

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ,
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ, КОМПАРАТИВІСТИКИ І
ГРІНЧЕНКОЗНАВСТВА

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ПРОХАСЬКА

КВАЛІФІКАЦІЙНА (МАГІСТЕРСЬКА) РОБОТА

КОВАЛЬСЬКОЇ ВІКТОРІЇ ЯРОСЛАВІВНИ

спеціальність 035 «Філологія»

освітньо-професійна програма «Літературна творчість»

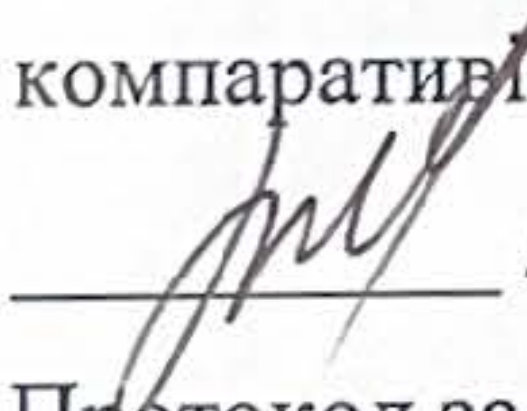
Науковий керівник:

доктор філологічних наук, професор
кафедри української літератури,
компаративістики і грінченкознавства

Єременко О.В.

Допущено до захисту:

Завідувач кафедри української літератури,
компаративістики і грінченкознавства:

 /Олена БРОВКО/

Протокол засідання кафедри

№ 12 «14» 12 2025 р.

Робота захищена:

«17» грудня 2025 р.

Цим підписом
засвідчую, що надані
не записи рукопису
на електронний
документ є ідентичні.
17.12.2025 

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЇ ГІБРИДИЗАЦІЇ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ НАУЦІ: ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ	6
1.1. Поняття жанру в літературознавстві: історико-теоретичний аспект	6
1.2. Поняття гібридизації в літературознавчому контексті	9
1.3. Жанрова гібридизація у контексті постмодернізму	13
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ПРОХАСЬКА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	20
2.1. Тарас Прохасько як представник «станіславського феномену»: біографічно-культурологічний контекст	20
2.2. Жанрові новації у творчості Тараса Прохаська: поняття пареесеїстики та пара публіцистики	29
РОЗДІЛ 3. РОЗМАЇТТЯ ЖАНРОВИХ ФОРМ У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ТАРАСА ПРОХАСЬКА	33
3.1. Особливості жанру есеїстики у збірці «Лексикон таємних знань»	33
3.2. Роман-лабіринт «НепрОсті»: поєднання притчевості, магічного реалізму та екзистенційної прози	39
3.3. Авторські експерименти у збірці «Одної і тої самої»: жанрова межовість, пареесеїстика та філософське осмислення буття	46
3.4. Публіцистично-фейлетонний жанровий синтез у «Порт Франківськ»	54
3.5. Казково-фентезійна поетика у творі «Хто зробить сніг»: структура та особливості дитячої оповіді	57
ВИСНОВКИ	62
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	65

ВСТУП

Українська література перебуває у стані активного оновлення, що зумовлює необхідність переосмислення усталених естетичних і жанрових систем. У центрі цього процесу опиняються письменники, які формують новий тип художнього мислення, заснований на синтезі культурних традицій, філософічності та експерименті з формою. До таких митців належить Тарас Прохасько – один із найяскравіших представників «станіславського феномену», письменник, есеїст, публіцист, чия творчість стала важливою частиною постмодерного етапу розвитку українського письменства. Його художній світ вирізняється глибинним філософським змістом, медитативним стилем, поєднанням поетичності й документальності, а також жанровою відкритістю, що виявляється у тяжінні до гібридних форм – поєднання есеїстики, художньої прози, публіцистики, філософського трактату та щоденникової сповіді. Саме ця межовість і жанрове розмаїття визначають актуальність дослідження, адже творчість Тараса Прохаська ще не отримала всебічного системного осмислення в контексті сучасної української літератури.

Наукова значущість теми полягає у потребі вивчення процесів жанрової гібридизації в сучасній українській прозі, які є ознакою її інтелектуалізації та естетичного переосмислення. Тарас Прохасько створює власну поетику письма, у якій художнє слово перетворюється на форму філософського мислення. У його прозі та есеїстиці поєднуються аналітична споглядальність і лірична експресія, що зумовлює народження нових жанрових утворень – пареесеїстики та парапубліцистики. Ці форми становлять якісно новий етап розвитку української літератури, у якому знімаються межі між художнім і документальним, між фактом і метафорою, між приватним і суспільним дискурсом. Саме тому

осмислення жанрової своєрідності творчості Прохаська є важливим кроком до розуміння загальних тенденцій розвитку сучасного українського письменства.

Метою дослідження є з'ясування жанрової своєрідності творчості Тараса Прохаська та аналіз механізмів формування нових гібридних форм письма в його прозі й есеїстиці. **Об'єктом** дослідження виступає художня та есеїстична творчість письменника як цілісний феномен української постмодерної літератури, зокрема тексти Тараса Прохаська: збірки оповідань «З цього можна було б зробити кілька оповідань», «БотакЄ», «Одної і тої самої», роман «НепрОсті», збірки есеїв «Порт Франківськ» та «Лексикон таємних знань», а також дитяча повість «Хто зробить сніг» і публіцистичні тексти, надруковані у виданнях «Експрес» та «Галицький кореспондент», а **предметом** – жанрові особливості та способи поєднання цих форм у його творах.

Для досягнення мети передбачено розв'язання таких **завдань**: з'ясувати стан наукової розробки проблеми жанрової гібридизації у сучасному літературознавстві; дослідити специфіку жанрових трансформацій у постмодерній літературі; розкрити культурно-біографічні передумови формування Прохаська як представника «станіславського феномену»; виявити жанрові новації в його творчості, зокрема поняття пареесеїстики та парапубліцистики; проаналізувати жанрову структуру основних творів письменника; узагальнити результати аналізу й зробити висновки щодо ролі жанрової своєрідності у творчості Прохаська в контексті розвитку української прози початку ХХІ століття.

Теоретико-методологічну основу роботи становлять праці вітчизняних та зарубіжних дослідників жанрової теорії й постмодерної естетики (Р. Барт, Г. Грабович, Т. Гундорова, М. Зубрицька, Р. Харчук, Н. Білик). Гібридизацію жанру досліджували В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, С. Павличко, М. Ільницький. У дослідженні використано структурно-семантичний, герменевтичний, порівняльно-типологічний, біографічний методи, а також

елементи дискурс-аналізу. Застосування цих підходів дало змогу розглянути жанрову структуру творів Прохаська у взаємозв'язку зі світоглядними, культурними та філософськими чинниками.

Наукова новизна роботи полягає у спробі системного аналізу жанрової своєрідності творчості Тараса Прохаська як унікального явища української постмодерної прози. Уперше запропоновано теоретичне обґрунтування понять пареесеїстики та парапубліцистики, визначено їхні структурно-змістові характеристики та функції в межах авторської поетики. Уточнено специфіку жанрової гібридизації у творчості Прохаська, доведено, що її витoki сягають не лише естетики постмодернізму, а й традиції європейського інтелектуального роману та філософської есеїстики. Подальшого розвитку набула ідея про медитативно-філософський тип письма як одну з домінант сучасної української прози.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання висновків дослідження в університетських курсах історії української літератури, культурології, порівняльного літературознавства, у створенні навчально-методичних посібників, а також у подальших наукових студіях, присвячених проблемі жанрової трансформації та інтелектуалізації сучасної української прози. Результати роботи можуть стати основою для розробки окремих спецкурсів і наукових проєктів, спрямованих на вивчення феномена «станіславського кола» в українській культурі.

Магістерська робота **складається** зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел. Така структура зумовлена логікою дослідження: від теоретичного обґрунтування проблеми жанрової гібридизації до аналізу творчої практики Тараса Прохаська та узагальнення її значення для розвитку сучасного українського літературного процесу.

РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЇ ГІБРИДИЗАЦІЇ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ НАУЦІ: ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ

1.1. Поняття жанру в літературознавстві: історико-теоретичний аспект

Проблема жанрової класифікації посідає важливе місце в історії літературознавства, адже саме через поняття жанру визначається структура художнього твору, його змістові межі, функції та місце у системі культури. Категорія жанру є однією з основних у поетиці, оскільки вона дозволяє осмислити закономірності літературного процесу, простежити еволюцію художнього мислення та з'ясувати, як змінюється взаємодія між формою і змістом упродовж розвитку мистецтва слова.

Сучасна літературна теорія розглядає жанр як комунікативну структуру, яка відображає не лише формальні ознаки тексту, а й соціокультурний контекст його створення і сприйняття. Згідно з когнітивно-дискурсивним підходом (Керолін Міллер, Чарльз Базерман, Девід Рассел), жанр функціонує як тип соціальної дії, що реалізує певну комунікативну мету. У цьому сенсі жанр є сценарієм взаємодії між автором і читачем, у якому закладені очікування, інтенції, мовні стратегії [27, с. 66].

