч”). Опис природи не виступає ні тлом для зображення подій, ні спогадом. Простір, що конструюється на очах читача, – відчуття самотнього чоловіка. Тут співіснують минуле й теперішнє, які стають зримими. Через гру наративних і ненаративних фрагментів, псевдоісторію “простежується творення “екзистенційного колажу” для читача, особливої ситуації медитативного резонансу з настроєм тексту”<sup>12</sup>. Звернімося до тексту О.Лишеги: “Його рука з’їхала по той бік пагорба, пальці ловили вітер поміж розсипчастих шовкових пасм, а очі з-під присипаних борошном вій дивились в темряву, і там *він* побачив простір... Я хочу *тобі* розповісти про простір у вухо, нашорошене в ніч, коли над *нами* сіється борошно...”. Відсутність історії розширює перспективу читача, гра з читачем сприймається як образ. Це дає підстави стверджувати, що така наративна структура, в якій суть інтриги (під терміном “інтрига” розуміємо інтелектуальну стратегію і тактику мистецького – художнього – процесу, для позначення ідеології саме процесу мистецтва) полягає у взаємозв’язку дій персонажа і безпосередньо розповіді, тобто в кореляції і перетіканні сенсу між ненаративними й наративними фрагментами, і є характерною для дискурсивного поля постмодернізму. При переході слова з однієї сфери в іншу виникають додаткові смисли, накопичуються метафоричні асоціації, тобто збільшується ступінь образної виразності й сугестивності. Гра з читачем, яка визріває з нерозвиненої фабули і ненаративних фрагментів, проектується у площину художнього образу. Примхи гри рівноцінні змінності фортуни, яка, судячи з текстів, найчастіше відвертається від персонажа. Отже, гра з читачем, образні відчуття екзистенційної порожнечі персонажа є визначальними в такій наративній структурі. Подія – особливо важливий аспект у пізнанні змісту, встановленні динамічної конструкції тексту, тим паче в художніх творах письменників нової хвилі, адже із деяких таку неможливо виокремити. Ось чому важливе розмежування події (сюжетної одиниці) й дії (наративної акції). А тому художні тексти малої прози із нерозгорнутим сюжетом, нечіткою базою можна означувати наративною структурою із псевдоісторією, що дасть змогу з’ясувати не тільки змістовий, естетичний та інші аспекти, а й теоретично простудіювати малу прозу взагалі й вісімдесятників зокрема.

Отже, в основі художніх творів нового літературного покоління прозаїків – зразки часто тенденційної безфабульної організації тексту, жанрового диморфізму, нонселективної будови із процесуальним становленням змістогенезу. З наративної точки зору – це позбавлена центру наративна структура, що характеризується становленням буття, неоднозначністю подій, нефіксованим сенсом, грою з читачем, відкритістю. Але вісімдесятники творять тексти із зафіксованим буттям, послідовністю, лінійністю подій, їх незворотністю, ймовірністю, фіналом, тобто успішно експериментують у царині фабульної і безфабульної організації тексту. Мала проза вісімдесятників – яскраве свідчення розвитку української прози, а “Приватна колекція” Василя Габора є її оригінальним “зрізом” та добрим орієнтиром для зацікавленого читача, підтвердженням поступу нової прози.

*м. Луцьк*

<sup>11</sup> Плєрома 3’98. – С.87.

<sup>12</sup> Там само. – С.69.