

Міністерство освіти і науки України
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника
Факультет філології

Кафедра української літератури

ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти
на тему «Наратологічні особливості психобіографічної прози Степана
Процюка»

Виконала: студентка II курсу,
групи УЗМФ-21м
Спеціальності В11 Філологія
В11.01 Українська мова і література
Горішна І.В.

Керівник – доктор філологічних наук,
професор Солецький О.М.

Рецензент – кандидат філологічних наук,
доцент Васильчук М.М.

Івано-Франківськ – 2025 р.

АНОТАЦІЯ

Дипломна робота присвячена дослідженню наратологічних особливостей психобіографічної прози Степана Процюка (за романами «Руки і сльози», «Троянда ритуального болю», та «Місяцю, місяцю»).

У теоретичному розділі дослідження закладено фундаментальні теоретичні та методологічні основи, які забезпечують системний підхід до аналізу романів про українських письменників Степана Процюка. Окреслено рамки наратологічного методу в сучасному літературознавстві, особливості інтерпретації оповіді художнього тексту Жерара Женета, що дають змогу систематизувати аналіз за трьома ключовими параметрами: час, спосіб та голос. Здійснено аналіз наукових праць сучасних українських літературознавців щодо творчості Степана Процюка.

У практичних розділах (другому, третьому та четвертому), які присвячені безпосередньо аналізу психобіографічних романів письменника висвітлено ключові наратологічні та символічні механізми, через які С. Процюк репрезентує психологічну та емоційну складність своїх літературних персонажів. Розглянуто фрагментарну структуру роману, накладені часові шари та особливості наративної фокалізації, що забезпечують багатовимірне відтворення внутрішнього світу героїв.

У висновках узагальнюються результати дослідження, формулюються основні положення та перспективи подальших наукових розвідок.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	9
1.2. Особливості інтерпретації оповіді художнього тексту Ж. Женета	15
1.3. Творчість Степана Процюка в дослідженнях сучасних українських літературознавців	24
Висновки до першого розділу	30
РОЗДІЛ 2. СТРАТЕГІЇ НАРАТИВНОГО МОДЕЛЮВАННЯ У РОМАНІ «РУКИ І СЛЬОЗИ»	32
Висновки до другого розділу	45
РОЗДІЛ 3. НАРАТОЛОГІЧНІ ДОМІНАНТИ РОМАНУ «ТРОЯНДА РИТУАЛЬНОГО БОЛЮ»	46
Висновки до третього розділу	61
РОЗДІЛ 4. СТРУКТУРНІ ПАРАМЕТРИ НАРАТОЛОГІЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНУ «МІСЯЦЮ, МІСЯЦЮ»	62
Висновки до четвертого розділу	73
ВИСНОВКИ	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	76

ВСТУП

Актуальність дослідження. У сучасному літературознавчому дискурсі щораз відчутнішою стає потреба у переосмисленні класичної спадщини крізь призму новітніх наративних і психологічних підходів. Іван Франко, Василь Стефаник, Григій Тютюнник належать до ключових постатей українського літературного процесу. Творчість цих письменників традиційно осмислювалася в контексті соціально-побутових мотивів, художньо-естетичних пошуків, реалістичної, соціально-психологічної та експресіоністичної стилістики. Проте у XXI столітті дедалі актуальнішими є студії, що виходять за межі виключно історико-літературного аналізу, акцентуючи на глибинній психодраматичній природі письма.

Особливого значення набуває дослідження того, як сучасні письменники й інтерпретатори — зокрема Степан Процюк — репрезентують українських письменників, зокрема І. Франка, В. Стефаника, Г. Тютюнника, поєднуючи документальність і художню реконструкцію, історичний факт і суб'єктивне відчуття. Такі інтерпретації дозволяють виявити нові грані письменницького досвіду, простежити механізми взаємодії індивідуальної психології та наративних стратегій, а також зрозуміти, яким чином особистісна криза, внутрішня тривога й екзистенційна самотність можуть трансформуватися у художню форму.

Актуальність дослідження зумовлена також загальною тенденцією сучасного гуманітарного знання — інтегрувати літературознавчі, психологічні та філософські методології. У випадку творчої рецепції І. Франка, В. Стефаника, Г. Тютюнника така інтеграція відкриває перспективи для аналізу не лише художнього тексту, а й самої моделі творчого процесу, де біль і сумніви стають не перешкодою, а рушійною силою мистецького самовираження. Отже, звернення до поєднання наративного аналізу та психоекзистенційного виміру творчості згаданих українських письменників у прочитанні Степана Процюка є

важливим як для глибшого розуміння української літературної традиції, так і для ширшого осмислення взаємодії літератури та психології в культурному просторі.

Мета дослідження – з’ясувати специфіку наратологічної організації романів Степана Процюка про українських письменників в контексті сучасної української літератури та окреслити психологічний і екзистенційний потенціал його художнього письма.

Завдання дослідження:

- розкрити сутність наратологічного методу та його місце в сучасному літературознавстві;
- проаналізувати напрями та тенденції вивчення творчості Степана Процюка сучасними дослідниками;
- окреслити особливості наратологічної концепції Жерара Женета та її евристичний потенціал;
- визначити стратегії наративного моделювання у романі Степана Процюка «Руки і сльози»;
- схарактеризувати наратологічні доміанти роману «Троянда ритуального болю»;
- проаналізувати специфіку наратологічної організації роману «Місяцю, місяцю».

Об’єкт дослідження – художня проза Степана Процюка як цілісне явище сучасної української літератури;

Предмет дослідження – наратологічні стратегії та їхні психоекзистенційні аспекти у романах Степана Процюка «Руки і сльози», «Троянда ритуального болю» та «Місяцю, місяцю»;

Сучасний стан дослідження проблеми засвідчує, що творчість Степана Процюка поступово утверджується як важливий об’єкт літературознавчих

студій. Науковці зосереджують увагу на психоаналітичних і психобіографічних аспектах його прози, акцентуючи на проблемах екзистенційної самотності, травматичного досвіду та взаємодії особистої історії письменника з художнім нарративом. Разом із тим, наратологічний вимір його творчості досліджено фрагментарно, а системний аналіз стратегій оповіді в романах «Руки і сльози», «Троянда ритуального болю» та «Місяцю, місяцю» залишається поза межами комплексного вивчення. Саме ця прогалина актуалізує потребу у поєднанні наратологічного підходу з психоекзистенційною інтерпретацією текстів.

Теоретико-методологічна основа роботи спирається на комплекс міждисциплінарних підходів, що дозволяють поєднати класичні положення структурної та постструктуралістської наратології з новітніми інтерпретаційними практиками. Вихідним пунктом виступають концепції Ж. Женета щодо типології наративних структур, форм оповіді та категорії фокалізації, які створили підґрунтя для системного аналізу прозового тексту. Доповнюють цей підхід ідеї М. Бал [3], Д. Германа [68], Г. Аббота [65], що дозволяють розглядати наратив як багаторівневу систему знаків, де організація часу, простору й суб'єктних перспектив має визначальне значення для художнього моделювання.

Методологія дослідження включає й положення когнітивної та психоаналітичної наратології, що дають змогу простежити взаємодію текстуальних стратегій із психологічними (А. Черниш [61]) та екзистенційними вимірами авторської творчості. Праці Ш. Ріммон-Кенан [50], М.-Л. Раян [47], В. Мельнійчука [29] стали підґрунтям для аналізу ролі читача як активного співтворця смислу, а також для вивчення способів інтеграції особистісних, біографічних і культурних наративів у романах Степана Процюка. У межах українського літературознавства методологічні орієнтири забезпечують дослідження І. Папуші, Л. Римар, О. Капленко, що актуалізують питання адаптації класичних моделей до сучасного контексту та виявляють потенціал наративних стратегій у вітчизняній прозі.

Застосування цих теоретичних засад дозволяє розглядати романну творчість Степана Процюка не лише як художню реконструкцію індивідуального й колективного досвіду, а й як спосіб моделювання культурних і психоекзистенційних сценаріїв. Вибудувана методологія спрямована на синтез структурного аналізу, психологічної інтерпретації та герменевтичного прочитання, що уможлиблює цілісне вивчення наратологічних домінант його романів.

Методологічною основою дослідження є поєднання наратологічного аналізу, заснованого на концепціях Жерара Женета та сучасних європейських теоретиків, із елементами психоаналітичного й екзистенційного підходів. Використано також методи порівняльно-типологічного аналізу, інтертекстуального прочитання та структурно-семантичного розгляду художнього тексту. Така комплексність методів дозволяє простежити внутрішню організацію психобіографічних романів Степана Процюка, виокремити закономірності взаємодії психологічного і наративного рівнів.

Теоретичне значення дослідження полягає у поглибленні сучасного розуміння наратологічних моделей та їхнього функціонування в українському літературному процесі. Аналіз творчості Степана Процюка у світлі структурної та психоаналітичної наратології дає можливість уточнити межі застосування класичних теорій, зокрема Ж. Женета до вітчизняного матеріалу, а також виявити специфіку поєднання біографічного й художнього дискурсів у романному жанрі.

Отримані результати розширюють уявлення про роль індивідуально-авторських стратегій наративного моделювання у формуванні художнього тексту, поглиблюють розуміння співвідношення між психоекзистенційним досвідом автора та структурою оповіді. Робота вносить корективи у понятійно-категоріальний апарат сучасної української наратології, акцентуючи на важливості інтеграції когнітивних та психоаналітичних підходів у літературознавчий аналіз.

Наукова новизна роботи полягає у спробі цілісно інтерпретувати прозу Степана Процюка крізь призму наратології та психоекзистенційної аналітики. Уперше здійснено системне порівняння наративних стратегій трьох ключових романів письменника, окреслено особливості їхньої часової, просторової та голосової організації. Новим є також аналіз ролі фрагментарності, поліфонії та психологічної фокалізації як визначальних механізмів моделювання внутрішнього світу персонажів і реконструкції творчої психодинаміки митця.

Апробація результатів дослідження. Окремі положення дипломної роботи висвітлено у статті «Самотність генія: образ Григора Тютюнника у психобіографічному романі «Місяцю, місяцю» Степана Процюка», яку опубліковано у науковому виданні Факультету філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника «Студентському філологічному віснику».

Структура роботи зумовлена метою та завданнями дослідження і складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. У вступі подається обґрунтування актуальності теми, визначаються об'єкт, предмет, мета і завдання, окреслюється сучасний стан дослідження проблеми, теоретико-методологічна база, новизна, а також теоретичне та практичне значення роботи. Перший розділ має теоретичний характер і містить аналіз наратологічного методу в сучасному літературознавстві, огляд творчості Степана Процюка у наукових дослідженнях та розгляд особливостей інтерпретаційної моделі Ж. Женета. Наступні три розділи присвячені безпосередньо аналізу романів письменника: досліджуються стратегії наративного моделювання у романі «Руки і сльози», визначаються наратологічні доміанти «Троянди ритуального болю», а також з'ясовуються специфічні риси наративної організації у романі «Місяцю, місяцю». У висновках узагальнюються результати дослідження, формулюються основні положення та перспективи подальших наукових розвідок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Наратологічний метод у сучасному літературознавстві

Наратологія розглядає оповідь (нарратив) як самостійний об'єкт дослідження, акцентуючи увагу не стільки на змісті розповіді, скільки на тому, як вона будується. У класичних уявленнях (започаткованих Тодоровим і розвинених Ж. Женеттом) виділяють два рівні аналізу: фабулу – хронологічну послідовність подій, і сюжет – спосіб їх упорядкування в тексті. Таким чином, нарративний аналіз звертає увагу на різницю між лінією подій як такою і тим, як автор вибудовує їх у творі.

Наратологія як окрема галузь літературознавства сформувалася у другій половині ХХ століття й розглядає оповідь (нарратив) не лише як засіб відтворення подій, а як самостійний об'єкт дослідження. Ключовим завданням наратологічного аналізу є з'ясування того, як саме побудована розповідь, якими засобами вона структурує час, простір, персонажну систему та голос оповідача. Як зазначає сучасна дослідниця М. Бал, «нарративність – це не властивість певного змісту, а спосіб його організації у дискурсі» [41, с. 30].

Поняття наратології у сучасному значенні було вперше введене Т. Тодоровим у 1969 році, коли він запропонував виокремити «граматику оповіді» за аналогією з граматиною мови. Подальший розвиток дисципліни пов'язаний із працями Жерара Женета, який у своїй праці *Discours du récit* (1972) заклав підвалини системного аналізу нарративних структур. Саме Женет запровадив три ключові категорії: історія, дискурс і акт нарації. Ці поняття дали змогу чітко розрізнити між собою:

- хронологічну послідовність подій,
- спосіб їхнього художнього розташування в тексті,
- ситуацію оповідання як комунікативного акту.

У класичному розумінні виділяють два основні рівні аналізу: фабулу – хронологічну послідовність подій, і сюжет – спосіб їх упорядкування в межах художнього твору. Саме завдяки цьому поділу наратологія відмовляється від ототожнення «змісту» і «форми» та виявляє, як літературний текст створює додаткові смисли через перебудову послідовності подій. Як наголошує Д. Херман, «нарративність виявляється не у фактах, а у способі їхньої артикуляції» [58, с. 9].

Таким чином, сучасний наратологічний аналіз приділяє увагу не лише різниці між подієвою лінією та її репрезентацією, але й способам фокалізації, позиції оповідача, особливостям часових зсувів. Наприклад, у романах Степана Процюка, які реконструюють образи українських письменників (Івана Франка, Василя Стефаника, Григора Тютюнника), надзвичайно важливим є саме те, як вибудовується оповідь: чи відтворює вона внутрішній монолог, чи подає події через призму всезнаючого оповідача, чи зміщує перспективу до переживань персонажів.

За словами Ж. Женетта, оповідання складається з трьох аспектів: історії (змісту), власне дискурсу та акту нарації. Детально це представлено у Рисунку 1.1. [2, с. 14].

Фабула або Сюжет

Фабула охоплює «суворі» події в хронологічному порядку, тоді як сюжет – це те, як ці події представлені оповідачем. За формалістичною традицією, це розрізнення вважають основою наративного аналізу.

Оповідач

Розрізняють екстрадієгетичного (наратора, що стоїть поза оповідною історією) та інтрадієгетичного (того, хто належить світу оповіді) наратори. Кожен із них може бути гомодієгетичним (оповідач – учасник подій) або гетеродієгетичним (оповідач не є персонажем розповіді).

Фокалізація (точка зору)

Цей поняттєвий апарат введено Ж. Женеттом як характеристику перспективи оповіді. Фокалізація визначає, з якої «точки зору» подаються події в тексті. Ж. Женетт трактує її як обмеження чи відбір інформації відповідно до знань і досвіду оповідача чи персонажа.

Час у наративі

За моделлю Ж. Женетта, часова структура наративу поділяється на три параметри. Порядок стосується відхилень від хронології: так звані анахронії – аналепсис (ретроспектива, флешбек) та пролепсис (просування в часі, флешфорвард). Тривалість описує співвідношення часу оповіді та сюжетного часу; Ж. Женетт виділяє техніки паузи, сцени, резюме та еліпсиси (опускаючи певні епізоди). Частота показує, скільки разів подія відбувається й скільки разів вона розказується: однократна оповідь (сингулятивне), повторення однієї події кілька разів (репетативне) або множинні події, викладені узагальнено (ітеративне).

Рисунок 1.1. Склад оповідання (за Ж. Женеттом)

Однією з основних категорій наратології є розрізнення між фабулою та сюжетом. У формалістичній традиції, започаткованій В. Шкловським і розвиненій далі в структуралістичному літературознавстві, фабула визначається як «сувора» послідовність подій, розташованих у їхній хронологічній логіці. Сюжет натомість — це специфічна організація цих подій у художньому тексті. Тобто сюжет завжди є результатом авторського вибору: він може починатися з кульмінації, містити відступи, ретроспекції, повтори чи пропуски. Саме ця різниця дозволяє аналізувати не лише що відбулося у творі, але й як це було подано читачеві. На думку Ж. Женета, сюжетна організація «перетворює

послідовність фактів на певну форму дискурсу, що сама по собі є носієм смислів». Таким чином, фабула і сюжет становлять два рівні тексту, де перший належить до площини подій, а другий — до площини їхнього естетичного відтворення [12].

Не менш важливою категорією є оповідач, тобто фігура, від імені якої розгортається текст. У наратології розрізняють два базові типи:

- екстрадієгетичний оповідач – той, хто стоїть поза світом зображених подій і розповідає їх «ззовні»;
- інтрадієгетичний оповідач – той, хто належить до самого наративного світу, є його персонажем і водночас оповідає про події.

Кожен із цих типів може бути гомодієгетичним (оповідач сам є учасником розповіданих подій) або гетеродієгетичним (оповідач не бере участі в подіях, а лише фіксує чи коментує їх). Ця класифікація дозволяє зрозуміти, наскільки «прозорою» чи «непрозорою» є наративна позиція, а також у якій мірі читач може довіряти оповідачу. Як зазначає українська дослідниця О. Присяжна, «оповідач постає не лише посередником між подією та реципієнтом, а й творцем певної інтерпретаційної рамки, що впливає на рецепцію тексту» [42, с.257].