Початок XX століття ознаменувався кризою традиційної жанрової системи. Авангард і модернізм відмовилися від усталених форм, надаючи перевагу експерименту, внутрішньому монологу, фрагментарності, потоковій свідомості. У цей час з'являються нові типи письма, які поєднують риси есе, щоденника, репортажу, художньої прози. Модерністи намагалися подолати умовність жанрових рамок і створити нову естетику, де форма стає виявом індивідуальної свідомості.

Період другої половини XX століття – доба постмодернізму – приніс подальшу дестабілізацію жанрових меж. Постмодерний текст характеризується інтертекстуальністю, іронією, грою з формами, цитатністю, свідомим

змішуванням «високого» і «низького». Унаслідок цього виникають численні міжжанрові форми: роман-есе, документально-художній нарис, автобіографічна новела, філософська проза, репортажна повість. Постмодерна культура в цілому піддає саму ідею стабільної жанрової класифікації, замінюючи її уявленням про жанр як відкриту систему.

У сучасному літературознавстві існує багато підходів до визначення поняття «жанр», що засвідчує його складність, поліфункціональність та синтетичну природу. Жанр поєднує в собі як історичну сталість, так і здатність до постійного оновлення, тому кожен із науковців пропонує власне тлумачення, акцентуючи увагу на різних аспектах цієї категорії.

Так, Ю. Ковалів наголошує, що жанр, «зберігаючи в собі загальні родові ознаки й структурну специфіку виду, водночас наділений своєрідними, конкретизованими рисами, зумовленими художньою практикою, предметом зображення, властивостями літературного матеріалу, рівнем обдарованості того чи того автора, тобто оприявнює іманентну жанрову форму, попри її схильність до консерватизму і стабільності» [30, с. 21]. Це визначення підкреслює діалектичну єдність сталі й змінних компонентів жанрової системи: з одного боку, жанр спирається на усталені ознаки літературного роду, а з іншого – у кожному конкретному творі набуває нових форм і змістових відтінків.

Подібну думку висловлює і Р. Гром'як, який розглядає літературний жанр як «тип літературного твору, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу, класифікував літературні твори за типами їх поетичної структури» [38, с. 417]. Отже, дослідник акцентує увагу на класифікаційному аспекті жанру, який виступає системоутворювальним чинником у літературі, допомагаючи впорядковувати різноманіття художніх форм.

О. Галич, натомість, наголошує на динамічній природі жанру, визначаючи його як «історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу

композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується» [69, с. 251]. У цьому визначенні підкреслено, що жанр є не лише продуктом історичного розвитку, а й процесом безперервного оновлення, зумовленого зміною естетичних потреб і культурних контекстів.

Н. Копистянська зробила вагомий внесок у розробку структурного поділу жанрової системи, запропонувавши багаторівневу модель, яка враховує історичний, національний та індивідуально-авторський виміри жанру. За її спостереженнями, існують «чотири взаємообумовлені сфери жанру: 1) жанр як абстрактне, загальнотеоретичне поняття (роман, балада, поема), що включає сукупність стійких жанрових ознак; 2) жанр як історичне поняття, обмежене певною епохою та літературним простором (новела Відродження, шахрайський роман, романтична балада); 3) жанр як національно-специфічне явище (українська соціально-побутова повість, чеська романтична балада); 4) жанр як індивідуально-авторська форма (флоберівський роман, чеховське оповідання)» [33, с. 32–33]. Така багаторівнева типологія демонструє системність підходу Копистянської та його придатність для аналізу жанрових особливостей творчості окремих письменників, адже враховує як колективно-культурні, так і індивідуальні чинники формування жанру.

Позиція Н. Тамарченко також акцентує на глибинному змістовому значенні жанрової категорії. Дослідниця підкреслює, що «категорія жанру необхідна аж ніяк не для «класифікації» – як, на жаль, вважають деякі (в іншому випадку її значення в поезії було б незначним), а для адекватного розуміння сенсу літературних явищ. Належність твору до певного жанру вказує на традиційні, історично стійкі і, якщо завгодно, типові аспекти його сенсу» [44, с. 53]. Таким чином, дослідниця вбачає у жанрі не лише формальну ознаку, а інтерпретаційний ключ до розуміння смислових глибин художнього тексту.

Сучасні літературознавчі підходи дедалі частіше наголошують на гнучкості жанрової структури. Жанр розуміють як форму культурної пам'яті

(Юрій Лотман), як спосіб організації колективного досвіду (Ганс Роберт Яус), як результат когнітивної діяльності автора і читача. Змінюється й сама роль жанру у літературі – від регламентуючої до інтегративної. Він не стільки визначає форму, скільки об'єднує різні рівні текстуального досвіду, забезпечує взаємодію культурних кодів.

У контексті сучасної української літератури категорія жанру також зазнає значних трансформацій. Постмодерне письмо, представлене творами Юрія Андруховича, Оксани Забужко, Тараса Прохаська, Марії Матіос, демонструє тенденцію до синтезу жанрових елементів – від есеїстики до документалістики, від філософської медитації до художнього експерименту. Такий підхід відображає нову естетику – відкритість, поліфонічність, гнучкість структури, орієнтацію на діалог культур.

Таким чином, у сучасному літературознавстві поняття жанру вже не обмежується традиційними класифікаційними межами. Воно трактується як багатовимірне, історично змінне і динамічне категорія, що охоплює не лише формальні параметри тексту, а й культурні, когнітивні, комунікативні аспекти його існування. Сучасна література, у тому числі й українська, свідчить про те, що жанр перестав бути сталим каркасом і перетворився на простір творчого експерименту, де взаємодіють різні роди, стилі й дискурси. Це створює підґрунтя для дослідження явищ жанрової гібридизації та жанрової своєрідності сучасних авторів, серед яких особливе місце належить творчості Тараса Прохаська.

1.2. Поняття гібридизації в літературознавчому контексті

Поняття гібридизації в сучасному гуманітарному знанні посідає особливе місце, оскільки відображає одну з провідних тенденцій культурного розвитку кінця XX – початку XXI століття – взаємопроникнення, взаємодію й перетин різних форм, систем і дискурсів. Первісно термін «гібридизація» належав до

природничих наук, де ним позначали процес схрещування різних видів живих організмів. Згодом, у добу активного розвитку культурологічних і літературознавчих студій, поняття набуло метафоричного значення, почавши означати змішування культурних кодів, стилів, традицій, мов, жанрів та ідентичностей. У контексті гуманітарної науки гібридизація розуміється як спосіб творення нових форм і смислів унаслідок синтезу різнорідних елементів, що належать до різних систем, але взаємодіють у межах спільного культурного поля.

Вперше ідею культурної гібридизації на теоретичному рівні почали активно обговорювати у працях постколоніальних дослідників. Зокрема, Гомі Бгаба у своїй книзі *The Location of Culture* (1994) розглядає її як простір міжкультурного діалогу, у якому формуються нові типи ідентичностей. Гібридизація, на його думку, є не просто сумішшю елементів, а процесом народження третього, проміжного простору, де жодна з вихідних культур не зберігає цілковитої «чистоти». Подібні ідеї розвиває Едвард Саїд у своїй теорії орієнталізму, наголошуючи, що кожен текст є гібридом – результатом перетину культурних, історичних і політичних контекстів. Отже, гібридизація в культурі постає як основний механізм взаємодії цивілізацій і формування сучасного культурного простору [79].

У літературознавстві поняття гібридизації має свої специфічні виміри. Передусім воно позначає процес змішування родових і жанрових форм, що призводить до появи нових міжжанрових утворень, які виходять за межі традиційної класифікації. Такий підхід дозволяє побачити літературу не як систему статичних жанрів, а як живу, динамічну структуру, у якій постійно відбувається взаємопроникнення форм. Водночас гібридизація у літературному контексті не обмежується лише жанровим аспектом – вона включає взаємодію стилів, наративних стратегій, мовних рівнів, а також перетин художнього, філософського, публіцистичного та документального дискурсів.

Сучасна гібридизація є результатом кризи великих наративів і традиційних форм у культурі постмодерну. Постмодерна свідомість прагне до відкритості, множинності, діалогу, що неминуче веде до розмиття жанрових і родових меж. Як зазначає Лінда Гатчен у праці *A Poetics of Postmodernism* (1988), постмодерна література характеризується «іронічним повторенням і переосмисленням» традиційних жанрів, унаслідок чого народжуються нові гібридні форми, що поєднують історичне й вигадане, документальне й метатекстуальне, серйозне й ігрове. Таким чином, гібридизація у літературі стає не лише формальною характеристикою, а й способом мислення, що відображає складність і суперечливість сучасного світу [80].

У сучасній теорії літератури термін «гібридизація» часто вживають поряд із поняттями «синтез», «інтерференція», «синкретизм», «трансмедіальність», «поліфонічність». Проте гібридизація відрізняється від цих понять своєю процесуальністю: вона означає не стільки результат змішування, скільки сам рух, взаємодію, динаміку переходу від одного типу художньої форми до іншої. Жанрова гібридизація не передбачає зникнення жанрових моделей, навпаки – вона актуалізує їх через контраст і взаємодію. Наприклад, сучасний роман може поєднувати елементи есеїстики, автобіографії, репортажу, поетичного мислення, створюючи ефект багатоголосся.