Центральним поняттям сучасної наратології є також фокалізація – концепт, запропонований Ж. Женетом для позначення точки зору, з якої подаються події. Фокалізація визначає обсяг і характер інформації, яку отримує читач. Виділяють три основні типи:

- Нульова фокалізація – випадок, коли наративний голос нічим не обмежений у своїх знаннях, оповідач є всезнаючим і може проникати як у думки персонажів, так і в будь-які події чи плани розвитку сюжету. Цей прийом характерний для класичного роману XIX ст., проте й сьогодні активно використовується, зокрема у творчості Степана Процюка, коли він намагається реконструювати внутрішній світ своїх героїв.

- Зовнішня фокалізація – оповідь, обмежена лише описом зовнішніх виявів: дій, поведінки, міміки, жестів. У цьому випадку доступ до внутрішнього життя персонажів закритий. Читач сприймає героїв так, ніби «з боку», подібно до камери в кіно.

- Внутрішня фокалізація – наратив, що подає події з перспективи певного персонажа, відображаючи їх через його свідомість. Вона може бути: фіксованою (події бачимо очима одного героя), змінною (у різних епізодах точка зору переходить від одного персонажа до іншого), множинною (одні й ті самі події показані з погляду кількох персонажів) [6, с.87].

Фокалізація створює ефект багатоплановості й дозволяє поєднувати різні рівні сприйняття подій, що особливо важливо для романів, які поєднують документальність і художню інтерпретацію.

Окремий блок у наратології становить аналіз часу у наративі. Ж. Женетт запропонував три виміри часової організації:

- Порядок: співвідношення між хронологією фабули й порядком подій у сюжеті. Тут виникають анахронії — відхилення від хронології. Основними є аналепсис (ретроспектива, флешбек) і пролепсис (передбачення або перенесення вперед у часі).

- Тривалість: співвідношення між часом, який займає подія у сюжеті, та часом її відтворення в оповіді. Женетт виділив кілька технік: сцена (час розповіді відповідає часові події), пауза (зупинка сюжету на користь опису), резюме (стислий виклад тривалого відрізка часу) та еліпсис (повне пропущення певних епізодів).

- Частота: кількість разів, коли подія відбувається у світі твору, та кількість разів, коли вона розповідається. Тут розрізняють: сингулятивне оповідання (подія відбувається один раз і один раз оповідається), репетитивне (одна подія

розповідається кілька разів) і ітеративне (події, що відбувалися неодноразово, оповідач узагальнює й викладає як одну) [8, с. 94].

Систематизація цих категорій дає змогу виявити тонкі механізми побудови тексту. Якщо фабула та сюжет показують відмінність між «що сталося» і «як це подано», то оповідач і фокалізація визначають перспективу цього «як», а категорії часу – динаміку та ритм викладу. Саме на перетині цих вимірів формується неповторна структура твору, яка впливає на інтерпретацію.

Таблиця 1.1. підсумовує класифікацію Ж. Женетта щодо часу, фокалізації та голосу оповідача.

Таблиця 1.1.

Класифікація Ж. Женетта

Категорія (англ.)	Підкатегорії (укр./англ.)	Опис
Порядок (Order)	аналепсис (flashback), пролепсис (flashforward)	Відхилення від хронології: перебудова подій у розповіді (флешбеки/форварди).
Тривалість (Duration)	пауза (pause), сцена (scene), резюме (summary), еліпсис (ellipsis)	Прийоми регулювання темпу: сцена – детальний опис події; резюме – стисла передача; еліпсис – пропуск події; пауза – автономний опис поза подіями.
Частота (Frequency)	сингулативне (singulative), ітеративне (iterative), репетитивне (repetitive)	Режими повторення подій: одна подія – один раз; одна – багато разів; багато подій – один раз.
Фокалізація (Focal.)	нульова (zero), внутрішня (internal: фіксована/змінна/множинна), зовнішня (external)	Хто «бачить» сюжет: усезнаючий оповідач; персонаж(-і), через свій погляд; або зовнішній спостерігач.
Голос (Voice)	екстрадієгетичний (extradiegetic), інтрадієгетичний (intradiegetic),	Позиція оповідача щодо історії: поза (третя особа) чи в її межах (одна з дієгетичних подій); гомо- чи гетеродієгетичний – залежно від участі в подіях.

Наратологічний підхід дозволяє відійти від виключно біографічних пояснень і зосередитися на структурі тексту. За допомогою аналізу перелічених категорій можна виявити саме ті наративні стратегії, якими оперує автор, зокрема Степан Процюк в своїх романах про українських письменників. На відміну від традиційного біографізму, такий аналіз виявляє унікальні прийоми авторського викладу (паралельна хронологія, метафоричні розгортання, точкові зміни фокалізації тощо), що створюють психологічний портрет героя. Тож наратологічний метод органічно доповнює інші підходи, роблячи акцент на формальних особливостях художнього тексту.

Отже, наратологічний метод у літературознавстві відкриває можливість аналізувати художній текст не лише з огляду на його змістове наповнення, а передусім через призму організації оповіді. Розрізнення між фабулою та сюжетом, класифікація оповідачів і типів фокалізації, а також моделі часової організації, запропоновані Ж. Женетом, створюють цілісну систему інструментів для дослідження складних наративних структур. Завдяки цій методології літературознавчий аналіз виходить за межі традиційного біографічного чи тематичного підходів і зосереджується на механізмах художнього конструювання, що визначають індивідуальний стиль письменника. У контексті творчості Степана Процюка наратологічний інструментарій дозволяє виявити, як саме автор вибудовує оповідь про відомих українських письменників, поєднуючи документальний матеріал з художнім моделюванням, і тим самим створює оригінальну літературну інтерпретацію їхніх особистостей.

1.2. Особливості інтерпретації оповіді художнього тексту Ж. Женета

Теорія наративу Жерара Женета (концепція «наративного дискурсу») є основою нашого аналітичного інструментарію. У цій класичній системі

оповідання розглядається за трьома вимірами – часом, способом та голосом оповіді. Загалом це можна представити у Рисунок 1.3. [12].

Час (Order, Duration, Frequency)

Категорію «часу» Женетт деталізує на три складники. Порядок – це анахронії (аналепсис/пролепсис), які деформують хронологію розповіді. Тривалість – це співвідношення зображуваних подій та часу їх оповіді: Ж. Женетт виокремлює паузу, сцену, резюме та еліпсис як основні прийоми управління тривалістю дискурсу. Нарешті, частота описує повторення подій: він розрізняє сингулативне (одна подія – один виклад), ітеративне та репетитивне оповідання. Ця деталізована класифікація допомагає зафіксувати, яким чином автор у романах С. Процюка оперує нарративним часом (наприклад, застосовуючи аналітичні флешбеки чи ліричні паузи, які розкривають душевний стан героїв).

Спосіб (Mode) – Фокалізація

У контексті Ж. Женетта, спосіб оповіді найтісніше пов'язаний з фокалізацією (нарративною перспективою). Як зазначалося, Ж. Женетт ввів термін «фокалізація» як альтернативу вузькому «точці зору». У нашому дослідженні це означає фокусування на тому, хто «бачить» події у психобіографічних романах Степана Процюка. Чіткі рамки класичних типів фокалізації (нульова, внутрішня, зовнішня) дозволяють відстежити, чи, скажімо, автор використовує омнісцентичне «усезнаюче» оповідання чи навпаки демонструє світ очима одного з персонажів. Додатково важливо враховувати варіативність внутрішньої фокалізації (фіксована/змінна), яка може лежати в основі многоперспективної оповіді про письменника.

Голос (Voice)

Це відношення оповідача до реальності твору. Згідно з Ж. Женетом, необхідно вирізняти, з одного боку, екстрадієгетичний (наратор знаходиться за межами оповіді) та інтрадієгетичний (належить цій історії) рівні, а з другого – гомо- та гетеродієгетичний аспекти (участь оповідача в подіях чи ні). У трактуванні Г. Шміда це дає чотири моделі оповідача. Наприклад, гетеродієгетичний екстрадієгетичний наратор – це класичний сторонній третьоособовий розповідач, тоді як гомодієгетичний інтрадієгетичний – це оповідь першої особи від імені персонажа, який сам переживає описуване. Аналізуючи обрані нами романи С. Процюка, необхідно визначити, чи оповідач сам відчуває події героя чи лише коментує їх зовні, адже це впливає на суб'єктивність і психологічну глибину портрету.

Рисунок 1.3. Особливості наратологічної інтерпретації Ж. Женета

Категорія часу в наратологічній системі Жерара Женета є однією з найдетальніше розроблених і найбільш продуктивних для літературознавчого аналізу. Вона дозволяє простежити, яким чином у художньому тексті вибудовується співвідношення між реальним (хронологічним) перебігом подій та їхнім відображенням у структурі оповіді. На відміну від традиційного уявлення про час як про нейтральну послідовність фактів, у наративі він постає інструментом художньої організації, здатним змінювати темп, ритм та емоційну насиченість розповіді.

Женетт пропонує три ключові параметри темпоральної організації наративу: порядок, тривалість і частоту [13].

По-перше, порядок відображає розбіжності між реальним послідовним перебігом подій та їхнім поданням у тексті. Автор може навмисно деформувати хронологію, вводячи так звані анахронії. У цій групі вирізняють аналепсис (повернення до минулих подій, флешбек) та пролепсис (перенесення в майбутнє, флешфорвард). Такі прийоми порушують лінійність оповіді, створюючи багат шаровість художнього часу. Наприклад, у романах Степана Процюка флешбеки часто поєднують зовнішній біографічний матеріал з внутрішніми психічними станами героя, дозволяючи зануритися у витoki його травм чи творчих пошуків. Таким чином, порядок не є простою фіксацією подій, а виявляється художнім засобом занурення читача у складну часову перспективу [16, с. 16].

По-друге, тривалість показує, як співвідноситься час подій у сюжеті та час, відведений на їхнє зображення в дискурсі. Ж. Женетт виділяє кілька типових форм:

- сцена – відносна відповідність часу оповіді та часу подій (діалог чи ситуація, розгорнута в деталях);
- резюме – стислий виклад довшого відрізка подій;

- пауза – момент, коли сюжетний час «зупиняється», а оповідь зосереджується на описах чи авторських відступах;

- еліпсис – пропуск певних епізодів, що залишаються за межами тексту.

У романах Степана Процюка ці стратегії особливо важливі: він застосовує психологічні паузи, що дозволяють сконцентруватися на переживаннях героїв, а також еліпсиси, завдяки яким окремі сюжетні лінії подаються лише натяками. Такий підхід формує напружену атмосферу й водночас вимагає від читача співучасті у реконструкції цілості історії.

По-третє, частота визначає співвідношення між кількістю реальних подій та кількістю їхніх згадувань у тексті. Женетт виділяє три типи:

- сингулативне оповідання – подія відбувається один раз і розповідається один раз;

- ітеративне – багаторазові події передаються одним узагальненим викладом (наприклад, повторювані щоденні дії чи стан героя);

- репетитивне – одна подія подається кілька разів із різних перспектив чи голосів.

У прозі С. Процюка важливу роль відіграє саме ітеративність, оскільки автор часто звертається до повторюваних станів і настроїв персонажів — їхніх тривог, сумнівів, травматичних моментів. Повторюваність цих мотивів створює ефект внутрішнього кола, у якому перебувають герої. Водночас репетитивність дозволяє представити одну й ту ж ситуацію крізь різні емоційні й психологічні ракурси, підсилюючи відчуття драматизму.

Таким чином, категорія часу у концепції Жерара Женета надає дослідникові інструменти для виявлення багатовимірності оповіді. Вона дозволяє простежити не лише фактичну послідовність подій, а й ті художні механізми, завдяки яким автор керує сприйняттям читача. Застосування цієї моделі до романів Степана Процюка про українських письменників допоможе

глибше зрозуміти, як його нарративна техніка перетворює біографічний матеріал на складний психологічний текст, у якому час стає не лише формальним виміром, а й носієм сенсу [32, с. 38].

У межах концепції Жерара Женетта категорія «способу» тісно пов'язана з проблемою фокалізації, тобто з визначенням нарративної перспективи, через яку подається художня реальність. Власне, саме введення поняття «фокалізація» в наратологію стало одним із визначальних кроків у розширенні дослідницького інструментарію, оскільки воно дозволило вийти за межі вузького й дещо технічного поняття «точки зору» і запропонувало ширший спектр можливостей для аналізу того, хто «бачить» і яким чином інтерпретує події художнього твору. У випадку психобіографічних романів Степана Процюка ця категорія набуває особливої ваги, адже авторська оповідь часто ґрунтується на постійному коливанні між різними рівнями суб'єктивності та об'єктивності, між розповіддю «зсередини» та «ззовні», що створює складний багатовимірний простір тексту.

Класичне розмежування на нульову, внутрішню та зовнішню фокалізацію допомагає системно описати домінуючі форми оповіді у творчості С. Процюка. Так, нульова фокалізація, яку ще називають «усезнаючою», передбачає максимальну поінформованість наратора та його здатність не лише описувати дії, а й проникати у найпотаємніші закутки свідомості персонажів. Вона особливо важлива для психобіографічних романів Степана Процюка, оскільки дозволяє йому реконструювати внутрішній світ Івана Франка, Василя Стефаника чи Григора Тютюнника, подаючи психологічні та емоційні імпульси так, ніби вони відомі оповідачеві безпосередньо. У той же час внутрішня фокалізація відкриває інший ракурс: автор передає події очима свого героя, обмежуючи оповідь його сприйняттям та інтерпретацією. Це надає текстам С. Процюка особливої психологічної глибини й драматизму, адже читач починає співпереживати й відчувати події саме крізь призму переживань конкретного персонажа [20].

Важливим є також урахування різновидів внутрішньої фокалізації – фіксованої та змінної. Перша дозволяє тривалий час утримуватися на одній перспективі, що створює ефект зосередженості й підсилює відчуття психологічної цілісності образу. Друга ж, змінна фокалізація, відкриває простір для багатоголосся: наратив «перемикається» від одного персонажа до іншого, демонструючи різні способи бачення та інтерпретації реальності. У творах Степана Процюка це явище проявляється особливо виразно, адже, розповідаючи про великих українських письменників, автор прагне показати не лише їхній внутрішній світ, а й багатогранність оточення, їхніх сучасників, тих, хто впливав на формування їхньої духовної позиції. Зрештою, зовнішня фокалізація, яка зводить до мінімуму авторське проникнення у свідомість героїв і пропонує «об'єктивізовану» перспективу, у С. Процюка використовується як контрапункт. Вона створює ефект дистанції, ніби підкреслює умовність і водночас багатовимірність оповіді.

Таким чином, аналіз категорії фокалізації дає змогу виявити багатство наративних стратегій у прозі Степана Процюка. Авторська манера поєднувати різні форми фокалізації створює ефект многоперспективності, завдяки чому постаті Франка, Стефаніка та Тютюнника постають не лише як індивідуальності з власним внутрішнім світом, але й як культурні символи, що осмислюються у співвідношенні з часом, суспільством і художнім досвідом. У такий спосіб романи С. Процюка стають не просто літературними реконструкціями, а глибокими моделями бачення, де взаємодія наративних перспектив формує складний, поліфонічний образ минулого.

У системі Жерара Женетта категорія «голосу» є одним із ключових аспектів наратологічного аналізу, адже вона визначає сам характер оповіді, спосіб її існування та межу між світом оповідача і світом героїв. Йдеться не лише про технічний рівень викладу подій, а передусім про природу стосунків між наратором і художньою реальністю, яку він відтворює. Саме ця категорія допомагає з'ясувати, наскільки «всередині» чи «поза» подіями перебуває голос,

що веде розповідь, і якою мірою він може претендувати на об'єктивність або, навпаки, занурюється у суб'єктивність, наближаючи читача до внутрішнього світу персонажів [12].

Згідно з Ж. Женеттом, важливо розрізняти два рівні: екстрадієгетичний і інтрадієгетичний. Перший означає, що наратор перебуває поза межами зображуваної історії, він ніби «зовнішній» свідок, який має змогу контролювати оповідь, але не є її учасником. Другий рівень, інтрадієгетичний, передбачає, що наратор належить до внутрішнього світу оповіді, тобто він є її персонажем і розповідає про події, в яких сам бере участь. У поєднанні з дихотомією гомо- та гетеродієгетичності (тобто участі або неучасті оповідача в подіях) ця класифікація утворює чотири можливі моделі оповідача. Так, гетеродієгетичний екстрадієгетичний наратор – це класичний «сторонній» розповідач, який оповідає від третьої особи, а гомодієгетичний інтрадієгетичний – це наратор, що веде оповідь від першої особи, будучи безпосереднім учасником подій. Г. Шмід у своїй інтерпретації уточнює, що саме ця типологія дозволяє глибше розкрити тонкі відмінності між різними формами суб'єктивності та дистанції у художньому тексті.

Якщо звернутися до романів Степана Процюка, то стає очевидним, що питання «голосу» в них набуває особливого значення. У психобіографічних наративах про І. Франка, В. Стефаніка та Г. Тютюнника автор часто балансує між позицією зовнішнього коментатора й інтимно наближеним голосом, який ніби «входить» у внутрішній світ героя. У випадку гетеродієгетичного екстрадієгетичного наратора ми маємо справу з певним дистанціюванням, що дозволяє підкреслити об'єктивність і водночас критичність погляду на біографічний матеріал. Такий наратор здатний виносити оціночні судження, узагальнювати, підкреслювати символічність образів. Проте Степан Процюк надає перевагу гомодієгетичній інтрадієгетичній оповіді, яка створює ефект особистої сповіді й дозволяє відчути внутрішній надлом, сумніви, страждання чи екзистенційний пошук героїв [69, с. 327].

Саме завдяки чергуванню цих моделей наратив у романах Степана Процюка набуває багат шаровості: з одного боку, він залишається дослідницьким, рефлексивним і навіть публіцистичним, а з іншого – стає емоційним і глибоко індивідуалізованим. Оповідач не лише «переглядає» життя Івана Франка, Василя Стефаника чи Григора Тютюнника, але й часто «відчуває» його разом із ними, створюючи ефект присутності у внутрішньому світі митця. Це дозволяє поєднати документальність із психологізмом, зовнішню дистанцію з внутрішнім наближенням, що є однією з ключових художніх стратегій автора.

Таким чином, аналіз категорії «голосу» у прозі Степана Процюка дає можливість чітко простежити, як взаємодія різних типів наратора формує унікальну атмосферу його біографічних романів. Авторська манера поєднувати екстрадієгетичний і інтрадієгетичний рівні, перемикаючись між гетеро- й гомодієгетичними моделями дозволяє вибудувати не лише зовнішній портрет письменника, а й глибоку психологічну реконструкцію його внутрішнього світу. Врешті, саме «голос» у романах С. Процюка стає інструментом, завдяки якому біографічний матеріал перетворюється на художній текст із виразним авторським баченням, емоційною насиченістю та глибоким психологізмом.

Цілеспрямоване застосування концептуальної системи Жерара Женета, що оперує трьома взаємопов'язаними категоріями – час, спосіб і голос – дозволяє дослідникові здійснити глибокий і систематичний аналіз наративних стратегій у художньому тексті [55, с. 75]. У межах психобіографічної прози Степана Процюка така модель виступає своєрідним аналітичним «скелетом», який дозволяє виділити основні закономірності побудови оповіді, структурування часу та варіативності перспектив. Зокрема, застосування категорії часу дозволяє простежити, яким чином автор маніпулює хронологією подій: від анахроній у формі флешбеків чи флешфорвардів до зміни тривалості та частоти описуваних епізодів. Такі прийоми не є випадковими, вони служать конкретній художній меті – створенню певного ритму, концентрації уваги на

психоемоційних станах персонажів або навпаки, швидкому переході через події, що забезпечує ефект психологічного наближення читача до внутрішнього світу героїв.

Використання способу оповіді через призму фокалізації дає змогу чітко визначити, хто «бачить» події і як вони інтерпретуються в тексті. У досліджуваних нами романах С. Процюка чергування нульової, внутрішньої та зовнішньої фокалізації, а також їхні варіанти (фіксована, змінна, множинна) створює багатовимірну перспективу на події, що відбуваються, дозволяючи одночасно показати як об'єктивний хід історії, так і суб'єктивну психологічну реакцію персонажа. Це особливо важливо в біографічних романах, де межа між авторським баченням і внутрішнім світом героя є тонкою, а психологічна напруга створюється через дисонанс між знанням наратора та обмеженістю свідомості персонажа.

Не менш значущою є категорія голосу, що визначає відношення оповідача до подій. Перемикання між екстрадієгетичним і інтрадієгетичним рівнями, гомо- та гетеродієгетичними моделями дозволяє автору балансувати між відстороненим коментуванням і безпосереднім переживанням подій. Це створює ефект багатошаровості тексту, у якому зовнішній погляд органічно поєднується з інтимним проникненням у свідомість героя [37, с. 189]. Саме завдяки такій конструкції голосу Степан Процюк може передати психологічні нюанси, внутрішні конфлікти та експресію емоцій, що робить кожен персонаж живим і багатогранним.

Таким чином, систематичне використання трьох категорій Ж. Женета дозволяє не лише описати художні засоби психобіографічної прози С. Процюка, а й осмислити механізми їхньої дії. Завдяки цій методології можливо з'ясувати, як через нетривіальну хронологію, варіації фокалізації та свідомо обраний тип оповідацького голосу автор формує психологічно глибокі, багатовимірні портрети літературних персонажів. Крім того, така наратологічна перспектива дає змогу поєднати тематичні, психолого-біографічні та

символічні рівні аналізу, що забезпечує цілісне бачення тексту і підкреслює майстерність автора у створенні комплексної художньої реальності.

1.3. Творчість Степана Процюка в дослідженнях сучасних українських літературознавців

Літературознавці неодноразово наголошували, що творчість Степана Процюка вирізняється глибоким психологізмом, драматичною загостреністю та експресивною образністю, що формують своєрідний «психологічний стиль» його прози. У рецензіях та наукових оглядах підкреслюється «витончений психологізм і глибокий трагізм» його оповіді, які наближають авторський стиль до модерністських та постмодерністських естетик. На думку критиків, цей психологізм полягає не лише у відтворенні внутрішнього світу персонажів, а й у намаганні розкрити приховані механізми їхньої свідомості, глибинні комплекси та травми, що визначають їхнє існування [63, с. 196].

Особливої уваги заслуговує спроба С. Процюка виробити власну модель літературної біографії, яку він сам означає як «психобіографічну». Це поняття виникає на перетині традиційної біографічної прози та психологічного роману і передбачає зосередженість не на зовнішніх фактах життя, а на реконструкції внутрішнього світу героя, його емоційних переживань, психотравм та духовних пошуків. А. Черниш у монографії «Проза Степана Процюка і розвиток психоаналітичного дискурсу в українській літературі» (2023), пропонує кваліфікувати біографічні романи С. Процюка як художньо-літературні твори з психоаналітичною домінантою, «позаяк саме психоаналітична домінанта усутнює змістове наповнення цих творів, увиразнює наратологічні концепції, стилістичну мозаїчність, логічно пояснюючи авторські припущення й домисли, помітно вирізняючи його біографічну прозу з-поміж низки документальних та історичних творів української літератури кінця XX – початку XXI ст.» [61, с.

196]. Відтак біографічна канва у його романах часто виконує лише функцію каркасу, тоді як центр ваги зміщується на внутрішню драматургію.

Так, у романі «Троянда ритуального болю» (2010), присвяченому Василю Стефанику, життя письменника постає не як сума зовнішніх фактів, а як психологічна драма, сповнена тиші, мовчання, відчуття трагічної неповноти буття. С.Процюк у численних інтерв'ю наголошує, що його цікавила «передовсім психобіографія Стефаника, оці таємниці його довгого мовчання, витоки його експресіоністичного трагізму». Таким чином, автор зосереджується на реконструкції внутрішніх джерел творчості митця, перетворюючи біографію на своєрідний «психологічний міф» [29, с. 58].

Виразно «психобіографічний» метод проявляється й у творі «Руки і сльози» (2022), де образ Івана Франка постає як глибинно розщеплений: поруч із титанічною постаттю борця і мислителя зображено людину з болем, сумнівами, зраненою тілесністю та невтоленним прагненням до свободи. Літературознавець Є. Комарницький у праці «Психобіографізм прози Степана Процюка» (2022) наголошує, що сучасна українська проза часто прагне «переписати канон» через суб'єктивізацію історичних постатей; С. Процюк у цьому сенсі втілює тенденцію «психологічної деконструкції» національних ідеалів, роблячи їх ближчими й зрозумілішими для сучасного читача [18, с. 218].

У романі «Місяцю, місяцю» (2022), присвяченому Григору Тютюннику, психобіографічний підхід досягає кульмінації. Автор не лише реконструює життя письменника, але й відтворює драму митця, який перебуває на межі між творчістю й особистісною кризою. Тут важливим стає поєднання різних наративних стратегій: від першоособового внутрішнього монологу до зовнішньої авторської перспективи.

Таким чином, сучасні дослідники справедливо підкреслюють, що Степан Процюк свідомо відходить від традиційного біографічного роману, у якому домінує хронологічний виклад подій, натомість створює інтенсивний

психологічний простір, де головним предметом дослідження є внутрішня структура особистості. У цьому сенсі його «психобіографії» постають не просто реконструкціями минулого, а спробами осмислити універсальні закономірності людської свідомості, травми та механізми творчості [61, с. 195].

Наукові праці аналітично освітлюють такі аспекти, що представлені у Рисунок 1.2.

Психологічні та психоаналітичні коди

Анна Черниш у монографії «Проза Степана Процюка і розвиток психоаналітичного дискурсу в українській літературі» (2023) розкриває як у прозі Степана Процюка текстуалізуються важкі психічні стани митців, особливості їхньої невротичної діяльності, деструктивні патерни їхньої поведінки, додаючи вагомих штрихів до їхніх психопортретів.

Модерністська та постмодерністська експресія

С. Процюка пов'язують з літугрупуванням «Нова дегенерація». Його учасники на переломі ХХ–ХХІ ст. інтенсифікували постмодерний дискурс в українській літературі. Їхня поетична творчість характеризувалася новаторською модифікацією тем й образів, свідомою реалізацією постмодерністських мистецьких принципів. Творчість С. Процюка демонструє експеримент з формою оповіді, символічні та міжтекстові ігри, що виводять традиційний біографічний жанр на новий рівень.

Наративні інтертексти і смисл

Критики також відзначають, що Степан Процюк тяжіє до насиченої символіки та алегорії – у його творах реалістичні й міфологічні пласти тісно переплітаються. Розгалужені взаємини головного героя з іншими літераторами утворюють плетиво смислів, яке потрібно розуміти й осягати поза буквальним контекстом.

Рисунок 1.2 Аспекти творчості С. Процюка

Наукові праці аналітично висвітлюють кілька ключових аспектів творчості Степана Процюка, зокрема його біографічної та психобіографічної прози.

Психологічні та психоаналітичні коди. Анна Черниш у монографії «Проза Степана Процюка і розвиток психоаналітичного дискурсу в українській літературі» (2023) докладно аналізує, як у прозі письменника текстуалізуються «важкі

психічні стани митців, особливості їхньої невротичної діяльності, деструктивні патерни їхньої поведінки, додаючи вагомих штрихів до їхніх психопортретів» [61, с. 196]. Дослідниця наголошує, що психоаналітичний дискурс творчості Степана Процюка психобіографічні романи суттєво увиразнюють. Аналіз цих текстів робить можливим розкодування складної, глибокої, часто тонкої душевної організації українських митців слова, чия життєтворчість з'ясовується категоріями трагічності, травмованості, неврозності, становлячи добрий матеріал для психоаналітичних студій. Біографічні романи («Руки і сльози», «Троянда ритуального болю», «Місяцю, місяцю») у цьому сенсі можна розглядати як спроби створення унікального психологічного портрету героя, який виходить за межі традиційної літературної біографії [62, с. 35].

Модерністська та постмодерністська експресія. Степан Процюк входив до складу літературного угруповання «Нова дегенерація» – гурту франківських авторів (І. Андрусак, С. Процюк, І. Ципердюк), що на межі ХХ–ХХІ ст. розширили уявлення про новітню українську літературу в контексті постмодерністської поетики. Їхня поетична творчість характеризувалася новаторською модифікацією тем й образів, свідомою реалізацією постмодерністських мистецьких принципів. Романи Степана Процюка демонструють інтенсивний експеримент із формою: поєднання психологічної аналітики з фрагментарністю, символічними конструкціями та інтертекстуальними іграми. І. Славінська окреслює роман «Троянда ритуального болю» як «міфобіографію» [54, с. 239], де головним стає образ і символічне осмислення, а не точність відтворення історичних реалій. Таким чином, біографічний жанр набуває нової якості — перетворюється на простір художнього експерименту. Т. Лях пропонує так розглядати роман, як «метафізичну модель біографії митця, ключовими маркерами якої є екзистенційні стани героя» [63, с. 197], акцентуючи на граничних для екзистенціалізму та психоаналізу категоріях болю, страху, внутрішньої напруги й процесах ідентифікації.

Наративні інтертексти і смислова мережа. Проза Степана Процюка характеризується тяжінням до насиченої символіки, метафоричності й алегоричності. У його текстах реалістичні та міфологічні пласти не лише співіснують, а й утворюють особливу поліфонію. Зокрема, взаємини головних героїв із колегами-літераторами розширюють межі конкретної біографії, вибудовуючи мережу міжтекстових зв'язків.

Екзистенційні акценти та філософія болю. Чимало дослідників відзначають, що творчість С. Процюка пронизана екзистенційним відчуттям трагізму й болю. Його романи не лише реконструюють життя видатних особистостей, але й актуалізують універсальні проблеми. Письменник творить «психобіографічні портрети», у яких занурюється у внутрішні переживання душі, торкається моментів, що мали травматичні наслідки, заглиблюється у дитячі літа своїх героїв [61, с. 196].

Мова й стиль як естетична стратегія. Літературні критики також часто підкреслюють особливу роль мови у прозі Степана Процюка: фрагментарна синтаксична організація, ритмізація прози, повтори та різкі інтонаційні злами створюють ефект психоемоційної напруги. Така стилістика не лише відображає внутрішній стан героїв, а й стає інструментом для занурення читача у «психоаналітичний простір» тексту.

Водночас, попри багатогранність інтерпретацій творчості Степана Процюка, у сучасному українському літературознавстві простежується відчутна прогалина у сфері саме наратологічних студій. Переважна більшість праць тяжіє до психолого-літературного аналізу, акцентуючи увагу на питаннях індивідуальної травми, невротичних станів персонажів, а також на проблематиці ідентичності. Значний інтерес науковців викликають і жанрові пошуки письменника: поєднання біографічного й автобіографічного начал, модерністська експресія та постмодерністські інтертекстуальні ігри. Так само ґрунтовно досліджується тематика його романів – екзистенційні колізії, мотиви болю, самотності та відчуження.

Однак усі ці напрями, безперечно важливі й плідні, залишають поза увагою той рівень тексту, який визначає способи його побудови. Йдеться про власне наратологічний аналіз, що включає систематизацію й опис тих стратегій, за допомогою яких автор організовує оповідь. Наразі відсутні спроби цілісно проаналізувати психобіографічну прозу Степана Процюка крізь призму базових категорій сучасної наратології: темпоральної структури (порядок, тривалість, частотність), фокалізації (типи та підтипи перспективи) та оповідного голосу (різновиди наратора, їхні функції у тексті). Іншими словами, бракує досліджень, які б систематично зосереджувалися не лише на тому, «що» оповідається у романах, а й на тому, «як» саме здійснюється розповідь — які механізми дозволяють вибудувати особливу психологічну й естетичну напругу тексту.

Таким чином, актуальність нашої роботи зумовлена прагненням заповнити цю наукову нішу. Пропоноване дослідження орієнтоване на глибинний аналіз оповідних стратегій Степана Процюка, спрямований на реконструкцію закономірностей його наративної техніки. Такий підхід дозволить розширити уявлення про особливості психобіографічної прози письменника, а водночас — збагатити українське літературознавство прикладом системного застосування наратологічного інструментарію до сучасного літературного процесу.

Отже, огляд сучасних літературознавчих підходів до творчості Степана Процюка засвідчує багатство інтерпретацій його прози, в якій поєднуються психологічна глибина, експресивність та модерністсько-постмодерністські пошуки. У працях А. Черниш, В. Мельнійчука, І. Славінської та інших науковців окреслено ключові вектори аналізу: психоаналітичний, біографічний, культурологічний, інтертекстуальний. Водночас системного наратологічного осмислення романів С. Процюка досі бракує. Саме ця лакуна й окреслює потребу нашого дослідження, покликаного простежити специфіку його

оповідних стратегій та виявити закономірності функціонування наративу в романах «Руки і сльози», «Троянда ритуального болю» та «Місяцю, місяцю».

Висновки до першого розділу

У першому розділі нашого дослідження було закладено фундаментальні теоретичні та методологічні основи, які забезпечують системний підхід до аналізу романів Степана Процюка. Зокрема, було окреслено рамки наратологічного методу, що дозволяє розглядати текст не лише як носія сюжету чи набору фактів, а як самостійний об'єкт дослідження з внутрішньою структурою та специфічними механізмами передачі інформації. Концепції Жерара Женета, а також праці інших сучасних наративологів, що дають змогу систематизувати аналіз за трьома ключовими параметрами: час, спосіб та голос. Використання цієї моделі дозволяє відокремити хронологічну послідовність подій (фабулу) від способу їх упорядкування у тексті (сюжету), оцінити роль фокалізації, простежити управління тривалістю й частотою подій, а також визначити позицію оповідача у відношенні до реальності твору. Такий підхід дозволяє здійснювати глибокий і детальний розбір тексту, виходячи з принципу «як» оповідається історія, а не лише «що» відбувається.