Проблематика жанрової гібридизації тісно пов'язана із процесами інтертекстуальності. Жанр у сучасному розумінні – це не ізольована форма, а поле, у якому відбувається взаємодія різних текстів, дискурсів і традицій. Гібридний твір вступає в діалог із попередніми літературними практиками, і саме через цитатність, алюзії, іронію та пародію здійснює переосмислення культурного досвіду. Інтертекстуальність стає механізмом гібридизації, завдяки якому відбувається зіткнення різних жанрових кодів і смислових пластів.

У цьому контексті важливо згадати також ідеї Юлії Крістєвої, яка розглядала текст як «мозаїку цитат». Кожен новий твір не твориться з нуля, а

формується через перетин численних голосів, дискурсів і жанрових форм. Таким чином, гібридизація виступає не лише естетичним явищем, а й когнітивним принципом сучасного мислення. Вона відображає нову парадигму культури, у якій межі між «високим» і «низьким», між художнім і нефікційним, між наукою та мистецтвом стають рухомими.

Особливу увагу до поняття гібридизації у літературному процесі приділяють також культурологи та компаративісти. Зокрема, Нестор Гарсія Канкліні у праці *Culturas híbridas* (1990) наголошує, що гібридизація є природною реакцією культури на глобалізаційні процеси. Вона забезпечує діалог між традицією і модерністю, локальним і універсальним, національним і глобальним. У літературі цей діалог реалізується через перехрещення форм – поєднання художнього та документального письма, злиття наративних стилів і введення різних рівнів мовлення [81].

В українському літературознавстві ідея гібридизації знайшла відображення у працях таких дослідників, як В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, С. Павличко, М. Ільницький. Вони розглядають гібридизацію як характерну ознаку постмодерної прози, у якій відбувається поєднання філософської рефлексії, автобіографічності, поетичності та документалізму. Гібридний текст у цьому сенсі стає відображенням сучасного світовідчуття – фрагментарного, поліфонічного, багатошарового.

Характерним прикладом літературної гібридизації є поява таких жанрових форм, як роман-есе, щоденникова проза, філософська новела, документально-художня оповідь, автобіографічний роман. Усі вони демонструють прагнення до синтезу різних дискурсивних площин – інтелектуальної, емоційної, історичної. У межах цих форм часто відбувається поєднання рефлексії над власним досвідом із роздумами про сенс буття, історію, пам'ять і мову.

Варто підкреслити, що гібридизація не заперечує існування жанру, а навпаки – підкреслює його гнучкість і адаптивність. Це особливо помітно у сучасній українській літературі, де письменники поєднують художнє й документальне, особистісне й філософське, індивідуальне й колективне.

Гібридизація, таким чином, є не лише ознакою літературного процесу, а й способом пізнання світу. Вона відображає перехід від ієрархічного мислення до реляційного, від монологу до діалогу, від замкненої форми до відкритої. У цьому контексті творчість Тараса Прохаська постає як приклад гібридного письма, що поєднує елементи есе, роману, філософського трактату, спогадів і поетичної медитації. Його тексти демонструють не стільки жанрове змішування, скільки новий тип художньої свідомості – інтегративної, асоціативної, фрагментарної.

Отже, поняття гібридизації в літературознавчому контексті є багатогранним і поліфункціональним. Воно охоплює як жанрові, так і культурні процеси, виявляючи нову логіку розвитку сучасної літератури. Гібридизація є не лише естетичною рисою постмодерної епохи, а й філософським принципом, який виявляє складність взаємодії людини, мови і культури. Саме через гібридизацію сучасна література знаходить спосіб говорити про реальність, у якій немає однозначних кордонів, а є лише рух, зміни, перехід і діалог.

1.3. Жанрова гібридизація у контексті постмодернізму

Постмодернізм як культурно-естетичний феномен другої половини ХХ – початку ХХІ століття докорінно змінив уявлення про сутність літературного процесу, художню творчість і природу тексту. Його поява стала реакцією на кризу класичних і модерністських естетичних систем, що прагнули цілісності, завершеності й ієрархічної впорядкованості мистецьких форм. Постмодерна свідомість, навпаки, виходить із принципів фрагментарності, множинності, гри та інтертекстуальності. У цьому контексті явище жанрової гібридизації постає

як одна з провідних характеристик постмодерної літератури, адже саме вона відображає прагнення до руйнування усталених меж між родами, жанрами, стилями, дискурсами та типами художнього мислення.

Сучасна українська література розвивається в руслі постмодерного світовідчуття, що охопило європейський культурний простір у другій половині XX століття. Постмодернізм став не просто новим художнім напрямом, а цілісною естетичною парадигмою, яка переосмислила традиційні уявлення про природу мистецтва, роль автора, статус тексту й жанрові межі. Його поява була закономірною реакцією на кризу модернізму, що прагнув до цілісності, впорядкованості та єдності форми й змісту. Постмодерна література, навпаки, проголошує відкритість, множинність, фрагментарність, гру, іронію та змішання всіх можливих культурних і жанрових кодів.

Постмодерна естетика утверджує жанрову гібридизацію як універсальний спосіб організації художнього тексту. Твори цієї доби тяжіють до синтезу різних форм – у межах одного тексту можуть співіснувати риси роману, есеїстики, щоденника, філософського трактату, документальної оповіді або поетичної медитації. Таке поєднання не є випадковим: воно відображає багатовимірність сучасної культури, у якій зникають чіткі межі між «високим» і «масовим», «реальним» і «вигаданим», «серйозним» і «ігровим».

Постмодернізм не заперечує попередні художні традиції, а радше іронічно їх переосмислює, поєднуючи у межах одного твору різні стилістичні й родові принципи. Саме тому одним із ключових понять постмодерної літератури є інтертекстуальність – взаємопроникнення текстів, цитат, алюзій і ремінісценцій. Унаслідок цього кожен новий твір постає як своєрідний гібрид, у якому співіснують історичне й фікційне, документальне й вигадане, високе й буденне [75, с. 90].

Жанрова гібридизація у постмодерному письмі зумовлена прагненням до відкритої структури тексту. Як зазначав Умберто Еко, сучасний твір є

«відкритим» для множинних інтерпретацій, і ця відкритість досягається саме через поєднання різних жанрових площин. Постмодерний роман, зокрема, часто поєднує елементи історичного дослідження, автобіографії, есе, репортажу, щоденникових записів, філософських роздумів, поетичних образів. Такі тексти неможливо віднести до жодного «чистого» жанру – вони існують на межі, де перетинаються різні форми художнього й інтелектуального досвіду.

Постмодерна гібридність є відображенням культурного плюралізму доби. Замість ієрархічної моделі мистецтва утверджується поліфонічна, де всі голоси рівноправні. Ця риса особливо помітна в українській літературі 1990–2000-х років, коли поруч існують і взаємодіють різні естетичні системи – модерна, неомодерна, постмодерна, реалістична, масова. Літературний процес перетворюється на складну гібридну структуру, у якій традиція і новаторство не суперечать одне одному, а співіснують у постійному діалозі.

Однією з характерних ознак постмодерного письма є іронічне ставлення до жанрових канонів. Письменники часто використовують пародію, пастиш, цитату, колаж, щоб показати умовність будь-якої художньої системи. Водночас іронія не заперечує цінності тексту, а навпаки – відкриває можливість його багатоаспектного сприйняття. Така ігрова установка дозволяє авторам експериментувати зі структурою твору, зливаючи в одному тексті різні жанрові типи – фрагментарний роман може містити поетичні вставки, есеїстичні роздуми, філософські мініатюри, листи або фрагменти щоденника.

Жанрова гібридизація у постмодерному мистецтві є не просто технікою поєднання різномірних елементів, а світоглядною категорією, що виявляє основні принципи нової епохи – діалогізм, плюралізм, деконструкцію та іронічне ставлення до канонів. У добу, коли межі між «високою» та «масовою» культурою поступово стираються, література перетворюється на простір взаємодії, перетину та трансформації жанрових структур. Гібридизація у цьому

сенсі є відповіддю на виклик культурної глобалізації, намаганням художнього слова віднайти нові способи репрезентації складної, полівалентної реальності.

Однією з ключових рис жанрової гібридизації у постмодернізмі є інтертекстуальність. Вона реалізується через цитування, алюзії, пародіювання, колаж, монтаж, автоінтертекстуальні включення. Така форма організації тексту призводить до утворення складних гібридних структур, де співіснують різні культурні коди, стилістичні реєстри та жанрові моделі. Постмодерний текст «говорить» мовою багатьох текстів, що передбачає поліфонічність і відсутність єдиного авторитетного голосу. У цьому плані жанрова гібридизація є своєрідною текстовою поліфонією, у якій кожен жанровий компонент не зникає, а набуває нового значення у взаємодії з іншими.