Аналіз наукових праць щодо творчості Степана Процюка показав, що сучасна критика значну увагу приділяє психологічним аспектам його прози, психоаналітичним кодам, формуванню внутрішнього світу персонажів, жанровим і стилістичним інноваціям, а також постмодерністським і модерністським прийомам. У романах «Руки і сльози», «Троянда ритуального болю» та «Місяцю, місяцю» увага літературознавців зосереджена на відображенні психологічних портретів, внутрішніх конфліктів і символічної

насиченості тексту. Проте, попри глибину цих досліджень, у національному літературознавстві відчутна прогалина саме у систематичному наратологічному аналізі: жодна робота не пропонує комплексного розгляду авторської техніки через категорії часу, способу та голосу, а також не аналізує, яким чином ці прийоми формують психологічну й емоційну складову романів.

Отже, обґрунтування наративного підходу до прози Степана Процюка є цілком виправданим і методологічно обґрунтованим. Він дозволяє заповнити наявну прогалину, виходячи за межі традиційного біографічного чи психолого-літературного аналізу, та надати дослідженню новизну й комплексність. Застосування категорій Ж. Женета дає змогу простежити, як автор працює з хронологією, фокалізацією та вибором голосу, формуючи багатовимірні, психологічно насичені портрети своїх героїв, а також створює гнучку систему наративних стратегій, що забезпечує поєднання об'єктивного й суб'єктивного у тексті. Таким чином, теоретична база та методологічні інструменти, представлені в першому розділі, не лише окреслюють концептуальні рамки дослідження, а й підтверджують його високий рівень новизни, актуальності та прикладної значущості для подальшого аналізу романів Степана Процюка.

РОЗДІЛ 2. СТРАТЕГІЇ НАРАТИВНОГО МОДЕЛЮВАННЯ У РОМАНІ «РУКИ І СЛЬОЗИ»

У романі «Руки і сльози», присвяченому постаті Івана Франка, українського Мойсея, Пророка свого народу, Степан Процюк відходить від традиційної моделі біографічної прози, яка зазвичай орієнтується на лінійне викладання фактів життя митця. Натомість він формує психобіографічний наратив, де головним об'єктом художнього осмислення стає внутрішній світ Івана Яковича Франка — його сумніви, страхи, внутрішні травми, а також прагнення до сенсу і духовного самоствердження. Така стратегія дозволяє авторові змалювати не лише суспільно значущу постать класика, а й оголити його як людину, схильну до розладів, сумнівів і вразливостей. Цікавим є також те, що автор-натор у першій частині роману наводить приклад п'яти можливих життєвих сценаріїв з безконечної їх кількості, що могла розвинутися у долі І. Франка, але справедливо завершує її словами: «[...] Але в цій книзі, читачу, ми будемо писати про той єдиний неповторний шлях, яким ішов письменник-візіонер Іван Франко до свого розквіту, в'янення і смерті, щоби після неї знову заплomenіти силою і теплом» [44, с. 22].

Дослідниця Анна Черниш слушно зазначає, що біографічні тексти Процюка тяжіють до «психоделічної оповіді», адже в них зовнішній сюжет підпорядкований моделюванню складних психологічних ідентичностей митця. Це проявляється у використанні таких наративних прийомів, як внутрішня фокалізація, фрагментація внутрішнього мовлення, насичення тексту сновидними чи напівгалюцинаторними візіями. Таким чином, біографія І. Франка постає не як зібрання дат та подій, а як художня реконструкція його болю й особистісних драм [62, с. 316].

У випадку роману «Руки і сльози» психобіографічна стратегія реалізується через акцент на переживаннях Івана Франка, які стають центром наративної організації. Степан Процюк конструює художній хронотоп, де

історичний час і простір переплітаються з психологічним, а внутрішня рефлексія героя часто стає важливішою за зовнішню дію. Це дозволяє авторові створити глибинний психологічний портрет Франка, у якому поєднується особистісний трагізм і символічна репрезентація митця як людини, розп'ятої між власними пристрастями, хворобою та суспільною місією.

Типи фокалізації в романі «Руки і сльози» можна представити у Таблиці 2.1.

Таблиця 2.1.

Типи фокалізації в романі «Руки і сльози»

Вид фокалізації	Особливості реалізації у творі	Приклад / характеристика
Внутрішня	Подача подій через думки та почуття Франка	Внутрішні монологи, асоціативні роздуми, сновидіння
Змінна	Перемикання між позицією наратора та героя	Наратор то описує Франка збоку, то занурюється в його свідомість
Нульова (всезнаючий наратор)	Автор виступає поза сюжетом, коментує події	Інтерпретація станів Франка, які сам герой не завжди може усвідомити

Фокалізація у романі Степана Процюка «Руки і сльози» є одним із ключових засобів побудови художнього світу твору. Автор свідомо відмовляється від домінування зовнішнього погляду й акцентує увагу на внутрішньому просторі свідомості головного героя. Внутрішня фокалізація в цьому випадку не є лише технікою оповіді – вона перетворюється на методологічний принцип зображення людини в художньому тексті. С. Процюк пропонує читачеві дивитися на Івана Франка зсередини, відкриваючи його думки, підсвідомі асоціації, мимовільні спогади й емоційні реакції. У романі відсутня дистанція між героєм та оповідачем: читач потрапляє у внутрішній Франків світ так, ніби наближається до щоденникових записів або інтимних сповідей, які не призначалися для сторонніх очей. Такий ефект створюється завдяки активному використанню внутрішніх монологів, асоціативних ланцюгів мислення, фрагментарних сновидінь, а також окремих моментів, де

оповідь нагадує хаотичний потік думок. Усе це сприяє посиленню психологічної напруги тексту та поглибленню індивідуалізації образу І. Франка, котрий постає не як історична постать із підручників, не як «забронзовілий пам'ятник», а як жива людина зі складним і драматичним внутрішнім світом [1].

Завдяки внутрішній фокалізації Степан Процюк зміг показати драму Івана Яковича не стільки в площині його зовнішніх вчинків чи подій життя, скільки у сфері внутрішніх конфліктів, сумнівів і болісних рефлексій. Читач відчуває напруженість героя, його розгубленість і водночас непохитне прагнення не зрадити самому собі й своєму народу. «У будь-якому разі рідкісні вміння Івана Франка пристосовуватися до різних обставин – і працювати, працювати, працювати! – також витворювали феномен найбільшого українського письменника і найпотужнішу візіонерську особистість, що накреслювала для кволої нації не лише обриси її шляху, а й будувала той шлях, очолюючи ним ходьбу здебільшого сліпців, які навпомацки прошкували у світоглядній темряві, взоруючи на вогонь його смолоскипа» [44, с. 176], – пише С. Процюк. Внутрішня перспектива дозволяє показати не лише страждання та фізичний біль письменника, а й його глибинну духовну боротьбу, що виходить за межі приватного досвіду і набуває екзистенційного характеру. Іван Франко у «Руках і сльозах» зображений не лише як творець і громадський діяч, що попри все «примудрявся бути однаково продуктивним на письменницькім, політичній, науковій і сімейній полі» [44, с. 235], а також як людина, розірвана між обов'язком і особистими стражданнями, між фізичною неміччю та духовною величчю. Саме завдяки такій фокалізації перед читачем постає багатовимірний образ, у якому інтимність поєднується з масштабністю, а психологічна правда – з художньою узагальненістю.

Не менш важливим є питання розповідача. У романі наратор поєднує риси екстрадієгетичного всезнаючого голосу та внутрішнього, близького до героя, інтрадієгетичного оповідача. На перший погляд, він виконує роль

класичного всезнаючого наратора, який стоїть над подіями та здатний інтерпретувати їх у ширшому культурному й історичному контексті. Проте ця позиція не є сталою. У певні моменти наратор «зливається» зі свідомістю І. Франка, переходить на рівень його внутрішніх переживань, фактично стає продовженням його голосу. Таким чином, межі між авторським і персонажним дискурсами розмиваються: читач уже не завжди може відрізнити, де звучить слово автора, а де – слово героя. Ця наративна стратегія створює ефект психологічної автентичності: Франко промовляє безпосередньо до читача, а наратор слугує лише посередником у цьому діалозі.

Особливість такого типу наратора полягає в його гнучкості та багатопозиційності. Він не обмежується функцією фіксації фактів, а стає активним інтерпретатором, здатним змінювати ракурс оповіді залежно від внутрішніх станів героя. У цьому полягає принципова відмінність роману С. Процюка від традиційної біографічної прози: автор не прагне до максимальної об'єктивності, натомість створює «внутрішній портрет» Івана Франка. Розповідач у «Руках і сльозах» – це не стільки літературний конструкт, скільки інструмент глибокого психологічного аналізу. Він дозволяє моделювати ті сфери внутрішнього життя героя, які лишаються поза межами зовнішнього спостереження. Внаслідок цього роман набуває форми сповіді, у якій поєднано документальність і суб'єктивність, історичну достовірність і художню інтерпретацію. Читач великою мірою стає глядачем життя великого українського письменника, текст стає виставою за мотивами.

У результаті стратегія фокалізації та роль наратора у «Руках і сльозах» визначають нову якість біографічного роману. Тут відсутнє прагнення до прямої фактографічної репрезентації життя. Натомість на перший план виходить психологічна правда, що відтворює складний внутрішній світ митця й водночас формує новий підхід до біографічної наративності. С. Процюк доводить, що історія життя письменника може бути розказана не лише через події та дати, а передусім через його думки, відчуття і внутрішні злами, які

значно виразніше окреслюють сутність особистості. Такий підхід дозволяє переосмислити саме поняття біографічного жанру, перетворюючи його на простір психологічного моделювання, де головним об'єктом стає не зовнішня дія, а внутрішня реальність особистості [36, с. 149].

Часово-просторова організація роману Степана Процюка «Руки і сльози» демонструє відхід від класичної біографічної хронології й відзначається складною багат шаровістю: «[...] автор забігає наперед, ламаючи хронологічність оповіді, що робитиме в романі ще не раз для кращого відчуття відносності і контрастності» [44, с. 46], – зазначає у тексті сам С.Процюк. Автор свідомо відмовляється від лінійності у зображенні життя Івана Франка, надаючи перевагу динамічному поєднанню зовнішнього часу (історично-фактичного) та внутрішнього (психологічного). Це поєднання виявляється у численних флешбеках, які повертають читача до дитинства письменника чи періодів його навчання і перебування в тому чи іншому місті, та у своєрідних «проривах» у майбутнє, що набувають вигляду передчуттів і передбачень долі. Таким чином, художній час не обмежується рамками лінійної тяглості, а підпорядковується емоційно-психологічному ритму існування героя. Події можуть зупинятися або ж прискорюватися, розширюватися в детальних психологічних описах чи, навпаки, стискатися до коротких інтенсивних сцен.

У романі «Руки і сльози» Степана Процюка структура подій організована не за традиційною лінійною схемою, властивою класичній біографічній прозі, а через фрагментарний наратив, який підпорядкований психологічній значущості подій та внутрішньому ритму життя Івана Франка. Автор свідомо відмовляється від хронологічної послідовності, замінюючи її динамічним переплетінням флешбеків, сновидінь, асоціативних шлейфів та «проривів у майбутнє». Такий підхід дозволяє передати читачеві не лише послідовність зовнішніх подій, а й внутрішню логіку психічного стану героя, його тривоги, сумніви та емоційні коливання, які часто важливіші за фактичний хід історії.

Флешбеки у романі виступають основним засобом інтеграції минулого досвіду І. Франка у поточні переживання. Вони можуть охоплювати дитячі спогади, періоди навчання, перші творчі успіхи чи травмуючі особисті моменти, і кожен такий відступ функціонує як психоемоційний маркер, що допомагає зрозуміти мотиви дій та реакцій героя у «теперішньому» сюжеті: до прикладу спогад про смерть матері і те, як він, Франко, не зупиняючись, біг із Дрогобича до Нагуєвчів, щоби застати її живою і попрощатися трапляється у романі кілька разів («...Йому переказали, що вмирає мати. Лив безпросвітний пізньотравневий дощ» [44, с. 91]). Сновидіння й марення, навпаки, створюють особливий рівень наративу, де реальні події поєднуються з символічними візіями, часто маючи пророчий або метафізичний підтекст. Завдяки цьому читач сприймає Франкову свідомість як багат шаровий простір, де минуле, теперішнє та уявне майбутнє співіснують і взаємодіють.

«Прориви у майбутнє» у романі мають особливу роль: вони не відображають хронологічного розвитку подій, а функціонують як психологічні передчуття та інтуїтивні передбачення долі героя. Такі епізоди створюють у тексті відчуття напруженого очікування та неминучості подій («...а потім такого ще буде і буде, коли несподівані удари долі будуть сипатися йому на голову і глухо бити в серце алегоричним камінням, а то і реальним...» [44, с. 24]), що посилює драматичний ефект і дозволяє глибше відчувати внутрішні конфлікти Франка. Майбутні «шари» часу інтегровані у психологічний континуум героя, стаючи інструментом емпатичного занурення читача у його емоційний стан [51, с. 211].

Завдяки такій фрагментарності Степан Процюк формує своєрідну мапу психічного часу, де зовнішня послідовність історичних подій підпорядкована внутрішньому ритму свідомості героя. Психологічна значущість подій визначає пріоритетність їхнього зображення: сцені інтимного переживання, внутрішнього конфлікту або морального сумніву надається більша наративна вага, ніж фактуальним епізодам біографії. Таким чином, хронологія

поступається місцем емоційному та екзистенційному порядку, де центральним стає внутрішній досвід І. Франка.

У контексті наукового аналізу структуру часових шарів роману доцільно візуалізувати у вигляді схеми, що окреслює три взаємопроникні рівні:

- Зовнішній історичний час – фактичні події життя Франка, громадська діяльність, навчання, поїздки.
- Внутрішній психологічний час – емоційні та інтелектуальні переживання героя, рефлексії, спогади, внутрішні діалоги.
- Майбутні передчуття – передбачення, внутрішні інтуїтивні очікування, символічні «передчуття долі».

Кожен із цих шарів взаємодіє з іншими: історичні події активують спогади, психологічні рефлексії трансформують сприйняття минулого і передбачають майбутнє, а передчуття, у свою чергу, впливають на оцінку теперішнього. Така система часових шарів створює ефект глибокого занурення у внутрішній світ героя і формує наративну стратегію, в якій сюжетна фрагментарність стає ключовим методом моделювання психологічної реальності [31, с. 32].

Загалом аналіз хронотопу роману також можна представити у Таблиці 2.2.

Таблиця 2.2.

Хронотоп роману «Руки і сльози»

Часові пласти	Просторові пласти	Функція у творі
Історичний час (XIX ст.)	Нагуєвичі, Дрогобич, Львів, Київ, Коломия, Криворівня, Чернівці, європейські міста	Створення історичного тла, окреслення національного контексту
Психологічний час	Сновидіння, марення, спогади	Розкриття внутрішніх переживань Івана Франка, суб'єктивізація оповіді
Прориви у майбутнє	Передбачення, передчуття	Показ трагічної долі героя, емоційне загострення
Часо-просторове змішування	Поеднання зовнішніх подій з внутрішніми переживаннями	Створення напруги між національним і особистим виміром

Степан Процюк організовує хронотоп так, аби в ньому нерозривно співіснували зовнішнє середовище та внутрішній світ Івана Франка. Рідні пейзажі Нагуєвичів, львівські вулиці, коломийські спогади, притягальна сила гуцульської Криворівні, споглядання європейських міст, атмосфера громадських зібрань та інтелектуальних дискусій виступають не лише історичним тлом, а й активними учасниками психологічного простору героя. Водночас із цими «реальними» просторовими маркерами існує інший пласт – внутрішні образи, маревні бачення, сновидіння та асоціативні простори, що виникають унаслідок інтенсивних психічних переживань. Тут проявляється подвійність хронотопу: національно-історичний модус співвідноситься із психоаналітичним, а «зовнішній» час – із «нічним», внутрішнім. У результаті художня структура набуває багатовимірності, що дозволяє одночасно репрезентувати Франка як постать культурної історії та як індивідуальну свідомість, розтерзану сумнівами й болем.

Змішування зовнішнього й внутрішнього планів часу й простору породжує відчуття напруги й конфліктності. Читач відчуває, як історична доба з її викликами накладається на особистісну драму митця, формуючи враження екзистенційного тиску. У цьому полягає унікальність хронотопу роману: він не стільки відтворює послідовність фактів, скільки моделює поле внутрішньої боротьби людини, котра одночасно живе в конкретному історичному контексті й у власній психологічній реальності. Така подвійна структура простору й часу дозволяє розкрити глибинні механізми духовного самопізнання Франка, підкреслити невіддільність особистого від національного [23, с. 172].

Мова роману «Руки і сльози» постає не лише як інструмент сюжетної організації, а як самодостатній художній механізм, що формує особливу атмосферу тексту. С. Процюк застосовує насичену метафоричність, символічні образи та асоціативні структури, які створюють ефект ліричного й водночас напруженого психологічного письма. Сама назва твору – «Руки і сльози» –

функціонує як центральний символічний комплекс, що репрезентує фізичні та духовні страждання Івана Франка, його невтомну працю та постійний біль. Повторювані мотиви рук і сліз стають своєрідним лейтмотивом роману, який дозволяє підкреслити злиття тілесного досвіду з внутрішньою емоційною реальністю. Так, мотиви сліз у романі є як свідченням хвороби Франка (а саме хвороби Рейтера, що встановили вже через десятки років після смерті письменника): «Очі сльозитимуться, і все це буде супроводжуватися незмінною гарячкою, а часто і головним болем» [44, с. 124], так і символом незбутого: «Ольга переважно плакала. Сльози пом'якшують образи, що запікаються отруйними трикутничками із гострими наконечниками – і ранять просто в серце...» [44, с. 350] (йдеться про Ольгу Хоружинську, дружину І.Франка) , символом прощання: «Поцілувалися. Потяг рушав у далек невідомість для дочки Івана Франка. Тато залишився тут. Залишалися його хворі руки і сльози...» [44, с. 370], символом втраченого: «Десятки тисяч людей, що побували на похороні, стогнали, плакали і ридали» [44, с. 381] – втрати дітьми свого батька, учнями свого Вчителя, народу свого Пророка. Так само і мотиви рук мають і пряме, і метафоричне значення: «Весь час шукав способів порятунку і вивільнення рук, які були його безпосереднім зв'язком із писанням, життям, космічною вічністю... » [44, с. 349]. Як зазначає О. М. Солецький, «емблематична рецепція стає основою інтерпретаційних методик аксіологічної оцінки Івана Франка та його текстів. Саме ці ознаки емблематичного фокусу рецепції сприяють полісемантичності тлумачень та різноваріантним прочитанням його “тексту”» [56, с. 333]. У цьому контексті мотиви рук і сліз у романі С. Процюка можна розглядати як емблематичні маркери, що відтворюють духовно-екзистенційний досвід І. Франка та трансформуються у художній символ.

Стиль роману визначається поєднанням ліризму, філософської рефлексивності та експресивної інтонації. У тексті відчутна схильність автора до імпресійного письма: мова часто набуває рваного, фрагментарного

характеру, що відтворює асоціативні процеси свідомості. Ця фрагментарність водночас не руйнує цілісності оповіді, а навпаки – підкреслює психологічний стан героя. У мові часто з’являються ліричні відступи, роздуми, що виконують функцію не лише авторських коментарів, а й способу глибшого занурення в емоційний світ І. Франка. Символи, архетипні образи, алегорії – усі ці засоби інтегруються у мовну тканину, створюючи багат шаровий і насичений художній текст. Також символіку роману можна продемонструвати у Таблиці 2.3. [14, с. 149].

Таблиця 2.3.

Символіка та стильові доміанти роману

Символ / мотив	Значення для образу Франка	Стилістична функція
«Руки»	Символ виснажливої праці, фізичних і духовних страждань	Створюють матеріально-тілесний образ болю
«Сльози»	Ознака внутрішньої вразливості, емоційного надлому	Посилюють ліризм і експресивність
Вогонь з кузні батька	Символ внутрішнього джерела сили	Підсилює тему візонерства
Ліричні відступи	Авторські й геройські роздуми	Поглиблюють психологізм, формують рефлексивну структуру
Архетипні образи	Міфологізація індивідуального досвіду Франка	Універсалізують особисту драму, виводять її на рівень національної та загальнолюдської проблематики

У романі «Руки і сльози» Степана Процюка просторові образи виконують не просто описову функцію, а виступають активними компонентами психологічного портрету Івана Франка. Автор свідомо організовує простір так, щоб зовнішнє середовище стало відображенням внутрішніх станів героя, його емоційних переживань, духовних пошуків та інтелектуальної активності. Міські декорації, насамперед Львів, постають у романі як арена інтелектуального напруження, де Іван Якович перебуває у постійному контакті з культурним і політичним життям, дискусіями з колегами та студентами. Відень, Рим формують своєрідний когнітивний простір, де розгортаються процеси мислення, наукові пошуки та внутрішня боротьба героя між

обов'язком і прагненням самовираження. Саме міський простір у романі Степана Процюка стає зовнішнім дзеркалом інтелектуальної діяльності І. Франка: він стимулює його аналітичне мислення, водночас породжує внутрішнє напруження та відчуття соціальної відповідальності [63, с. 186].

Гірські пейзажі, навпаки, функціонують як символ духовного відродження та емоційного очищення. Криворівнянські гори, ліси, річки та гірські стежки створюють контраст до урбаністичного середовища Львова, надаючи герою можливість усамітнення і занурення у власні думки. Природні мотиви стають фоном для внутрішніх рефлексій, де герой осмислює власні переживання, сумніви та творчі пошуки. Карпатські пейзажі у С. Процюка не лише географічно визначені, а й емоційно заряджені: вони сигналізують про необхідність внутрішньої гармонії, етичного очищення та духовного відновлення, виступаючи «просторовими маркерами» змін психологічного стану Івана Франка. У таких сценах внутрішній світ героя органічно поєднується із зовнішнім, а пейзаж виступає як активний елемент хронотопу, що формує емоційну структуру оповіді.

Особливе значення в романі має село Нагуєвичі (де і сімейне житло Франків, і батькова кузня), яке символізує дитячі спогади та інтимну сферу існування. Тут герой переживає моменти спокою та усамітнення, з'ясовує власні моральні та духовні пріоритети, переживає ностальгію за минулим. Простір рідних краєвидів концентрує увагу на особистісному вимірі: саме тут виявляються внутрішні конфлікти, відбувається самоаналіз, формуються моральні дилеми та емоційні вектори поведінки. Село Нагуєвичі у романі С. Процюка функціонує як «психологічний центр», де зовнішнє середовище повністю інтегрується у внутрішній досвід героя [68, с. 74].

Крім того, просторові образи у романі пов'язані з часовими пластами: певні локації постають як «пам'ятєві маркери», що запускають флешбеки або внутрішні асоціативні шлейфи. Наприклад, поїздка до Коломиї може ініціювати спогади про ту даровану долею зустріч в Коломиї з Ольгою Рошкевич, його

першим великим коханням чи про ув'язнення у камері №6 коломиїської буцегарні, а повернення бодай думками до Риму – призводить до відтворення вражень від споглядання скульптури Мікеланджело «Мойсей», що додала чимало живильної сили до його душі і спричинилася до народження його *magnum opus*. Усе це формує складний взаємопроникний континуум зовнішнього й внутрішнього, де простір стає не лише місцем дії, а психоемоційним агентом, що організовує психологічний ритм наративу.

З огляду на це, взаємодія реального та символічного простору у романі «Руки і сльози» може бути концептуалізована через схему «Простір → Емоційний вплив», де кожний тип простору виконує чітко визначену функцію для психоемоційного та творчого стану героя. Міські сцени активізують інтелектуальну напругу та соціальну відповідальність, природні ландшафти – забезпечують духовну рефлексію та відновлення, а сільський простір концентрує внутрішній, інтимний вимір життя Івана Франка, дозволяючи глибше зрозуміти його психологічні та емоційні конфлікти. Завдяки такому подвійно структурованому просторовому рішенню С. Процюк не лише окреслює місця дії, а й формує багатосаровий психологічний портрет героя, де зовнішнє середовище стає продовженням його свідомості, а внутрішні стани – інтегрованою частиною наративної тканини роману.

Особливої уваги заслуговує використання поетичної метафорики, завдяки якій художня мова роману стає близькою до поетичного дискурсу. Такі метафори часто мають психоаналітичне або екзистенційне забарвлення: вони виражають внутрішні конфлікти героя, його тривоги та відчуття відчуження. Символи сліз, рук, вогню з батьківської кузні, тернового вінка та ін. функціонують як маркери глибинних духовних процесів. Саме завдяки такій метафоричній насиченості стиль Степана Процюка відзначається високим ступенем емоційної інтенсивності, що дозволяє читачеві переживати стан героя на інтимному рівні [52, с. 102].

Таким чином, мова і стиль роману не зводяться до технічного опису подій чи характерів. Вони створюють особливий художній простір, у якому поєднано національний і особистісний, історичний і психологічний виміри. Через метафоричну образність та ліричну експресію С. Процюк формує унікальний портрет Франка – портрет, що народжується не лише з фактів біографії, а з інтенсивності внутрішнього переживання та сили художнього слова.

Отже, у «Руках і сльозах» нарративні стратегії спрямовані на побудову глибокого психологічного образу Івана Франка. Замість звичайної сюжетної розповіді Степан Процюк використовує всезнаючого оповідача, здатного переходити від власних зауважень до приватних переживань героя. Внутрішня фокалізація (стрічка думок, сни та спогади І. Франка) занурює читача в його свідомість, виявляючи біль і страждання. Автор комбінує лінійну хронологію з флешбеками й мріями – «психічний час» Івана Яковича часто переважає за значущістю над зовнішнім. Лірична, символічна мова роману, насичена метафорами, додає творчість емоційної глибини. Таким чином всі прийоми – внутрішній монолог, особливий хронотоп та експресивний стиль – працюють разом, аби змодельювати психологічний портрет Івана Франка і показати його внутрішню драму, а не лише факти життя.

Висновки до другого розділу

В другому розділі дослідження висвітлено стратегію фокалізації та роль наратора в романі «Руки і сльози», що формують нову модель біографічного письма. Тут немає прагнення до прямої фактографічної реконструкції життя митця. Степан Процюк демонструє, що історію життя можна розповісти не лише через події, дати чи зовнішні віхи, а передусім через думки, відчуття, емоційні надломи та внутрішні конфлікти, які набагато точніше окреслюють сутність особистості. Такий підхід фактично переосмислює саму природу біографічного жанру, перетворюючи його на простір психологічного моделювання, у якому домінує не зовнішня дія, а внутрішня реальність героя.

Під час аналізу простежили, що мова і стиль твору не виконують функції простого описування подій чи характеристик. Вони творять складний художній простір, у якому національний і особистісний, історичний і психологічний рівні взаємодіють і взаємно підсилюють одне одного. Метафорична образність і лірична експресія дозволяють авторові сформувати неординарний портрет Івана Франка — портрет, що постає не стільки з документальної основи, скільки з інтенсивності внутрішнього переживання й сили художньої мови.

Розглянуто як наративні стратегії працюють на моделювання глибокого психологічного образу І. Франка. Замість традиційної сюжетної оповіді Степан Процюк застосовує всезнаючого оповідача, який вільно переходить від власних міркувань до найінтимніших переживань героя. Внутрішня фокалізація — потік свідомості, сни, спогади — відкриває читачеві доступ до внутрішнього світу

письменника та оголює його біль і страждання. Автор поєднує лінійну хронологію з флешбеками та мріями, тому «психічний час» Івана Франка часто домінує над зовнішнім. Таким чином увесь комплекс прийомів — внутрішній монолог, особливий хронотоп, експресивна стилістика — створює психологічно насичений портрет І. Франка, акцентований не так на зовнішніх фактах його життя, а на драматизмі та трагічній напрузі його внутрішнього буття.

РОЗДІЛ 3. НАРАТОЛОГІЧНІ ДОМІНАНТИ РОМАНУ «ТРОЯНДА РИТУАЛЬНОГО БОЛЮ»

Роман «Троянда ритуального болю», присвячений Василеві Стефанику, лікарю людських душ постає як спроба художнього відтворення не лише біографічних фактів, а насамперед глибинної екзистенційної драми митця: його психобіографія, таємниці довгого мовчання, витoki експресіоністичного трагізму. Центральними темами стають надмірна тривожність, самотність, удаваний інфантилізм, максималізм, внутрішнє невдоволення, постійна настороженість, катастрофізм світовідчуття, неврозність і множинність особистості, справедливо урівноважені надзвичайною чуттєвістю, здатністю до ніжності й емпатичності, уважністю до чужої біди, тонким відчуттям літературного хисту, які Степан Процюк передає через специфічні наративні домінанти. Важливим художнім прийомом є фрагментація оповіді, коли цілісний сюжет розбивається на серію відокремлених епізодів. Ця розірваність структури відображає дезінтегрованість внутрішнього світу В. Стефаника: його психіка постає не як гармонійна й упорядкована система, а як конгломерат спогадів, настроїв, афектів і видінь. У романі відсутня класична хронологічна послідовність подій, хоч С. Процюк таки не відступає від поетапного викладу життєпису свого героя; натомість домінує мозаїчна організація, де невеликі сцени поєднуються в емоційний колаж, що апелює до читача насамперед на

рівні чуттєвого співпереживання. Вісімдесят п'ять розділів-фрагментів, які різняться оповідною манерою, складають цілісну картину психологічного портрета Василя Стефаника. Як слушно зауважує А. Черниш, стиль С. Процюка характеризується «фрагментарним представленням у великій прозі», що проявляється у вигляді ліричних відступів, авторських рефлексій чи несподіваних історичних екскурсів. Ця навмисна структурна невпорядкованість формує образ нестабільної й роздвоєної свідомості героя [26, с. 224].

Окремої уваги заслуговує поліфонія голосів, яку автор послідовно впроваджує в наративну тканину твору. Вона функціонує на двох рівнях. Перший – буквальный: у тексті звучать голоси дружини, дітей, друзів, відлуння спогадів про батьків і близьких, що створює багатошаровий хор персонажів. Другий – метафоричний: Стефаник постає у множинності власних «я», які було боляче втримувати у собі: «Він не винен. Винен той, хто вселив у нього сотні ликів: старих і молодих, мертвонароджених і в розквіті, ненароджених і агонізуючих, дитинних і сутінкових, різних всіляких» [45, с. 63]. Це «я» митця, для якого писання є мукою і порятунком водночас; «я» сина, батька й чоловіка, що намагається знайти опору у сімейному житті; «я» стражденника, одержимого звіром із червоною пащею і Кулею Тривоги. У романі ця напруга множинності образу найяскравіше засвідчена полілогом між трьома «Я» письменника, які ніби змагаючись, проговорюють ті місця, що є найбільш уразливі: «Ти почуваєшся нічиєю часткою, а кривавим серцем, до якого годі доторкнутися» [45, с. 129], «Ти не любиш нічого і нікого, окрім кільканадцятьох людей. І свого писання» [45, с. 129], «Це не я, а звір всередині мене із пащею, червоною від крові моєї душі» [45, с. 131]. Така багатоголосність уможлиблює складне, суперечливе й водночас глибоко людське бачення постаті Василя Стефаника. Він постає не лише як письменник чи як трагічний герой, а й як людина з внутрішньою напругою і особистісним внутрішнім конфліктом.

У романі Степана Процюка «Троянда ритуального болю» поліфонія голосів є однією з ключових нарративних стратегій, через яку автор моделює складну психологічну драму Василя Стефаника. Вона забезпечує багаторівневе представлення свідомості героя та дозволяє передати як внутрішню напруженість, так і зовнішній контекст його життя. Для системного аналізу цієї поліфонії корисно виділити три основні типи нарації: інтрадієгетичні, екстрадієгетичні та змішані форми фокалізації.

Інтрадієгетичні голоси включають внутрішній монолог В. Стефаника та полілоги, які він веде з самим собою. Ці внутрішні діалоги дозволяють відтворити безперервний потік свідомості героя, його емоційні коливання, сумніви, спогади й асоціації. Через такі інтрадієгетичні конструкції читач отримує доступ до найтонших нюансів психіки персонажа: переживання болю, стресів, травм; трагічне світовідчуття, почуття провини, страху чи творчого натхнення. Цей рівень нарації формує ефект психологічної глибини, де навіть несвідомі імпульси героя стають частиною нарративного потоку.

Екстрадієгетичні голоси виступають як зовнішній нарративний рівень, що забезпечує авторські коментарі, історичний контекст і культурні посилання. Вони виконують функцію координат зовнішнього світу, що оточує В. Стефаника, і водночас створюють контрапункт до його внутрішніх переживань. Завдяки цьому читач може зіставляти суб'єктивний досвід героя з об'єктивними подіями, оцінювати його реакції та формувати комплексне розуміння особистісної кризи. Екстрадієгетичний нарратив підкреслює соціальні й історичні виміри життя митця, демонструючи взаємозв'язок індивідуального і колективного, особистісного й національного.

Особливу роль відіграє змішана фокалізація, коли нарація плавно переходить від зовнішнього погляду до внутрішньої перспективи героя. Така техніка дозволяє органічно поєднувати психологічну глибину з оповідною структурою, зберігаючи цілісність сюжету та водночас наголошуючи на суб'єктивності сприйняття подій. Через змішану фокалізацію читач спостерігає

як зовнішні обставини (життя у Кракові чи Русові, родинні сцени, стосунки з жінками, події війни, біди селян) відображаються у Стефаниковому внутрішньому світі, трансформуючись у асоціативні ланцюги, страхи, передчуття або творчі імпульси [36, с. 70].