Гібридизація у постмодернізмі також тісно пов'язана з принципом гри. За концепцією Умберто Еко (*Opera aperta*, 1962), сучасний художній твір є «відкритою структурою», що передбачає активну участь читача у процесі творення смислів. Така відкрита структура не може бути втілена у межах одного жанру, тому письменники постмодерної доби використовують багатопланові композиції, поєднуючи фрагменти роману, щоденника, філософського трактату, документального звіту, листів чи казки. Цей принцип гри не лише знімає межі між жанрами, а й робить саму гібридність способом пізнання світу – іронічного, умовного, позбавленого остаточної істини [34].

У межах постмодерного мислення жанрова гібридизація постає і як форма деконструкції. Як наголошує Жак Дерріда, будь-яка структура містить у собі елементи, що підважують її стабільність. Тому текст, який претендує на жанрову чистоту, неминуче містить у собі потенціал гібридності – внутрішні протиріччя, напруження, розриви, що відкривають простір для нових смислів. Саме постмодернізм зробив цю властивість предметом естетичної гри: у ньому гібридність стає не відхиленням від норми, а нормою існування мистецтва.

Показовими прикладами жанрової гібридизації є твори західноєвропейських і американських письменників другої половини ХХ століття. Романи Джона Фаулза (*The French Lieutenant's Woman*), Салмана Рушді (*Midnight's Children*), Мілана Кундери (*The Unbearable Lightness of Being*), Умберто Еко (*The Name of the Rose*) поєднують елементи історичного, філософського, детективного, любовного й метатекстуального письма. У цих творах автори не лише комбінують різні жанрові коди, а й проблематизують саме поняття жанру, перетворюючи його на предмет художнього осмислення. Гібридність у таких текстах виступає як спосіб відображення сучасного досвіду, у якому стираються межі між реальністю і вигадкою, історією і міфом, документом і фантазією [34].

Постмодерна гібридизація також виявляється у тенденції до метатекстуальності – рефлексії над власною структурою. Твір більше не є «дзеркалом реальності», а стає простором самопостереження, де текст говорить про текст, жанр – про жанр. У результаті виникають нові жанрові утворення: метароман, метапоема, метадрама. Вони поєднують художній і теоретичний рівні, перетворюючи жанр на об'єкт філософської гри. Така самоусвідомлена гібридизація робить постмодерний текст інтелектуально насиченим і водночас іронічним, адже він демонструє власну умовність.

Не менш важливою ознакою постмодерної гібридності є діалог жанру з іншими формами мистецтва – кіно, музикою, фотографією, медіа. З'являються тексти, що нагадують сценарії, кіномонтаж, візуальні колажі. Література набуває мультидисциплінарного характеру, а межі між художнім і нефікційним усе більше розмиваються. У цьому контексті варто згадати феномен «нового журналізму» (Том Вулф, Джоан Дідіон), у якому репортаж і документальність поєднуються з художнім стилем, створюючи нові форми «літератури факту».

В українській літературі постмодерного періоду жанрова гібридизація проявилася особливо яскраво. Твори Юрія Андруховича, Оксани Забужко,

Тараса Прохаська, Євгенії Кононенко, Володимира Єшкілева демонструють глибоку інтеграцію есеїстики, філософії, автобіографізму, історичного дискурсу та художньої вигадки. Український постмодернізм утвердився як література синтетичних форм, у якій змішуються елементи прози, поезії, есе, притчі, наукового коментаря. Такі твори не лише відображають процес гібридизації, а й самі стають прикладом нового типу письма – інтердискурсивного, інтегративного, поліфонічного.

Жанрова гібридизація в українському постмодернізмі виконує також функцію оновлення національної літературної традиції. Поєднання фольклорних, міфологічних, історичних та урбаністичних мотивів сприяє формуванню нового художнього синтезу. Українські письменники використовують західноєвропейські постмодерні стратегії, але адаптують їх до національного контексту, надаючи текстам унікального культурного забарвлення. Так, у прозі Оксани Забужко, Євгенії Кононенко, Володимира Єшкілева чи Софії Андрухович простежується поєднання інтелектуальної глибини, есеїстичного аналізу й художньої чуттєвості.

Постмодерна гібридизація охоплює також сферу тематики й образності. Література цього періоду зосереджується на проблемах ідентичності, пам'яті, історичної травми, мови, тілесності, екзистенційних пошуків людини у світі, де зникли стабільні орієнтири. Гібридна форма стає найвідповіднішою для відтворення цієї розірваної реальності: у текстах поєднуються документальні факти й міф, автобіографія й художня вигадка, історичний коментар і ліричне споглядання.

Таким чином, жанрова гібридизація у контексті постмодернізму – це не просто художній прийом, а вияв нової культурної парадигми. Вона засвідчує перехід від монологічного до діалогічного типу мислення, від єдиної істини – до множинності значень, від замкненої форми – до відкритої, рухливої структури. У постмодерній літературі гібридність стає способом існування тексту, його

внутрішньою логікою, що поєднує протилежні начала – традицію і новаторство, інтелектуальність і емоційність, документ і вигадку, високе й буденне.

Отже, постмодерна література в українському культурному просторі є поліфонічною системою, у якій відбувається постійна взаємодія жанрів, стилів і дискурсів. Гібридизація жанрових форм – це не лише результат естетичних експериментів, а й спосіб осмислення сучасності, що вимагає нових, синтетичних засобів художнього висловлення. Саме через жанрову гібридність українська література кінця XX – початку XXI століття зуміла інтегруватися у світовий культурний простір, зберігаючи при цьому власну ідентичність і унікальну духовну традицію.

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ПРОХАСЬКА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2.1. Тарас Прохасько як представник «станіславського феномену»: біографічно-культурологічний контекст

Для розуміння напрямів і механізмів розвитку сучасної української літератури, зокрема на межі ХХ–ХХІ століть, важливо враховувати історичний контекст, культурні впливи та міжкультурні взаємодії. Саме через призму цих чинників виразно простежуються специфічні риси такого літературного та культурного явища, як «станіславський феномен». Його особливості розкриваються через аналіз історичних умов становлення, культурних процесів, а також взаємозв'язків із західноєвропейським культурним простором.

«Станіславський феномен» сформувався в українському культурному полі наприкінці 1980-х років і особливо активно розвивався у 1990-х, ставши своєрідним поштовхом для модернізації української літератури та її інтеграції у загальноєвропейський контекст. Володимир Єшкілев, який упровадив цей термін у науковий обіг, визначає його як «специфічне явище-гібрид», що виникло внаслідок творчого запозичення постмодерних художніх прийомів зі світової літератури та їх своєрідної адаптації до українських культурних реалій [29]. Ростислав Шпук, розглядаючи феномен з іншого боку, наголошує на його колективній природі: за його словами, «станіславський феномен» нагадує своєрідний флешмоб творчих харизм, коли упродовж короткого часу в одному провінційному місті – Івано-Франківську – постала плеяда молодих митців: Ю. Андрухович, Т. Прохасько, Ю. Іздрик, В. Єшкілев, А. Кирпан, А. Мулик.

У працях В. Єшкілева, Т. Прохаська, Р. Харчук «станіславський феномен» визначається як багатовимірне, синкретичне утворення, що не має чітко окреслених меж або єдиного визначення. Проте беззаперечно, саме ця ініціатива

стала потужним каталізатором розвитку української літератури – насамперед західноукраїнського регіону. Її учасники – Ю. Андрухович, Т. Прохасько, Ю. Іздрик – здобули міжнародне визнання як письменники «нової доби» української культури. Під впливом феномену було створено першу в Україні резиденцію для молодих україномовних авторів в Івано-Франківську, яка стала осередком формування нової генерації митців. Саме завдяки цій ініціативі відкрилися імена Олени Герасим'юк, Євгена Мехеди, а також письменників, що публікувалися в часописі «Четвер»: Любка Дереша, Ірени Карпи, Світлани Поваляєвої, Тані Малярчук. Таким чином, «станіславський феномен» започаткував нові естетичні й стильові тенденції української літератури, органічно поєднані з постмодерними та постколоніальними художніми стратегіями.

Паралельно з цим у літературному середовищі 1990-х років набуває розвитку ще одна тенденція – прозахідництво, яке стало особливо актуальним після 1991 року. Цей напрям відображав прагнення українських інтелектуалів інтегрувати вітчизняну культуру в європейський контекст і знайти власне місце у системі західних цінностей. Усвідомлення цієї потреби вилилося у численні культурні ініціативи, серед яких важливе місце посіла що відбулася восени 1996 року у Львові. У ній взяли участь провідні представники інтелектуальної та літературної еліти: Марія Зубрицька, Юрій Андрухович, Микола Рябчук, Олександр Гриценко, Ігор Клех, Ігор Бабков. Учасники дискусії прагнули визначити місце України в європейській цивілізації, осмислити поняття Центральної Європи та її роль у формуванні культурної ідентичності нашої держави [29].

Варто нагадати, що ще на межі XIX–XX століть точилася дискусія між прихильниками прозахідного напрямку та захисниками національної автентичності в українській культурі. Тоді орієнтацію на Європу нерідко сприймали як загрозу традиційному світогляду. Послідовними опонентами

західництва були Пилипенко, Коряк, Дорошкевич, Юринець, для яких будь-які прояви модернізму означали відхід від національної основи. Проте вже Микола Хвильовий у своєму памфлеті *«Україна чи Малоросія»* обґрунтував необхідність «європеїзації» української культури, піднесення її до рівня світового письменства. Ця ідея, як слушно зауважує П. Куліш у творі *«Шукачі щастя»*, має глибші корені: «Українці – чув я не раз від етнографів і дотепер вірю – лежать головою до Європи, а ногами до Азії; вони вельми здатні підноситися від споконвічної темряви до всеможливих витонченостей просвіти» [30, с. 15].

Відродження історичної пам'яті, що розпочалося після 1991 року, було тісно пов'язане з поверненням національної гідності й формуванням нової культурної ідентичності [18, с. 63]. Проте багатокультурність і поліетнічність українського минулого тривалий час залишалися на маргінесі суспільної свідомості. Для частини національно орієнтованої інтелігенції визнання культурного плюралізму здавалося загрозою для української єдності, а для радикальних націоналістів – навіть спробою «розмивання» національної самобутності. У межах формування нової культурної парадигми і прозахідна орієнтація, і надмірна асиміляція з російською культурою сприймалися як небезпечні крайнощі. Український «контрдискурс», що поставав у відповідь на імперську риторику, був спрямований не стільки на витіснення, скільки на подолання залишків радянської культурної спадщини. Апеляція до європейських цінностей ставала ефективним засобом опору русифікації та советизації [18, с. 65].

Таким чином, питання про європейський вибір, яке активно дискутувалося ще у XIX – на початку XX століття, у 1990-х роках набуло нового змісту. Українські письменники знову звернулися до осмислення того, що означає «Європа» для української культури та як вона впливає на літературний процес. Значна частина інтелектуальної еліти розглядала західництво як один із шляхів

до духовного й культурного відродження. Особливо яскраво ця тенденція виявилася в Галичині – регіоні, де сформувався «станіславський феномен».

Саме цей феномен став основним чинником, який підніс культурний і літературний рівень українського письменства кінця XX століття. За спостереженнями В. Єшкілева, Т. Прохаська та Р. Харчук, «станіславський феномен» є багатогранним культурним явищем, що поєднало у собі постмодерністську естетику, прозахідне мислення та локальну ідентичність. Його представники – Ю. Андрухович, Т. Прохасько, Ю. Іздрик – відомі далеко за межами України як письменники «нової доби», а сам феномен відкрив нові стильові, естетичні й світоглядні орієнтири української літератури, генетично пов'язані з постмодернізмом і постколоніалізмом.

Головною ознакою «станіславського феномену» стала європейська, або прозахідна, спрямованість. Її обговорення вперше набуло системного характеру саме на конференції 1996 року, коли Марія Зубрицька, Юрій Андрухович, Микола Рябчук, Олександр Гриценко, Ігор Клех та Ігор Бабков спробували концептуально визначити місце Центральної Європи в українській культурі та літературі. Підсумком цих обговорень стало усвідомлення: Україна не може розвиватися ізольовано, адже, будучи молодою державою, вона потребує європейського контексту як простору культурного зростання та духовної еволюції.

Постать Тараса Прохаська посідає особливе місце у сучасному українському літературному процесі. Його творчість, що поєднує риси прози, есеїстики, філософського розмислу та поетичного світосприйняття, стала одним із найвиразніших виявів явища, яке в українському культурному просторі отримало назву «станіславський феномен». Це поняття окреслює коло митців – письменників, художників, музикантів і критиків, які у 1990-х роках сформували своєрідну школу мислення, естетику і стиль, що поєднали глибоку локальність з універсальним гуманістичним світоглядом. «Станіславський феномен» виріс у

середовищі пострадянської інтелігенції Івано-Франківська (колишнього Станіслава) і став одним із найяскравіших проявів українського постмодернізму.

Тарас Прохасько (народився 16 травня 1968 року в Івано-Франківську) – сучасний український письменник, журналіст, есеїст, один із найяскравіших представників так званого «станіславського феномену», член Асоціації українських письменників.

Вищу освіту здобув на біологічному факультеті Львівського державного університету імені Івана Франка, який закінчив у 1992 році. Ще під час навчання активно долучався до суспільного життя, зокрема був учасником студентського руху 1989–1991 років і взяв участь у «революції на граніті» в Києві восени 1990 року.

Сам письменник зазначав, що бажання писати виникло у нього ще в дитинстві, приблизно у дванадцятирічному віці. У шкільні роки він майже не цікавився радянською літературою, а справжнє захоплення українським словом з'явилося після служби в армії, коли відкрив для себе поезію Дмитра Стуса. Цей момент став поштовхом до власних спроб у літературі. Однак, навчаючись на немистецькому факультеті, Прохасько тривалий час був переконаний, що сучасна українська література фактично не існує. Ситуація змінилася у 1990 році, коли він познайомився з Юрієм Іздриком – ініціатором створення літературно-мистецького журналу «Четвер». Саме ця зустріч стала вирішальною у формуванні письменницької особистості Прохаська. Перші його спроби Іздрик не прийняв, однак уже незабаром Тарас написав оповідання «Спалене літо», яке й стало його дебютною публікацією в «Четверті».

Після завершення університету Прохасько спробував себе в різних професіях: працював у Івано-Франківському інституті карпатського лісівництва, викладав у школі, був барменом, сторожем, ведучим на місцевому радіо FM «Вежа», співпрацював із художньою галереєю, газетами та телестудією.

У 1998 році розпочав журналістську діяльність у львівській газеті «Експрес», де писав авторські колонки, а згодом співпрацював і з виданням «Поступ». Коли колеги створили «газету його мрій» – «Галицький кореспондент», Прохасько долучився до неї як постійний автор, ведучи власну колонку, у якій поєднував філософські роздуми, спостереження за життям і характерний медитативний стиль письма.

У 2004 році письменник отримав літературну стипендію польської культурної фундації «Stowarzyszenie Willa Decjusza – Homines Urbani» та кілька місяців проживав у Кракові. У квітні 2010 року вперше відвідав Сполучені Штати Америки, де провів низку творчих зустрічей у Нью-Йорку та Вашингтоні.

Його творчість неодноразово відзначали престижними літературними нагородами. У 1997 році він став лауреатом премії видавництва «Смолоскип». У 2006 році здобув перше місце в номінації «Белетристика» за збірку «З цього можна було б зробити кілька оповідань» (версія журналу *Кореспондент*), а вже наступного року посів третє місце в номінації «Документалістика» за книжку «Порт Франківськ». Того ж 2007 року Прохасько був удостоєний літературної премії імені Джозефа Конрада, яку заснував Польський інститут у Києві. У 2011 році його книга «БотакЄ» була визнана «Книгою року».

Сьогодні Тарас Прохасько є однією з ключових постатей сучасної української літератури, його проза – філософська, лірична, насичена роздумами про пам'ять, час, природу й людину – вплинула на становлення цілого покоління молодих українських письменників.

Його творчість позначена винятковою інтровертністю, філософічністю і споглядальністю. Якщо Андрухович і Іздрик схилилися до карнавальної гри, інтелектуального експерименту та іронічного деконструювання тексту, то Прохасько розвиває іншу тенденцію – медитативну, споглядальну, «повільну» прозу, де головним стає не сюжет, а ритм думки й внутрішнього мовлення. Його

література є виявом особливого типу постмодерної свідомості, у якій поєднано міфопоетичне мислення, філософський есенціалізм та елементи магічного реалізму.

Біографічна близькість до карпатського простору зумовила у Прохаська специфічне світосприйняття. Для нього гори, ліс, ріка – не просто ландшафт, а частина онтологічної структури світу. Природа постає як форма мови, якою говорить світ, а людина – як спостерігач і перекладач цього мовлення. У його текстах природа наділена смисловою глибиною, стає учасником духовного діалогу. Це світ, де живе все – камінь, дерево, вітер, і де межа між людиною і довкіллям розчиняється. Саме тому в літературознавчих студіях часто підкреслюється «екзистенційно-біологічний» тип мислення Прохаська, у якому наукова спостережливість поєднується з поетичним світовідчуттям.

Культурологічний контекст «станіславського феномену» передбачає також діалог із європейською філософською традицією. Тексти Прохаська не можна розглядати у відриві від контекстів феноменології, екзистенціалізму, герменевтики. Його письмо тяжіє до феноменологічного способу опису – фіксації безпосереднього досвіду буття. Подібно до філософів, які прагнули «повернення до самих речей» (Едмунд Гусерль, Мартін Гайдеггер), його творчість є своєрідним літературним феноменологічним досвідом, де слово стає не засобом пояснення, а інструментом споглядання.

Особливу роль у творчому становленні Прохаська відіграло середовище івано-франківського андеграунду початку 1990-х років. Ця спільнота вирізнялася демократичністю, толерантністю до експериментів, прагненням до культурної відкритості. Її представники відмовилися від патетики та героїчного пафосу, характерних для попередніх поколінь, натомість запропонували інтелектуальну, іронічну, «камерну» літературу, зосереджену на повсякденному досвіді. Твори «станіславців» набули риси своєрідного культурного маніфесту:

відхід від офіційних ідеологій, звернення до приватного досвіду, переосмислення історії через особистість, деконструкція усталених міфів.