Таким чином, поліфонія у романі Степана Процюка організована як складна багаторівнева система нарації, де інтрадієгетичні голоси передають психічну інтенсивність, екстрадієгетичні забезпечують історико-культурний контекст, а змішана фокалізація створює ефект синтезу внутрішнього й зовнішнього. Ця структура дозволяє авторові відтворити психологічну драму героя максимально повно: читач одночасно бачить його суб'єктивні переживання, внутрішні суперечності та взаємодію з реальним світом. В результаті наратив постає як багатосаровий простір свідомості, де кожен голос – це окремий рівень психологічного досвіду, що інтегрується у цілісний образ людини, поділеної між творчістю, трагедійним світоглядом та соціальними очікуваннями.

С. Процюк вдається до оригінальних форм організації мовлення, серед яких особливе місце займають внутрішні монологи й полілоги. Власне характерною ознакою письма автора є якраз конструювання внутрішнього монологічного, полілогічного та авторського мовлення. У романі це проявляється у тому, що герой веде безперервну розмову не лише з оточенням, а й із самим собою, з уявними співбесідниками, із власним минулим і навіть зі своїми іншими «я». Відтак наратив постає як «камерний хор», у якому співіснують різні тембри свідомості – зболений голос тілесного існування, експресивна інтонація митця, приглушені інтонації інтелектуальних і духовних пошуків. Завдяки цьому читач занурюється в поліфонічний простір, де кожна репліка, кожен відступ чи асоціативний фрагмент розкриває ще один аспект внутрішньої драми Василя Стефаника.

У результаті твір можна розглядати як експеримент у сфері наратології, де відмова від традиційної сюжетної цілісності компенсується створенням

багатоголосого, фрагментарного і водночас цілісного в емоційному сенсі образу. Фрагментація, суб'єктивізм і поліфонічність стають не лише стильовими прийомами, а й художнім способом моделювання глибинної психологічної кризи письменника. Степан Процюк демонструє, що роздроблений, розірваний на частини наратив здатен виражати не менше, ніж гармонійна й упорядкована розповідь. Більше того, саме така форма найбільш адекватно передає відчуття внутрішнього розламу – «Не заблоковані лише крайні сильні емоції – радість і біль. Тільки чорно-біле. Будь-які переходи і відтінки зсередини дають відчуття застигlosti, завмерлості» [45, с. 57], – що було сутнісною рисою трагедійного світосприйняття і світовідчуття В. Стефаника. Загалом особливості наратології цього роману можна представити у Таблиці 2.4. [33, с. 198].

Таблиця 2.5.

Наративні прийоми у романі «Троянда ритуального болю»

Приєм	Приклади у тексті	Вплив на сприйняття героя
Фрагментація сюжету	Поділ на епізоди, «кишенькові сцени»	Передає розірваність свідомості Стефаника
Потік свідомості	Внутрішні монологи, хаотичні роздуми	Поглиблює психологічний портрет
Поліфонія голосів	Герой, родина, уявні співбесідники	Створює ефект внутрішнього «камерного хору»
Лаконічний стиль	Короткі, уривчасті фрази	Підсилює відчуття напруги й тривоги; додає динамічності й контрастності
Символічні повтори	«Троянда», «чорне і біле», «сміх і сльози», «мамина сорочка», «цілування рук»	Формують рефрен внутрішніх конфліктів, неузгодженості між своїм світовідчуттям й соціальними очікуваннями

У романі Степана Процюка «Троянда ритуального болю» наративна фрагментарність є ключовим засобом відтворення внутрішнього світу Василя Стефаника та його психологічної драми. Події твору не організовані за традиційним хронологічним принципом, а подані у формі «кишенькових сцен», флешбеків, сновидінь та психологічних імпульсів майбутнього. Така фрагментація сюжету відповідає структурі свідомості героя – «Він жив

минулим і майбутнім, замість того, щоб привітатися із конкретною миттєвістю. Тут і зараз. Минулого ставало чимраз більше. Майбутньо менше. Маятник похитнувся» [45, с. 168], – вона моделює його емоційні, інтелектуальні та духовні переживання, відтворюючи динаміку внутрішніх процесів, де кожен фрагмент стає своєрідним емоційним вузлом наративу.

Особливо важливим є розмежування різних рівнів часу. Психологічний час проявляється через спогади, асоціативні роздуми та рефлексії, які дозволяють читачеві проникнути в найпотаємніші куточки свідомості Василя Стефаника. Фрагменти минулого – дитячі спогади, переживання сімейних втрат, моменти інтелектуальної напруги – організовуються не в суворо лінійній послідовності, а як складна мозаїка, де емоційна значущість переважає над хронологічним порядком. «Його душа складалася із такої мозаїки, збагнути яку дуже складно. Іноді здається, що навіть непосильно» [45, с. 155] – зазначає в романі сам С. Процюк. У таких сценах автор демонструє, що пам'ять героя функціонує не як механічний запис фактів, а як пластична психічна структура, де окремі спогади оживають і набувають символічної ваги залежно від внутрішнього стану персонажа.

Сновидіння та марення формують другий рівень часової структури роману. Вони виконують функцію символічного відображення емоційного стану героя, репрезентують його тривоги, страхи, невідпрацьовані конфлікти та інтуїтивні передчуття. Часто ці сцени мають напівгалюцинаторний або алегоричний характер, що дозволяє авторові трансформувати внутрішній досвід у художні образи та метафори. Через цей прийом читач отримує доступ до сфери підсвідомого, де логіка подій підпорядкована не зовнішній причинно-наслідковій послідовності, а психічній правді героя [52, с. 37].

Імпульси майбутнього – третій рівень психологічного часу – проявляються у вигляді передчуттів, інтуїтивних очікувань та «проривів у майбутнє». Вони підкреслюють екзистенційну напругу і передчуття трагічних подій, формуючи у читача відчуття безперервності внутрішнього часу героя.

Цей рівень стає своєрідною драматичною контрапунктною лінією, яка виявляє напругу між минулим і майбутнім, між особистісними очікуваннями та зовнішньою реальністю.

Таким чином, наративна фрагментарність у романі не є випадковою або декоративною. Вона слугує засобом моделювання складного психологічного простору, де зовнішні події, внутрішні переживання та символічні передчуття переплітаються в єдину динамічну структуру. Психологічна значущість окремих сцен переважає над лінійною хронологією, а читач сприймає текст не як послідовність фактів, а як інтегровану систему емоційних, символічних і духовних вимірів.

Для наочного представлення цього процесу можна створити схему часових шарів, де позначено:

- Зовнішній хронологічний час – історичні події, життя митця у конкретних локаціях;
- Психологічний час – спогади, асоціативні ланцюги, внутрішні монологи;
- Символічно-маревний час – сновидіння, алегоричні бачення, передчуття майбутнього.

Перехресне накладання цих шарів ілюструє, як зовнішня реальність і внутрішня психічна реальність героя взаємодіють і формують багатовимірний наративний простір, у якому психологічна істина стає більш вагомою, ніж фактична хронологія [70].

У романі Степана Процюка «Троянда ритуального болю» наративна структура тісно пов'язана з репрезентацією творчого процесу Василя Стефаника, що постає як складна психодинамічна система. Автор свідомо вибудовує наратив таким чином, щоб передати не лише зовнішні події життя митця, а й передусім тонку взаємодію його внутрішніх переживань із творчістю. Центральним принципом цієї взаємодії є концепція страждання як каталізатора творчого акту: психологічна травма, різні форми неврозу,

самотність, відчуття відчуження від соціального середовища виступають не лише як фактори внутрішньої напруги, а й як джерела інтенсивного художнього стимулу. Через наративні фрагменти, що передають спогади, внутрішні монологи та асоціативні перебіги свідомості, С. Процюк показує, як біль і тривога стають рушійними елементами письменницького мислення, формуючи основу для літературного експерименту Стефаніка: «Але ся мука писання є водночас моїм порятунком! Я бігаю, рву на собі волосся, плачу... Писанням короткочасно звільняюся від болю. Але ці стани до решти виснажують» [45, с. 39].

Внутрішні конфлікти героя, його моральні та екзистенційні дилеми органічно трансформуються у мотиви сюжетних фрагментів. Кожен «кишеньковий епізод» або мозаїчний сюжетний елемент є не випадковим, а продиктованим психічною потребою героя осмислити власне життя, протистояти страху або знайти смисл у власному існуванні. Наприклад, сцени дитинства у хаті, спогади про його жінок, спалахи творчого натхнення або передчуття невідворотного з'являються у тексті як символічні «точки напруги», що мобілізують внутрішній ресурс для створення художнього сенсу. Таким чином, сюжетна фрагментарність стає не лише формальною рисою наративу, а й психологічно мотивованим засобом відображення творчої динаміки митця [19, с. 12].

Особливе значення у структурі роману має символіка, яка виступає організаційним принципом наративу. Повторювані образи – троянда, батьківська хата, чорне і біле, сміх і сльози, мамина сорочка, цілування рук, кривавий звір, Куля Тривога – не лише символізують емоційні та екзистенційні стани героя, а й визначають ритм і композицію тексту. Символи стають координатами, навколо яких конструюється мозаїка подій і психологічних станів, формуючи своєрідну «схему творчого процесу». У цьому контексті символи також можна розглядати як емблематичні маркери внутрішнього світу героя. Як зазначає О. М. Солецький, «емблема є не лише знаком, а й способом

мислення, у якому слово і образ перебувають у стані глибинної взаємодії, продукуючи багаторівневий смисл» [57, с. 57]. Тобто образ у романі функціонує подібно до емблеми: він одночасно відображає конкретні життєві події, внутрішні переживання персонажа і формує когнітивну карту його психіки. Через таку взаємодію символів і наративу читач отримує можливість відчутти не лише послідовність зовнішніх подій, а й динаміку внутрішнього життя Василя Стефаника, що підкреслює глибоку психологічну структуру роману. Так, троянда уособлює водночас красу й страждання, біла мамина сорочка відображає дитинство, її позбавлення – перехід із дитячого у дорослий світ, а батьківська хата виступає як центр травматичного й водночас духовного досвіду. Через повторення та варіації символів С. Процюк демонструє, що творчість Василя Стефаника постає як циклічний процес: емоційна напруга породжує художній акт, а результат творчості, у свою чергу, впливає на психологічний стан митця, формуючи нові сюжетні й символічні фрагменти [9, с. 128].

Таким чином, взаємодія наративу та творчого процесу у романі реалізується на трьох рівнях: страждання та психологічна напруга слугують джерелом творчого стимулу; внутрішні конфлікти структурують сюжетні фрагменти; символічні мотиви організовують наративну композицію. Завдяки цьому С. Процюк створює складний художній простір, де психологія героя й організація тексту перебувають у безпосередньому взаємозв'язку, а читач отримує змогу пережити творчий процес Василя Семеновича на рівні його внутрішніх переживань і символічних форм, що його структурно визначають.

Символізм у романі «Троянда ритуального болю» відіграє одну з ключових ролей у формуванні художнього світу твору та розкритті психологічної драми героя. Саме через символічні образи, що постійно повторюються й варіюються в різних контекстах, Степан Процюк досягає ефекту багатопланового зображення внутрішнього стану Василя Стефаника. Загалом систему символів цього твору можна представити у Таблиці 2.5.

Таблиця 2.5.

Символічна система роману «Троянда ритуального болю»

Символ образ /	Значення в романі	Функція у тексті
Троянда	Любов і біль, краса і смерть	Центральний символ, осердя оповіді
Селянська земля	Коріння, життєва основа і тягар	Відображення зв'язку героя з народом
Мамина сорочка	Дитинство, незаплямованість, святість	Символ внутрішньої чистоти
Хата	Домівка, втрата, дитячі спогади	Мотив пам'яті й травматичного досвіду
Голос матері	Любов, духовний зв'язок, біль втрати	Викликає ностальгійні й болісні відчуття
Біль	Постійний супутник героя	Психологічна домінанта наративу

Найпершим у сприйманні символом, зважаючи на назву роману, є троянда, яка у творі уособлює водночас любов і біль, красу і страждання, життєву повноту й неминучу втрату, життя і смерть. Справедливо буде зазначити, що Степан Процюк залишає символ троянди відкритим для різноманітних відчитувань її смислів. Образ квітки стає своєрідним «нервом» тексту, що пронизує різні наративні шари. Троянда з'являється як знак духовного піднесення та одночасно як нагадування про смертність, приреченість і крихкість людського буття. У цьому символі прочитується подвійність Стефаникового існування: його натхненна, пристрасна душа і той тягар особистих драм, який позначився на його творчості та приватному житті.

Разом із образом троянди у тексті послідовно актуалізуються інші символічні мотиви, що мають наскрізний характер: батьківська хата, селянська земля, чорне і біле, мамина сорочка, цілування рук, кривавий звір, Куля Тривога. Кожна поява цих образів виконує роль акценту, який заново загострює увагу читача на внутрішньому стражданні героя. Наприклад, повторюваний складний асоціативний образ «кривавого звіра» функціонує як рефрен, що не дає розповіді стати статичною або віддаленою від психологічного досвіду персонажа. Як зазначає А. Черниш «Він напряду прив'язаний до образів-тригерів в уявленні Василя Стефаника» [61, с. 206], а цими тригерами є

авторитарний батько, гімназійний вчитель Вайгель і самогубці їхньої родини. Ще одним складним асоціативним образом у романі є Куля Тривога, що розвинулася поступово з почуття внутрішнього розпачу і непевності. Куля Тривоги в Стефаника засоційована з внутрішніми конфліктами, з неспокоєм і невдоволенням. Таким чином, символіка твору не обмежується прикрасою сюжету: вона стає способом заглиблення у внутрішню драматургію роману, перетворюючи художній текст на психологічну драму в образах.

Надзвичайно важливою є символіка кольору в розкритті психобіографії героя роману. Степан Процюк часто акцентує на двох кольорах – чорному й білому. Ці кольори є певними маркерами внутрішнього роздвоєння Василя Стефаника, є символом невротизму: чорний сприяє депресивності, а білий додає надії. Боротьба цих кольорів, як двох взаємозалежних світів стає невідривною частиною Стефаникової свідомості: «Мої чорно-білі візії – се сподівання на урочистість і святковість. Се оплакування того стану душі і тіла, що міг бути, але... людину вигнано з едему» [45, с. 39]. У романі білий – колір сподівання, урочистості, свята; спогад дитинства, ласки і відпочинку душі; це той абсолют, якого прагне людина. Чорний – колір строгості, болю, жалоби; це тривога, розпач і невідомість; це зрештою смерть. Символіка кольорів «чорного й білого» це власне бачення С. Процюка межовості стану душі його героя: «Але він був письменником крайнощів і поряіння» [45, с.128]. Життя Василя Стефаника – це кожноденне протиборство чорного і білого в його душі найповніше розкриває його експресіоністичний трагізм і промовистий катастрофізм світовідчуття.

Особливого значення набуває те, що символи у С. Процюка не мають однозначного тлумачення, вони завжди полісемантичні. Така багатозначність віддзеркалює складність і неоднорідність душевного світу Стефаника. Троянда – це водночас знак життєвої краси і джерело страждання, батьківська хата – місце маминої любові й травматичного досвіду, селянська земля – основа буття і його тягар. Подібна символічна багатозначність зумовлює особливу

«міфоритуальність» тексту, про яку побіжно згадує А. Черниш, акцентуючи на психоаналітичному коді Процюкової прози. Кожен символ у романі ніби вбудовується в ритуал страждання і очищення, який здійснює сам герой у процесі власної внутрішньої боротьби. Тому символічний ряд твору можна розглядати як своєрідний духовний сценарій, де повторення мотивів уподібнюється до молитви або мантри, що допомагає витримати екзистенційний тягар [65].

У романі Степана Процюка «Троянда ритуального болю» просторові домінанти на перший погляд виконують лише функцію історичного або географічного фону, бо ж «Він жив, де хотів, то у віддаленому покутському селі, то в європейських культурних чи географічних столицях. Місце перебування не впливало на стан його душі, розтерзуваної болісними пристрастями» [45, с. 22], але згодом розуміємо, що локації почасти буває виступають активними учасниками психологічного світу героя: «З одного боку, міський молох манив, засмоктуючи кав'ярняними бесідами і пародійною свободою. З іншого – не полишало відчуття, що тут кожен крутиться, як лялька на шнурочку, а ляльководи нема ніде» [45, с. 112]: він згадував сільські поля, хоч і тяжкі, але справжні відчуття, відсутність кривого дзеркала. Василь Стефаник зробився селянським послом: він вникав у земельні суперечки, лікував недуги селян, мирив родини, любив знедолених, іноді сварився, але від турботи і бажання допомогти. Взаємодія зовнішнього та символічного простору формує складну систему, у якій конкретні локації та природні мотиви відображають внутрішні стани Василя Стефаника та його емоційні реакції. Такий підхід дозволяє читачеві сприймати простір як психічно насичене середовище, де місця стають своєрідними «дзеркалами» душевного життя героя.

Міські та вуличні сцени мають інший характер впливу на психіку героя. Вони часто виступають як простір соціальної ізоляції та інтелектуальної напруги, де герой відчуває дисонанс між власними внутрішніми

переживаннями та зовнішнім середовищем. Міський простір посилює відчуття самотності, відчуження і культурної напруги, акцентуючи психологічну дистанцію між Стефаником та соціумом.