Прохасько став виразником «тихого» постмодернізму, у якому немає брутальної гри або епатажу, властивих частині постмодерної культури. Його стиль заснований на внутрішній концентрації, синтезі естетики мовчання, простоти й глибини. Літературознавці неодноразово підкреслювали, що проза Прохаська тяжіє до медитативності, у якій кожне слово є частиною загальної ритмічної структури. Автор свідомо уникає зовнішнього конфлікту, замінюючи його внутрішнім рухом думки, роздумом про час, пам'ять, буття, людське сприйняття.

Біографічний досвід письменника – робота в природоохоронних організаціях, у школі, журналістиці – зумовив його особливу увагу до повсякденного життя. Його твори часто побудовані на мікроісторіях, незначних подіях, розмовах, спостереженнях. Цей «повільний» темп оповіді, зосереджений на дрібних деталях, дозволяє письменникові розкривати глибинні зв'язки між людиною і світом. Саме в цих деталях – у ритмі природи, жесті, погляді, запаху – для Прохаська прихований сенс буття.

З культурологічної точки зору, «станіславський феномен» можна розглядати як локальний прояв глобального постмодерного процесу. Його учасники інтегрувалися у світову культурну систему, не втрачаючи локальної ідентичності. Вони створили нову модель української літератури – поліфонічну, відкриту до інтертекстуальних зв'язків, позбавлену патетики, але глибоко гуманістичну. У цьому сенсі творчість Прохаська постає як синтез локального досвіду та універсального філософського пошуку. Його тексти зберігають карпатську топографію, але водночас виходять за межі національного контексту, звертаючись до загальнолюдських тем – часу, пам'яті, смерті, тиші, любові, причетності.

Окремо варто зазначити, що Прохасько став не лише письменником, а й культурним філософом, публічним інтелектуалом. Його есеї, опубліковані у збірках «Інші дні Анни», «FM «Галичина», «Одної і тої самої», розкривають авторське бачення культури як живої системи, що формується через діалог особистостей, місць і пам'яті. У цих текстах він виступає не як теоретик, а як спостерігач і учасник процесів, що відбуваються у культурі. Для Прохаська культура – це не абстрактна категорія, а форма життя, спосіб бачення світу.

Його місце у літературному процесі України можна визначити як унікальне поєднання традиції та інновації. Він не належить до кола радикальних експериментаторів, однак його стиль і філософія мислення формують власну естетику – «естетику тиші». Ця естетика протистоїть галасливості сучасного світу, апелюючи до внутрішнього досвіду людини. У ній жанрова гібридність набуває особливого змісту: проза Прохаська поєднує елементи оповіді, есею, філософського трактату, щоденника, створюючи новий тип тексту – текст-медитацію.

Культурологічний аспект «станіславського феномену» розкриває також проблему співіснування локальної традиції та глобальної культури. У цьому полягає універсальність досвіду Прохаська – він говорить із позиції «місцевого європейця», людини, що глибоко вкорінена у свій простір, але здатна мислити в категоріях універсальної культури. Його творчість демонструє, що локальність не обмежує, а навпаки – відкриває доступ до універсальних сенсів. Саме тому Прохасько часто порівнюється з європейськими філософами-прозаїками, такими як Петер Хандке чи Віслава Мишлівецька, які також поєднують художнє і медитативне письмо.

Загалом, у біографічно-культурологічному вимірі Тарас Прохасько – це митець, який уособлює синтез природничого мислення, філософського світогляду та естетики постмодерної гібридності. Його життя і творчість – це приклад того, як індивідуальний досвід може стати формою культурного

універсуму. Як представник «станіславського феномену», він показує, що справжня культура народжується не у великих центрах, а в місцях, де людина здатна чути «мову світу».

Таким чином, постать Тараса Прохаська є не лише важливою для розуміння українського постмодернізму, але й символічною для сучасної культури загалом. Його біографія і творчість демонструють, як локальний досвід може перетворитися на універсальне послання, а література – стати простором філософського пошуку й духовного споглядання. У цьому сенсі Прохасько – не просто представник певного літературного покоління, а явище, що виходить за межі часу і простору, об'єднуючи індивідуальне й загальнолюдське, мову і тишу, слово і буття.

2.2. Жанрові новації у творчості Тараса Прохаська: поняття пареесеїстики та парапубліцистики

Творчість Тараса Прохаська, одного з найпомітніших представників «станіславського феномену», посідає особливе місце у сучасному українському літературному процесі. Його художній світ вирізняється синтетичністю форм, жанровою гнучкістю та тяжінням до філософського осмислення дійсності. Прохасько створює власну поетику, в якій поєднуються ознаки есеїстики, публіцистики, художньої прози, щоденникової рефлексії та філософського трактату. Саме це поєднання дає підстави літературознавцям говорити про появу у його доробку нових жанрових форм – пареесеїстики та парапубліцистики, що стають симптомами жанрової гібридизації в українській постмодерній літературі.

Поняття «пареесеїстика» походить від терміна есеїстика – індивідуально-суб'єктивного жанру, у якому автор розмірковує над певними проблемами, поєднуючи інтелектуальний аналіз із художнім способом мислення. Однак у Прохаська есеїстика виходить за межі традиційного формату

– вона не лише коментує дійсність, а й моделює новий спосіб її переживання. Пареесеїстика Прохаська – це форма письма «на межі» есе й художнього тексту, у якій розмисел, спостереження і художній образ творять єдиний пласт філософської медитації. Його тексти не підпорядковуються логіці аргументації, а розгортаються за логікою думки, асоціацій, спогадів, чуттів. Такі твори, як «Інші дні Анни», «НепрОсті», «БотакЄ», збірка «З цього можна було б зробити кілька оповідань», демонструють характерне для Прохаська поєднання есеїстичної інтонації з художньою пластикою образу [50, с. 29].

У літературознавчому вимірі поняття пареесеїстики можна розглядати як одну з форм жанрової гібридизації, коли есе переходить у художню прозу, зберігаючи при цьому структуру мислення, що притаманна публіцистичному дискурсу. Водночас у таких текстах відсутня риторика переконання – натомість присутня філософська споглядальність і прагнення до глибинного самопізнання. У пареесеїстиці Прохаська естетика постмодернізму поєднується з етичним пошуком, а ліричний стиль – з аналітичністю й раціональністю думки.

У своїй есеїстиці письменник відмовляється від прямого моралізаторства, надаючи перевагу філософському роздуму. Замість класичної структури есе (теза – аргумент – висновок) у нього постає органічний потік свідомості, у якому думка і слово взаємопроникають. Кожен текст Прохаська стає своєрідною формою існування буття у слові, спробою «відчути світ, щоб його зрозуміти». Його есеї не мають мети пояснити явище – вони намагаються наблизити його до читача через відчуття, інтуїцію, спогад.

Письменник виробив власний стиль письма, який можна окреслити як медитативно-філософський. Його пареесеїстика тяжіє до лаконічності, сповнена метафізичних підтекстів і природного ритму мови. На рівні композиції тексти часто позбавлені сюжетної динаміки, натомість у центрі перебуває спостереження, розмисел або короткий побутовий епізод, який розгортається у

глибоку екзистенційну рефлексію. Як зазначає Р. Харчук, Прохасько «вибудовує світ не подієво, а станом – психологічним, ментальним, природним» [75, с. 19].

З іншого боку, важливою жанровою особливістю творчості Прохаська є парапубліцистика – поняття, що означає межу форму між журналістською публіцистикою та художнім письмом. Парапубліцистика у Прохаська не має характеру політичного чи суспільного виступу, вона існує як філософсько-естетичний коментар до реальності. На відміну від традиційної публіцистики, у якій домінує аргумент і позиція, парапубліцистика письменника втілює внутрішнє спостереження, сповнене психологічних нюансів.

Його численні колонки в «Галицькому кореспонденті», тексти у збірках «БотакЄ» і «Порт Франківськ» є прикладами парапубліцистики, у яких автор поєднує документальний матеріал, автобіографічні нотатки, культурологічні спостереження та метафізичні роздуми. У цих текстах відчувається пульс сучасності, але Прохасько не зупиняється на факті – він перетворює його на художній символ. Звідси виникає особлива форма письма, у якій журналістська конкретика стає підґрунтям для філософського узагальнення.

Парапубліцистика Прохаська базується на суб'єктивному відчутті реальності, де факти набувають символічного значення. Він не описує події – він їх переживає, перетворюючи на роздуми про час, людину, природу, смерть і життя. Кожен текст є спробою віднайти гармонію між внутрішнім і зовнішнім світом, між «мікрокосмом» людини та «макрокосмом» всесвіту. Автор не просто фіксує реальність, а здійснює її «повільне осмислення» – процес, який сам Прохасько називає «вмінням жити повільно».