Таким чином, просторові домінанти в романі організовані за принципом взаємопроникнення реального та символічного. Цей взаємозв'язок формує багатовимірний наративний контекст, у якому місця стають носіями емоцій, а психологічні стани – віддзеркаленням фізичної і соціальної реальності.

У такому ракурсі простір набуває активної функції у художньому тексті, стаючи інструментом психологічного моделювання героя та засобом передачі глибинної драматургії його внутрішнього світу. Це дозволяє читачеві відчувати, що фізичні та соціальні координати В. Стефаника безпосередньо впливають на його психічні стани й духовні пошуки, а сам простір у романі перетворюється на своєрідний «емоційний компас» його життя [7, с. 19].

Також екзистенційні домінанти роману представлено у Таблиці 2.6.

Таблиця 2.6.

Екзистенційні домінанти роману

Екзистенційна проблема	Прояв у романі	Вплив на героя
Самотність	Відчуття ізоляції від світу	Викликає глибоку внутрішню драму
Відчуженість	Розрив між особистим і суспільним буттям	Поглиблює неврози й кризу
Біль	Центральний мотив життя і творчості	Стає рушієм художнього самовираження
Творчість	Пошук сенсу через письмо	Засіб подолання страждання
Смерть і втрата	Усвідомлення кінцівки, голоси померлих	Формує трагічний світогляд героя

У романі Степана Процюка «Троянда ритуального болю» символіка постає не просто як художній декор або метафорична прикраса тексту, а як повноцінний психоекзистенційний код, через який відбувається моделювання внутрішнього світу Василя Стефаника. Символи функціонують подібно до емблем, поєднуючи образ і слово, і завдяки цьому вони здатні передавати

багатовимірний сенс психоемоційних переживань персонажа: «Процес вербалізації, структурно нагадує емблематичну сигніфікацію, де зовнішній словесний знак стає провідником для внутрішньої візуальної і психічної реконструкції образу» [57, с. 59]. Через таку емблематичну організацію символів читач отримує доступ до глибинної психіки В. Стефаніка, його переживань, внутрішніх конфліктів і моральних виборів. Повторювані мотиви несуть у собі багатошарове значення та функціонують як носії психологічного й духовного досвіду героя. Ця символіка здатна передати комплексні внутрішні переживання, котрі словами в лінійному наративі часто не піддаються вираженню, і виступає інструментом глибинного розкриття його психіки.

Образ троянди у романі концентрує на собі важливі аспекти внутрішнього життя героя: вона водночас уособлює любов і біль, красу й неминучість страждання, життя і смерть. Повторювані появи троянди підкреслюють циклічність душевних криз Василя Стефаніка, його здатність відчувати екстремальні емоції, внутрішню напругу та творчу дисгармонію. Через цей символ автор демонструє, що біль і насолода існують у нерозривному поєднанні, формуючи складну емоційну палітру внутрішнього світу героя.

Символи хати та селянської землі тісно пов'язані з формуванням первісного досвіду та психологічних травм. Хата постає як простір дитячих спогадів, почуття безпеки, але й ранніх втрат, що закладають фундамент емоційної ранимості героя й травматичного досвіду, що виформовує появу звіра з кривавою пащекою як постресу на конфлікт між батьками. Селянська земля символізує не лише фізичну працю та соціальні обмеження, а й духовну опору, коріння, з якого виростає творча енергія та внутрішня стійкість В. Стефаніка. Обидва мотиви повторюються у тексті, формуючи своєрідний рефрен внутрішнього життя героя та підкреслюючи його нерозривний зв'язок із минулим.

Особливу роль у формуванні психологічного портрету Василя Стефаника відіграє полісемантичність символів, тобто їхня здатність одночасно вміщати кілька рівнів значень. Через це символи стають багатошаровими психоемоційними кодами: один і той самий мотив може передавати як переживання страху, так і творчу кризу, як внутрішню ізоляцію, так і духовне натхнення. Така багатозначність дозволяє автору відтворити неоднорідність та суперечливість внутрішнього світу героя, підкреслити екзистенційну напруженість його буття.

Взаємозв'язок символіки з ритуальністю страждання, або «міфоруитуальністю» тексту, є ще однією важливою складовою. У романі страждання героя набуває повторюваного, майже ритуального характеру: певні мотиви з'являються у фіксованих сюжетних точках, формуючи своєрідний ритм емоційного переживання. Це створює ефект психоекзистенційного ритуалу, де символи стають маркерами внутрішньої дисципліни, прийняття болю та його осмислення. Такий підхід дозволяє не лише візуалізувати психічний стан Василя Стефаника, а й трансформувати його страждання у художньо осмислений процес, який поєднує індивідуальний досвід із загальнолюдською проблематикою болю, втрат і творчих пошуків.

Отже, символіка роману функціонує як психоекзистенційний код, через який реалізується багатошарове відтворення внутрішнього життя героя. Вона пов'язує повторювані мотиви з переживаннями самотності, страху та творчої кризи, формує багатоголосся емоційних станів і забезпечує ритуалізовану структуру страждання. Завдяки цьому читач отримує можливість сприймати психічний світ Василя Стефаника не як лінійний або одномірний, а як складний, полісемантичний і глибинно пережитий досвід.

У стилістичному плані роман побудований за принципом лаконізму та внутрішньої напруженості, що безпосередньо перегукується з естетикою самого Стефаника-новеліста. Степан Процюк свідомо уникає надмірної деталізації та пишних описів, концентруючи увагу на психологічній виразності

окремої деталі. Короткі, уривчасті фрази, наче удари пульсу, передають динаміку внутрішнього неспокою героя. Водночас у тексті наявні численні елементи внутрішнього монологу, кинутих реплік, прагматичних натяків і стилістичних перебоїв у мовленні наратора. Це створює ефект фрагментарності й розірваності, що віддзеркалює хаотичність, а подекуди невротичність психіки персонажа. Така мовна тканина відтворює не стільки зовнішні події, скільки суб'єктивне сприйняття, внутрішні надломи й психічні кризи [60, с. 314].

У підсумку можна констатувати, що символічна система роману і його стильова організація перебувають у тісному взаємозв'язку. Символи стають не тільки художніми образами, а й психологічними кодами, що вказують на ключові вузли Стефаникової внутрішньої драми. Лаконічний стиль, розірваність оповіді, фрагментарна побудова й багатоголосся психоаналітичного дискурсу – усе це підсилює ефект символічного навантаження. Таким чином, символіка і стилістика твору взаємно підкріплюють одна одну, перетворюючи текст на експериментальний прозовий простір, у якому психологія героя й художня форма зливаються в єдине ціле.

Висновки до третього розділу

В аналізованому розділі ми висвітлили ключові наратологічні та символічні механізми, через які Степан Процюк репрезентує психологічну та емоційну складність образу Василя Стефаника. Розглянули фрагментарну структуру роману, накладені часові шари та особливості наративної фокалізації, що забезпечують багатовимірне відтворення свідомості героя. Зокрема, внутрішні монологи, полілоги та асоціативні флешбеки створюють ефект «потoku свідомості», у якому минуле, теперішнє та умовне майбутнє взаємопроникні, дозволяючи читачеві зануритися у внутрішній психоемоційний простір персонажа.

Розглянута також поліфонія голосів, яка поєднує внутрішні та зовнішні перспективи, персоніфікований наратив і спостереження від третьої особи. Така

багат шаровість нарації забезпечує комплексне моделювання психологічної драми персонажа, де внутрішні конфлікти, емоційні потрясіння та духовні пошуки переплітаються у єдину психологічну тканину. Взаємодія наративної фрагментарності, символічних маркерів та поліфонії дозволяє створити цілісний, багатовимірний образ героя, який одночасно функціонує як особистість із конкретним біографічним досвідом і як універсальний символ людської екзистенційної кризи.

Таким чином, ми простежили, що стильова і символічна організація роману «Троянда ритуального болю» Степана Процюка є не випадковою, а цілеспрямованою на передачу психоемоційної глибини персонажа. Фрагментація, поліфонія та символіка виступають інтегрованими інструментами, які формують унікальний наративний простір, де художня форма і психологічний зміст утворюють органічну цілісність. В результаті текст не лише реконструює життя та творчість письменника, а й створює складну психологічну й духовну модель його внутрішнього світу, забезпечуючи читачеві глибоке розуміння мотивацій, переживань та емоційної динаміки героя.

РОЗДІЛ 4. СТРУКТУРНІ ПАРАМЕТРИ НАРАТОЛОГІЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНУ «МІСЯЦЮ, МІСЯЦЮ»

У романі «Місяцю, місяцю», присвяченому Григорові Тютюннику, кардіологу людських душ, письменнику з тонким відчуттям світу, особливо виразною постає інтимність та лірична тональність письма, яка виводить текст за межі традиційної біографічної оповіді. У цьому випадку Степан Процюк не стільки реконструює життєпис письменника, скільки вибудовує делікатну психологічну атмосферу, де голос неназваного оповідача перетворюється на довірливий щоденник, що передає найтонші відтінки емоційного досвіду й психоемоційного стану. Саме ця сповідальна манера забезпечує глибоку

суб'єктивність наративу: читач немов стає свідком внутрішнього монологу, в якому переплітаються роздуми, сумніви, тривоги, страхи й переживання. Дослідники наголошують, що подібна стратегія у прозі С. Процюка функціонує як інструмент психоаналітичного занурення, створюючи ефект не просто читання, а співучасті у внутрішній драмі героя [61, с. 196]. Тому роман набуває не лише літературної, а й терапевтичної природи, де слово стає засобом емоційного самопізнання. Загалом особистісний наратив та форми звертання у романі «Місяцю, місяцю» можна представити у Таблиці 2.7.

Таблиця 2.7.

Особистісний наратив та форми звертання у романі «Місяцю, місяцю»

Наративна стратегія	Форми подачі	Приклади	Ефект для читача
Сповідальність	Перша особа, щоденникові нотатки як «одкровення»	Уривки з автобіографії чи окремих творів Тютюнника	Створює довіру та інтимність; автор наближає свого персонажа до реципієнта
Монолог-роздуми	Внутрішні розмови, асоціативні потоки	Дитячі спогади переплітаються з дорослими думками	Поглиблює психологічну складність персонажа; ефект потоку свідомості
Злиття голосів	Голос героя ≈ авторський голос	Автор або майже зливається з персонажем, або воєдино	Максимальна суб'єктивність; формує співпереживання та емпатію
Літературна адресація	Звертання автора до свого героя	«Ти не можеш мати звичайної долі та звичайних радощів і смутку...»	Відчуття персональної бесіди; інтерактивне включення наратора у психологічний простір

У романі «Місяцю, місяцю» психологічна та емоційна фокалізація виступає одним із центральних наративних механізмів, що забезпечує глибоке занурення читача у надзвичайно глибокий внутрішній світ героя: «І важко було розгледіти з-під захисної маски твоє справжнє лице й душу, неймовірно чутливу, чесну та сповнену любові до світу, як жива вода» [43, с. 34]. Персоніфікований наратив, характерний для прозових творів Степана Процюка,

створює ефект злиття авторського та геройського голосу: оповідач, який начебто стоїть «поза текстом», водночас органічно вплітається в свідомість персонажа, переживає його психоемоційні (відчай, порожнеча, сумніви, тривога, недовіра, тотальний сум і зневіра) й екзистенційні (прагнення усамітнення, дещо відчуження, покинутість й самотність) стани. Завдяки цьому злиттю читач отримує унікальну можливість сприймати внутрішні коливання героя не як описані зовнішнім спостерігачем події, а як безпосередній пережитий досвід, що підсилює інтимність тексту та формує ефект психологічної близькості [66]. Також переживає з героєм його залежності (жінки, нікотин, алкоголь), хвороби (грип, загострення ревматизму, пізніше лікарі ставлять діагноз – астеноневроз), вислід дитячих травм (Голодомор-33, старцювання, батьковтрата, певне матеректорство, нездатність до кінця пробачити матері другого чоловіка), тиск важкозбагненого, корпус руйнівних і смертоносних думок – все те, що складає внутрішнє портретування Г. Тютюнника.

Особливого значення набуває злиття внутрішніх і зовнішніх перспектив, яке проявляється через постійні переходи від суб'єктивного бачення героя до об'єктивного опису зовнішнього світу. Так, емоційний стан Григора Тютюнника відображається у сприйнятті ним довкілля: опис місячного світла, міських подій, сільських картин, безміру степу завжди пов'язаний із психологічним фоном героя. Ця інтеграція дозволяє читачеві «бачити» світ очима персонажа та водночас відчувати його внутрішній стан, створюючи ефект емпатії та співпереживання. Асоціативні шлейфи пам'яті, флешбеки дитинства і юнацьких переживань, символічні мотиви, які повторюються протягом наративу, органічно поєднуються з теперішніми переживаннями, що ще більше підкреслює цілісність внутрішнього досвіду героя.

Рідкісні епізоди спостереження від третьої особи виконують роль контрастного елемента, який дозволяє побачити героя зовнішньо і підкреслити його ізоляцію, напруження або внутрішню невпорядкованість. Такий

нарративний прийом акцентує увагу на психологічному напруженні та робить читача більш чутливим до тонких відтінків емоційного стану персонажа. Зокрема, відступи від персоніфікованої перспективи дозволяють оцінити соціальні взаємодії та вплив зовнішніх обставин на внутрішній світ героя, не порушуючи при цьому загальної інтроспективної структури роману. «Тебе багато хто вважає своїм, але вони так думають про одну з твоїх масок. Під твоїми головними масками починає томитися твоє єдине серце» [43, с. 99], – з'являється голос наратора, що з боєм спостерігає за муками свого героя, якого не розуміють, не люблять («люблять моду на Тютюнника» [43, с. 98]); який почувається покинутою дитиною, з плачем, що поволі наростає; який не може жити зі своїм людським серцем поміж звірів.

Таким чином, комплексна психологічна та емоційна фокалізація у «Місяцю, місяцю» реалізується через поєднання персоніфікованого нарративу, злиття внутрішніх і зовнішніх перспектив і точкових епізодів третьоособової спостережливості. Ці прийоми не лише моделюють багатовимірний психологічний простір героя, а й створюють ефект безпосереднього емоційного залучення читача, формуючи інтимний, емпатійний зв'язок із персонажем та підкреслюючи складність і глибину його внутрішнього життя. Системне поєднання цих нарративних стратегій демонструє, що психологічна і емоційна фокалізація в прозі Степана Процюка є не тільки стилістичним інструментом, а й механізмом художньої реконструкції психодинаміки особистості.

Наративна структура твору базується на принципах художньої мемуаристики та щоденникових нотаток, що надає йому враження безпосередності й неприхованої відвертості. Як слушно зазначає А. Черниш «Помітно зчитуються «одкровення» полтавського письменника, що загалом координуються зі складним, хоч почасти і суперечливим, образом Григора Тютюнника у романі» [63, с. 135]. Тут немає місця осудливим коментарям чи авторським оцінкам, які могли б створити дистанцію між наратором і читачем. Навпаки, кожен фрагмент подається як щира сповідь, звернена або до самого

себе, або до уявного співрозмовника – чи то читача, чи то самого місяця, що постає символом мовчазного слухача. Завдяки такому прийому текст формує ілюзію приватного діалогу, в якому межі між автором, героєм та адресатом практично стираються. Це не тільки підкреслює унікальну суб'єктивність роману, а й робить його жанрово близьким до епістолярної традиції та психологічного щоденника, де кожен запис стає водночас літературною формою й актом особистої рефлексії. Також наративна структура твору представлена у Таблиці 2.8.

Таблиця 2.8.

Структура наративного часу у романі «Місяцю, місяцю»

Хронологічний рівень	Зміст	Форма подачі	Функція у розкритті героя
Дитинство	Спогади про Шилівку, дорогу степом і голодними селами, батьковтрата	Внутрішні монологи, флешбеки, сни	Показує формування світогляду та перші дитячі травми
Юнацькі роки	Навчання в робітничому училищі, перша закоханість, праця на заводі, колонія, перше осяяння над книжками, служба в армії, навчання в Харківському університеті	Асоціативний опис, щоденникові нотатки	Розкриває психологічну травму та становлення особистості
Доросле життя	Одруження, педагогічна робота, смерть брата, злам, що породив перші спроби писання українською	Пряма нарація з елементами спогадів	Поглиблює психологічне портретування героя роману
Теперішнє	Життя в Києві, самотні прогулянки, внутрішні роздуми, дещо відчуження, втеча від реальності через залежності	Сповідальний наратив	Підкреслює емоційний стан, тугу, рефлексію та інтимність переживань
Умовне майбутнє	Передбачення долі, сподівання, голос наратора «з майбутнього»	Символічні пророцтва, алегорії	Висвітлює внутрішні прагнення та психологічну проекцію подій

У романі «Місяцю, місяцю» наративна фрагментарність виступає ключовим засобом моделювання внутрішнього світу героя, дозволяючи відтворити багатовимірну структуру його свідомості. Текст не обмежується лінійним хронологічним викладом подій: події дитинства, юнацькі переживання та дорослі досвіди накладаються одна на одну в асоціативних «шлейфах», формуючи складну карту пам'яті. Так флешбеки поєднуються із символічними передбаченнями та інтуїтивними очікуваннями майбутнього, що створює відчуття взаємопроникнення різних часових шарів і підкреслює психологічну значущість переживань героя. Для С. Процюка важлива не так хронологія життєпису його героя, як передовсім – зображення величі таланту і мотрошної трагедії душі Григора Тютюнника: «Але не будемо забігати наперед – і ще відмотаємо трохи словесної плівки про відносно щасливе життя братів Тютюнників та їхній вогонь нових сподівань» [43, с. 38].