Парапубліцистичні тексти Прохаська часто межують із літературною есеїстикою, проте відрізняються підвищеним рівнем документальності. Тут зберігаються ознаки журналістського жанру: спостереження, фактична основа, звернення до конкретних подій або осіб. Проте ці елементи підпорядковані філософській інтенції – пошуку сенсу в повсякденному. Як зазначає дослідниця

І. Кошелівець, «у Прохаська навіть буденність набуває сакрального виміру, а деталь стає центром всесвіту» [39].

У поезії парапубліцистики та пареесеїстики відчутний спільний принцип – відмова від жорсткої межі між документальним і художнім, між фактом і вигадкою. Прохасько вибудовує текст як «потік буття», де будь-яке спостереження може перетворитися на метафору. Його авторська позиція – це позиція «споглядача», який не прагне оцінювати, а лише уважно дивиться й фіксує. У цьому полягає новаторство письменника: він відмовляється від класичної опозиції «реальне – художнє», створюючи простір їхньої взаємодії.

Варто наголосити, що пареесеїстика і парапубліцистика у творчості Прохаська не є суто формальними визначеннями. Вони репрезентують новий тип авторського мислення, властивий українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття, у якій художнє письмо поєднується з філософією щоденного життя. Його тексти можна назвати спробами повернення до «повільного читання світу» – протиставлення інформаційному шуму, який характерний для сучасної культури.

Прохасько не прагне творити сюжетні дії чи конфлікти – його жанрові новації полягають у споглядальному способі письма. У цьому сенсі його стиль близький до естетики «нової щирості», яка продовжує традицію модерністського внутрішнього монологу, але у формах, притаманних постмодернізму. Його тексти – це своєрідні «щоденники думки», де відбувається синтез спогаду, емоції й інтелекту.

Жанрова гібридизація творчості Прохаська є свідомою авторською стратегією. Вона демонструє рух сучасної української прози у напрямі подолання усталених канонів, розмиття меж між літературними родами та стилями. Пареесеїстика і парапубліцистика – це не лише форми письма, але й способи буття в культурі, у яких поєднуються медитативність, сповільнення, філософічність і прагнення до автентичності [13, с. 48].

Отже, жанрові новації Тараса Прохаська – це не просто результат постмодерної гри з формою, а глибокий прояв авторського світовідчуття. Пареесеїстика й парапубліцистика формують його унікальний стиль, у якому література перетворюється на спосіб мислення, а текст – на простір філософського діалогу з самим життям. Саме завдяки цьому Прохасько став одним із найвиразніших митців української прози межі тисячоліть, заклавши підвалини для нового етапу розвитку інтелектуальної літератури в Україні.

РОЗДІЛ 3. РОЗМАЇТТЯ ЖАНРОВИХ ФОРМ У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ

ТАРАСА ПРОХАСЬКА

3.1. Особливості жанру есеїстики у збірці «Лексикон таємних знань»

Есеїстика в сучасному українському літературному процесі постає жанровим різновидом, який поєднує інтелектуальну рефлексію, художню образність та особистісно-екзистенційну позицію автора. У цьому контексті збірка Тараса Прохаська «Лексикон таємних знань» є показовим прикладом розвитку есеїстичного письма на межі між художньою прозою, філософським трактатом та інтимним щоденником. Есе в автора постає не лише формою викладу думки, а способом існування суб'єктивного досвіду, вираження непіддатних раціоналізації образів і станів, що утворюють внутрішню мапу пам'яті та ідентичності автора.

Збірка Тараса Прохаська «Лексикон таємних знань» об'єднує кілька повістей і оповідань, у яких послідовно виявляється властивий авторові тип письма, що часто окреслюється поняттям повільної прози. Такий наратив спрямований на занурення у внутрішній світ чуттів та нюансованих спостережень, на формування своєрідного «ландшафту переживань», що постає через знаки, натяки, маршрути і лабіринти пам'яті. Значна частина оповідей у збірці наближена до безсюжетних структур: Прохасько уникає драматичних подій, кульмінацій чи моральних висновків, натомість акцентуючи на деталях як носіях досвіду. Завдяки такій наративній стратегії тексти набувають характеру позачасових і позапросторових історій, у яких опис стає основним засобом мислення.

Уже в передмові, взятій із першої книжки Прохаська «Інші дні Анни» і написаній Іздриком, визначаються ключові параметри цієї прози. Іздрик характеризує стиль письменника як *«поєднання абсолютної свободи і непереборної приреченості, простоти і переускладненості, задоволення і відрази»* [60], підкреслюючи щільність та концентрованість текстів, у яких

кожна деталь стає значущою. Герої Прохаська, на думку Іздрика, не стільки діють, скільки фіксують стан довколишніх речей, оскільки їхня внутрішня детермінованість визначається найменшими обставинами середовища: *«запах трав, шурхіт старих знімків, зміна тіней, малюнок тріщин, ритм загорання й згасання сигаретного вогника, смак води чи шрифт газетного повідомлення <...> Герой потрібний лише для того, аби фіксувати стан довколишніх речей»* [60]. Отже, досвід постає як самодостатня цінність, і, за твердженням Іздрика, *«не трапляється досвіду забагато, досвіду зайвого, досвіду хибного»* [60].

Особливо важливим у характеристиці збірки є її темпоритм. Іздрик зауважує: *«В читанні найвагомішим є темпоритм, читати варто повільно, якомога повільніше, найкраще – в тому темпі й тому ритмі, в якому вона була написана»* [60]. Такі вказівки не мають прикладного значення, а демонструють онтологічну природу тексту – читачеві пропонується не просто сприймати зміст, а відтворювати спосіб існування свідомості, який передусь формулюванню думки.

Позицію Іздрика розгортає Лідія Стефановська у післямові до збірки (с. 139–148). Дослідниця визначає, що «понад усе домінує опис», тоді як сюжет виконує другорядну функцію або зовсім відступає. Описовість реалізується у варіативних синтаксичних структурах: від коротких речень, побудованих на фіксації миттєвості, до розгорнутих періодів, що переходять у потік свідомості. За Стефановською, висока точність спостереження можлива лише в стані самотності, і тому майже всі герої Прохаська постають самотниками, зосередженими не на зовнішній дії, а на відчутті присутності як головного екзистенційного досвіду [60].

Стефановська також наголошує на містиці як способі переступити межі предметності, позаяк *«дійсність, в якій досі жили, не є остаточним, абсолютним кшталтом дійсності»* [60]. Таким чином, зображений світ є проєкцією внутрішніх станів, інколи наближених до сновидінь або обсесій.

Попри високу сенсуальність, Прохасько часто виводить читача поза межу чуттєвого досвіду, у сферу рефлексії над самою можливістю сприйняття. Задля цього автор використовує стилістичну недбалість, імітуючи природну усну оповідь або мовчазні роздуми; водночас, за цією видимою простотою прихована висока міра контрольованої художньої організації тексту.

Завдяки цьому Прохасько цілеспрямовано прагне вивільнити українську прозу від традиційних символічних і культурних топосів, вибудовуючи універсальніший спосіб рефлексії. Більшість оповідей ведеться від третьої особи з позиції всезнаючого наратора, чий голос залишається стабільним, що створює ефект «нейтральної присутності», а не авторської домінації. Власне, як підсумовує Стефановська, *«автору йдеться не так про саму дійсність, як про те, якими способами людина її сприймає і відтворює або вербалізує»* [60], тобто про те, як людська свідомість перетворює досвід на слово.

Жанр есеїстики у збірці реалізується через фрагментарність структури, що передбачає побудову тексту не за законами послідовного наративу, а за принципом асоціативного, мережаного мислення. Окремі частини «Лексикону» – це своєрідні словникові статті, кожна з яких тематично пов'язана з певним поняттям, ситуацією або образом. Проте алфавітний принцип організації, який імітує прагнення до впорядкування, насправді підкреслює незбагненність внутрішнього життя – те, що автор називає «таємним знанням». Цей прийом формує структуру, де системність і хаотичність співіснують як рівноправні виміри людської свідомості: *«СИГАРЕТИ – складова анестезії. І колективне підсві dome. Перелік їхніх марок – реєстри комплексів, стереоти пів, архетипів, мітів. Насправді вечір закінчиться тоді, коли закінчатся сигарети. Кожна наступна з набоїв пачки – новий відрізок на спіралі розвитку подій. Тривала драма.*

ТЕАТР абсурду на ніч припинив атракцію. Нема статис тів – тож нема театру. Лиш титри у формі вивісок крамниць, а ще майстерні, двох контор,

бібліотеки на місцях. За їхніми ремарками можна вгадати наступну дію. У всього, що вважається декором – дерев, дахів, лавок, гнізд, ялівцю, – антракт, позбавлений парадоксальних вимог чийогось задуму. Години самоцінності речей» [60].