Можна виділити три взаємопов'язані часові рівні, які формують наративний простір тексту. Перший – минуле, що включає дитячі спогади, взаємодію з родиною та перші соціальні контакти. Цей рівень відображає формування світогляду персонажа, закладає основу його емоційної та психологічної структури, фіксує перші травми (Голодомор-33, старцювання, батьковтрата («безмежний біль батьковтрати, який тривав усе його життя» [43, с. 137]), певне матеректорство) та джерела радості (через героя своєї новели пригадував, що тато клав руку йому на голову, і під нею було тепло й затишно). Другий – теперішнє, яке охоплює доросле життя героя, його творчий процес, соціальні взаємодії, самотні прогулянки та внутрішні рефлексії. На цьому рівні розкривається динаміка психоемоційного стану, актуалізуються внутрішні конфлікти та особисті кризи. Третій – умовне майбутнє, представлене у формі сподівань, символічних пророцтв і передчуттів, яке дозволяє читачеві відчути психологічні очікування героя та його спроби передбачити життєві сценарії, усвідомлюючи при цьому невизначеність і екзистенційну тривогу, а також

часто з'являється голос наратора «з майбутнього», що прагне застерегти й уберегти.

Наративна фрагментарність у такій структурі виконує подвійний функціональний ефект. З одного боку, вона передає безпосередність сприйняття героя, його психологічну вразливість, хаотичність емоцій і асоціацій; з іншого – створює систему часових координат, завдяки якій читач здатен відтворити послідовність психологічних, а не хронологічних причинно-наслідкових зв'язків. Кожен шар часу впливає на сприйняття попередніх та наступних подій: дитячі спогади підсилюють інтенсивність переживань у дорослому житті, а інтуїтивні передчуття майбутнього прояснюють значення минулих травм [61, с. 316].

Для наочного відображення взаємодії часових рівнів і психоемоційного ефекту можна запропонувати схему «Часові шари → психоемоційний ефект», де:

- Минуле → формування емоційного фундаменту, перші травми, Тривога і Недовіра до світу, що росте з героєм;
- Теперішнє → актуалізація внутрішніх конфліктів, психоемоційних станів, екзистенційної складової характеротворення, тиск важкозбагненого, корпус руйнівних і смертоносних думок;
- Умовне майбутнє → передчуття, сподівання, тривога, проекція внутрішніх потреб і страхів.

Таким чином, фрагментарність роману перетворюється на структурний принцип, що поєднує психологічний, символічний та хронологічний час, дозволяючи Степанові Процюку не лише реконструювати біографію Г. Тютюнника, а й створити інтроспективний простір, де читач переживає внутрішній ритм свідомості героя. Такий підхід демонструє, що психологічна значущість подій у тексті важливіша за традиційний хронологічний порядок, а

нарративна фрагментарність стає ефективним інструментом моделювання багатовимірного психічного світу персонажа.

У романі «Місяцю, місяцю» психоекзистенційний вимір постає як ключовий механізм художнього осмислення внутрішнього світу героя, де текст функціонує не лише як реконструкція зовнішніх подій, а як складна система переживань, психоемоційних станів, внутрішніх конфліктів. С. Процюк створює нарратив, у якому читач занурюється в психоемоційний простір Григора Тютюнника, відчуває його самотність і відчуження, тривогу й недовіру, тотальний смуток і зневіру, порожнечу і відчай, але водночас і тонке відчуття світу зі зворушеністю до нього; любов до життя, якою скільки міг боровся з диктатом «воно» (апофеоз життєвого краху [63, с. 137]). Цей внутрішній простір формується через повторювані мотиви — місяць, степ, самотнє дерево, Біль за Грудиною — що виступають своєрідними психоекзистенційними маркерами і забезпечують глибокий рівень інтроспекції. Вони не просто створюють фон, а активно впливають на емоційне переживання читача, формуючи відчуття циклічності буття, повторюваності внутрішніх конфліктів і невирішених психологічних дилем [27, с. 181].

Особливого значення набуває ритуальність нарративної організації. Повторювані фрагменти спогадів, нав'язливі сни, асоціативні шлейфи дитинства та юнацьких переживань, символічні передбачення майбутнього формують структуру, яка нагадує своєрідний ритуал осмислення досвіду. Кожне повернення до образу місяця, степу чи когось з близьких несе функцію «внутрішнього обряду», що допомагає герою впорядковувати власні емоції, переживати втрати і болісні моменти, а також шукати сенс у власному житті та творчості. Така нарративна повторюваність набуває форми психоекзистенційного коду: символи й мотиви стають своєрідними маяками, через які відбувається інтроспективний аналіз внутрішнього стану персонажа і реконструкція його суб'єктивного досвіду.

Крім того, психоекзистенційний вимір проявляється у способах моделювання часу та простору. Нелінійність наративу, накладання минулого, теперішнього і умовного майбутнього, а також фокус на внутрішньому психологічному часі створюють відчуття безперервного внутрішнього потоку свідомості героя. Це дозволяє читачеві переживати не лише факт подій, а відчувати їхню емоційну та духовну значущість, відчути співзвуччя власних переживань із психологічними станами персонажа. Таким чином, текст не лише відтворює життєвий шлях Григора Тютюнника, а й репрезентує процес внутрішнього перетворення, коли повторювані мотиви й наративні фрагменти функціонують як своєрідні «ритуали» осмислення досвіду, спрямовані на духовне самоусвідомлення та інтроспективне осмислення власного буття [34, с. 49].

У підсумку, психоекзистенційний вимір у романі «Місяцю, місяцю» — це не тільки художній прийом, а й метод реконструкції глибинних психологічних переживань героя, психоемоційних станів (відчай, порожнеча, сумніви, тривога, недовіра, тотальний сум і зневіра). Повторювані мотиви, символи (місяць, степ, самотнє дерево, Біль за Грудиною) та структурні фрагменти (автобіографічні елементи, спогади, сні) виступають інструментами інтроспекції, через які читач може усвідомити складність і багатовимірність психічного простору персонажа, відчути його екзистенційні кризи та пережити процес внутрішнього становлення разом із ним.

Сповідальність «Місяцю, місяцю» органічно поєднується з елементами потоку свідомості, що дозволяє максимально відтворити психоемоційні коливання героя. Внутрішні монологи набувають вигляду уривчастих роздумів («Як мені хочеться радості!» [43, с. 80]), асоціативних переходів, повторюваних запитань («Але де любов? Куди вона зникла?!» [43, с. 99], «А де моя радість? Куди втекло моє щастя?!» [43, с. 134]) і напівартикульованих сумнівів, які фіксують мить зародження думки. У такий спосіб Степан Процюк не лише описує, а й драматично моделює психоемоційний стан Г. Тютюнника з його

тонким відчуттям світу: водночас зворушеністю й настороженістю до нього. Як зауважує А. Черниш, саме ця форма «монологу-сповіді» провокує цілу низку глибинних асоціацій у читача, адже мова твору ніби віддзеркалює приховані пласти підсвідомості персонажа. Звідси й характерна для роману атмосфера інтимного співпереживання, де слово перетворюється на медіатор між автором, героєм і читачем. Тож «Місяцю, місяцю» – це не лише спроба літературної реконструкції образу Григора Тютюнника, а насамперед створення простору довіри й глибокої психологічної емпатії, де наративна форма стає синонімом внутрішнього діалогу та духовного оголення [16, с. 16].

У романі «Місяцю, місяцю» наративний час має надзвичайно складну, накладену структуру, яка створює ефект багатовимірності свідомості героя та посилює психологічну глибину твору. С. Процюк відмовляється від лінійного хроноплоту, де події йдуть одна за одною, на користь організації, в якій минуле, сьогодення і навіть умовне майбутнє взаємопроникні та взаємодіють. Спогади дитинства, юнацькі переживання, втрати й тривоги дорослого життя органічно зливаються з теперішніми подіями, утворюючи складну карту пам'яті. Так, опис народження й життя в Шилівці, дитячих жахів (Голодомор-33, старцювання, батьковтрата) поступово переходить у сцени юнацького і дорослого періоду. Кожен шар часу накладається на інший у формі асоціативних «шлейфів», які відтворюють психологічні асоціації героя та його реакції на зовнішній світ. Це дає читачеві відчуття не просто перебування в часі, а занурення у складний внутрішній досвід, де минуле й теперішнє співіснують у межах однієї емоційної тканини.

Ключовим елементом наративного часу є повторення і накладання мотивів, що формують своєрідну систему лейтмотивів, через які читач орієнтується в психічному просторі героя. Образ місяця, що повертається в різних сценах стає символом мовчазного спостерігача «Усе відбувається під місяцем, навіть коли він приховує вдень своє гіантичне тіло, можливо, остерігаючись сонячних опіків» [43, с. 97], символом повторюваності і

циклічності, своєрідним маяком, який пов'язує події минулого, сьогодення та внутрішні інтимні переживання: «Місяць показався на небі: спершу сором'язливим парубком, а пізніше роздратованим господарем, лицем якого перебігали тіні перепудрованої бабусі Історії, що набачилася на своєму безконечному віку немало короткочасного людського торжества і таких же коротких проклять» [43, с. 20]; символом відчуження й самотності. Місяць у романі і гола алегорія правди – «Ти, місяцю, не пересмішник і не кат. Твоє проміння холодне, але зате воно не спалює. Твоя парсуна байдужа, зате вона витверезує, у прямому та переносному сенсі» [43, с. 97].

Інші повторювані мотиви працюють як структурні маркери, що організовують психоемоційний ритм тексту. Кожне повернення до цих образів не просто посилює емоційне сприйняття, а й створює глибокий символічний резонанс, у якому зовнішній світ і внутрішні переживання героя взаємопроникають. Так, наприклад, місячний пейзаж вечірньої ночі одночасно описує фізичний світ і психологічний стан оповідача, підкреслюючи його внутрішню тугу й потребу в світлі, яке несе відчуття спокою та надії [32, с. 38].

Особливої уваги заслуговує персоніфікований наратив, який створює ефект злиття авторського й геройського голосу. Степан Процюк свідомо розмиває межі між наратором і персонажем: читач сприймає текст як розповідь, що йде «з перших уст» від самого Григора Тютюнника чи його прототипа. Цей підхід забезпечує максимальну близькість і довіру, оскільки слова героя стають одразу й словами автора, і словами читача. Наративна форма сприймається як щирий монолог-сповідь, де герой ділиться переживаннями, страхами, спогадами, дитячими та дорослими травмами, звертаючись до себе, до читача чи до уявного співрозмовника, який слухає мовчки. Такий підхід створює ефект психологічної інтроспекції: читач не просто стежить за подіями, а активно переживає їх разом із героєм, відчуваючи внутрішню напругу, коливання настрою та емоційні піки.

Отже, у «Місяцю, місяцю» наративний час функціонує як складний емоційно-психологічний лабіринт. Минуле, сьогодення й умовне майбутнє переплітаються у єдину тканину переживань, де асоціативні шлейфи, повтори і лейтмотиви створюють систему психічних координат героя. Завдяки накладеному часу, читач отримує доступ до багатовимірного внутрішнього світу персонажа, сприймаючи його життя як єдиний потік відчуттів, думок і спогадів, що перетворює читання на акт глибокої психологічної участі та співпереживання.

Висновки до четвертого розділу

У цьому розділі ми висвітлили специфіку психологічної й емоційної фокалізації у романі «Місяцю, місяцю», простеживши взаємодію персоніфікованого наративу, внутрішніх і зовнішніх точок зору та поодиноких епізодів третьоособової спостережливості. Застосовані Степаном Процюком

нарративні прийоми формують багатовимірний психологічний простір героя і забезпечують ефект безпосередньої емоційної присутності читача, створюючи співпереживальний зв'язок із персонажем.

Розглянули також як фрагментарність стає ключовим структурним принципом тексту: вона поєднує психологічний, символічний і хронологічний час, перетворюючи роман на інтроспективний простір, у якому читач проживає внутрішній ритм свідомості Григора Тютюнника. Такий підхід демонструє, що психологічна насиченість подій у С. Процюка має пріоритет над лінійністю сюжету.

Проаналізувавши структурні параметри наратологічної організації роману «Місяцю, місяцю» простежили, що психоекзистенційний вимір тут не лише виконує художню функцію, а й слугує засобом реконструкції глибинних психологічних станів персонажа. Повторювані мотиви, символічні елементи та структурні ланцюги працюють як механізми інтроспекції, через які читач отримує доступ до екзистенційних переживань і внутрішніх трансформацій героя.

Отже, в аналізованому творі нарратив постає як складний емоційно-психологічний лабіринт, у якому минуле, теперішнє й умовне майбутнє переплітаються в єдиний потік свідомості. Асоціативні зв'язки, повтори та лейтмотиви формують систему психічних координат персонажа, а накладення часових площин дозволяє читачеві зануритися в багатовимірність його внутрішнього світу. Це перетворює читання на акт глибокого психологічного співпереживання.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє дійти висновку, що романи Степана Процюка «Руки і сльози», «Троянда ритуального болю» та «Місяцю, місяцю» постають як складні нарративні конструкції, де художня форма, психологічний зміст та символічна репрезентація буття тісно взаємопов'язані. Центральним

результатом аналізу є виявлення того, що фрагментарність сюжету, поліфонія голосів, нелінійна організація часу та багат шаровість нарації формують не лише художню структуру тексту, а й забезпечують ефективне відтворення внутрішніх психічних процесів героїв. Фрагментовані сцени, флешбеки, асоціативні шлейфи пам'яті, сновидіння та передчуття майбутнього виступають як наративні механізми, які дозволяють автору створити комплексний психологічний портрет персонажа, демонструючи його внутрішні переживання, емоційні коливання, духовні пошуки та особистісні конфлікти.

Важливу роль у структурі роману відіграє символіка, яка виступає як психоекзистенційний код і формує багаторівневу систему репрезентації внутрішнього світу героїв. Повторювані мотиви виконують функцію структурних маркерів, що не лише орієнтують читача у психологічному просторі, а й створюють ритуалізовану форму осмислення досвіду. Символи стають інструментами, через які відтворюються переживання самотності, тривоги, болю та творчої кризи, а також прояви духовного піднесення, пошуку сенсу і зв'язку з культурним та соціальним контекстом. Їх полісемантичність дозволяє одночасно відображати конкретні життєві події й трансцендентні переживання, перетворюючи символічний ряд на багат шаровий наративний код, що організовує емоційно-психологічну тканину тексту.

Особливої уваги заслуговує дослідження часової організації наративу. Автор відмовляється від лінійного хроноплоту на користь накладених часових шарів, де минуле, теперішнє та умовне майбутнє взаємопроникні, створюючи багатовимірний простір психологічного часу. Дитячі спогади, юнацькі переживання, дорослі кризи та внутрішні передчуття формують асоціативні «шлейфи», які передають емоційний ритм свідомості героїв і відображають їхню реакцію на зовнішній світ. Така організація часу забезпечує глибоке психологічне залучення читача: сприймаючи текст, він немов переживає разом із героєм його емоційні піки, внутрішні конфлікти та духовні пошуки.

Не менш значущою є проблема поліфонії нарації та фокалізації. У романах Степана Процюка спостерігається поєднання персоніфікованого наративу, внутрішніх монологів та полілогів із рідкісними зовнішніми перспективами. Це дозволяє читачеві одночасно сприймати внутрішній світ героя як щирі суб'єктивну реальність і порівнювати його із зовнішньою дійсністю, створюючи ефект психологічної напруги та співпереживання. Злиття авторського та геройського голосу, використання звернень до уявного співрозмовника або безпосередньо до читача формує атмосферу довіри та інтимності, перетворюючи наратив у простір глибокої інтроспекції.

Таким чином, романи С. Процюка можна розглядати як експериментальні наративні конструкції, де фрагментарність, символічна багатосаровість, поліфонія голосів і накладені часові шари виступають не просто стилістичними прийомами, а інтегрованими інструментами відтворення психоемоційного та духовного досвіду героїв. Ці художні стратегії дозволяють не лише реконструювати біографічні події чи зовнішні обставини, а й моделювати внутрішній світ митця, його творчий процес, екзистенційні пошуки та складну психологічну динаміку. Отже, проєктуючи текст як простір психоекзистенційної взаємодії, Степан Процюк формує літературний продукт, який поєднує глибоку психологічну аналітику, символічну щільність і художню експресію, перетворюючи читання на акт інтелектуального й емоційного залучення, що забезпечує розуміння людського буття у його складності, суперечливості та багатовимірності.