Однією з ключових жанрових рис есеїстики Прохаська є автодієгетичність наратора, тобто наявність оповідача, який не лише розповідає про свій досвід, але і конструює себе в процесі письма. «Я» у тексті постає не фіксованою сутністю, а рухомою формою, що проявляє себе через спогади, сенсорні враження, тілесні відчуття. Таким чином, у «Лексиконі таємних знань» відбувається персоналізація пізнання світу, де досвід не відокремлений від суб'єкта, а є його продовженням. Автор не лише описує світ, але «проживає» його в мові – і саме через це есе набуває медитативного характеру: *«ВІКНА продовжуються надвір, виходячи з площин в об'ємність. Бо вікно – це ще і той паралелепіпед жовтизни, яка випучується у вечір. Їм особливо зручно так робити, коли осіння темрява насправді є туманом. Бо на тумані непорушно тримаються об'ємисті нашарування вікон. Коли ж шматок незадіяного в геометричних побудовах туману потрапляє в коридори світла, то здається, що від зима парують самі шиби» [60].*

Важливим аспектом жанрової організації збірки є синестетичність письма – властивість творити сенси через взаємодію різних сенсорних каналів. Прохасько описує світ як такий, що не просто сприймається, а відчувається тілом: запах деревини, м'якість туману, звук дощу, темперамент ґрунту, пауза між доторками. Природа у тексті не романтизована і не ідеологізована; вона виступає самодостатнім середовищем людського існування, яке надає можливість пізнати час як досвід тривалості. Цей тип письма нерідко визначають терміном «повільна проза» (slow prose), у якій мова матеріалізує саме відчуття перебування у світі: *«НІЧ... НОСТАЛЬГІЯ... ОСІНЬ... Окремі лексикони. Світ у світі. Як Піщинка з Гобі, що перенесена в Сахару...» [60];*

«ФІЛОСОФІЯ. Завжди при тобі, як частина тіла. Коли більше нема нічого, вона є Всім» [60].

Есеїстична форма Прохаська є також виразно герменевтично відкритою. Текст не пропонує читачу однозначного тлумачення, натомість створює простір інтерпретації. Прохасько не прагне зробити висновок, не підсумовує і не стверджує – він показує процес мислення як неупорядкований, змінний, рухомий. Читач стає співучасником творення сенсу, бо йому пропонується не готове «знання», а можливість причетності до досвіду. У цьому виявляється діалогічна природа есейної форми, яка спрямована на взаємодію «автор – читач» через спільність переживання: *«ЛІХТАРЕНЬ, навпаки, стає все більше. У цьому сквері їхня густина найбільша в цілیم місті. Відтінок світла – якийсь фотографічний. Всі лампи у подвійних умбрах. Перша шкляна, а друга з листя і гілок. Бо ліхтарі дісталися до крон, а крони розрослися на ліхтарні. Тому – найяскравіше світло всередині сферичних лип. На липах можна прочитати кожний листок, як кожну літеру в газеті, в яку загорнена жарівка. Світло спокійне, як перейде через зелене. Місто здається іграшковим у такому освітленні. Відтінків соняч ного світла вночі нема. Фасади – наче різнокольорові макети з іграшкового набору. Фотографічність кольорів нагадує поштові картки. Для розуміння міста ці кадри необхідні. Як вивченню ботаніки потрібні рисунки в атласах визначниках» [60]*

У структурному вимірі «Лексикон таємних знань» тяжіє до мікронарративності, тобто створення малих історій, що не вибудовують єдиної великої сюжетної лінії, але в сукупності формують цілісну концепцію світу. Прохасько демонструє розуміння життя як множинності повторюваних рухів, побутових ритуалів, незначних деталей, які й становлять фундамент людської ідентичності. У цьому сенсі есеїстичність збірки наближається до моделі поезики повсякденності, де сенс не потребує виняткових подій, а проявляється в найменших дрібницях.

Таким чином, жанрова специфіка есеїстики у збірці «Лексикон таємних знань» виявляється у

- фрагментарній композиції, що моделює індивідуальний словник пам'яті;
- автодієгетичному характері наративу, який утверджує особистісне «я» як джерело смислу;
- синестетичній образності письма, що втілює світ через досвід тілесності;
- повільному темпоритмі, що формує екзистенційну модель присутності;
- герменевтичній відкритості структури, яка стимулює активну інтерпретацію.

Отже, есе у Прохаська постає не як стиль чи літературна форма, а як спосіб мислення і буття, як мова, через яку людина входить у світ і розпізнає в ньому власну присутність. «Лексикон таємних знань» утверджує цінність індивідуального досвіду, інтимного знання й повільного, уважного співіснування з довкіллям, що й визначає своєрідну ідентифікаційну матрицю сучасної української есеїстики.

3.2. Роман-лабіринт «НепрОсті»: поєднання притчевості, магічного реалізму та екзистенційної прози

«НепрОсті» – знаковий роман Тараса Прохаська, що побачив світ у 2002 році. Це одна з найяскравіших книжок сучасної української літератури, що поєднує магічний реалізм, історію та міфологію прадавніх гір. За авторським визначенням, це «історія Карпат ХХ століття, чи його першої половини», проте не у традиційно-історичному сенсі реконструкції подій, а як спроба осмислити парадоксальну подвійність цього регіону: *«Карпати одночасно були і дуже закритою територією, де зберігалось щось дуже архаїчне і автентичне, і разом з тим [...] протягом багатьох століть [...] були надзвичайно відкритою територією, це був магніт, де відбувалися контакти з іншими цивілізаціями, іншими культурами. І це є міф Карпат, відкритих для світу»* (інтерв'ю для

BBC) [61, с. 21]. У такий спосіб окреслюється ключова координата прочитання твору: простір Карпат постає не географічною локацією, а міфологемою, що організовує способи сприйняття світу та буття в ньому.

Нелінійність художньої структури виявляє себе вже на рівні композиції роману. «НепрОсті» побудовані як фрагментарна хроніка життя кількох поколінь у вигаданому містечку Ялівець упродовж 1913–1951 років. Подієва канва вибудовується навколо фігури Себастьяна, мандрівника й стрільця, який опиняється у Ялівці, заснованому художником Франциском. Його любов до Францискової доньки Анни розпочинає циклічну родинну історію, яка згодом повторюється у стосунках із другою та третьою Анною. Така повторюваність життєвих моделей утворює враження родового міфу, що передається як оповідь, а не як послідовність біографічних фактів. Саме тут виявляється притчевість тексту: людські долі подані як варіації одних і тих самих структур буття, які знову і знову повертаються до свого витoku.

Однією з ключових особливостей романної структури «НепрОстих» є циклічне повторення центрального жіночого образу, втіленого у трьох Аннах. Цей образ функціонує не як характеристика окремих персонажів, а як архетипічна постать жіночого начала, що поєднує у собі материнство, еротику, життєву силу та невловиму присутність долі. Кожна Анна – це інша модифікація тієї самої жіночої сутності, яка водночас продовжує попередню і заперечує її. Тому історія Себастьяна з трьома Аннами не є сюжетною «аномалією» або провокаційним мотивом інцесту, а радше міфологемою вічного повернення, де любов, смерть і народження утворюють єдиний повторюваний цикл: *«Анна, через яку Себастьян залишився у Ялівці, спочатку називалася Стефанією. Справжньою Анною була її мама – жінка Франциска. Вона лікувалася від страху висоти, бо була альпіністкою. Приїхала на курорт разом зі своїм приятелем – спелеологом. Вони робили одне і те ж найкраще у світі. Лиш вона лізла догори, а він – вниз, але обом найбільше бракувало простору. Коли Анна*

завагітніла від Франциска, то вирішила народити дитину тут, у Ялівці. А коли народилася Стефанія, то Анна вже нікуди не хотіла вертатися» [61, с. 28]

Себастьян, у свою чергу, постає як носій «пограничної» свідомості. Його образ поєднує елементи мандрівника, воїна, спостерігача і хранителя пам'яті. Він не вписується у соціальні структури – його життя визначається не суспільними законами, а логікою внутрішнього поклику. Себастьян не «обирає» Анн, і Анни не «обирають» Себастьяна; їхні стосунки впливають із некерованої закономірності буття, яка нагадує долю у давніх міфах або фатум у античній трагедії. Так утворюється екзистенційна модель любові як сили, що не належить людині, але керує її шляхом, водночас надаючи йому сенс і прирікаючи на страждання: *«Себастьян залишився у Ялівці восени 1913 року. Тоді йому було двадцять років. Він народився з іншого боку Карпат – на Боржаві – у 1893 році. В 1909 цілий місяць мешкав з батьками у Трієсті, а через рік поїхав воювати до Африки. Додому вертався через Чорне море і Констанцу, далі Роднянські гори, Гринява і Піп Іван. Проїшов Чорногору, пройшов під Говерлою і Петросом. Була пізня осінь 1913» [61, с. 30].*

Три Анни – це одночасно три жінки і одна жінка, три життєві траєкторії і одна історія буття. Вони символізують плинність часу, де особисте існування не завершується смертю, а переходить у нові форми повторення. Саме тому любов Себастьяна до кожної Анни не сприймається як моральна межа, а як прояв глибинної єдності життя, в якому індивідуальність є лише тимчасовою маскою архетипу. Така структура вибудовує роман як міф про повторення, яке не повертає тотожного, а щоразу відкриває інакше.

Важливу роль у романі відіграють «НепрОсті» – напівміфічні постаті, *«земляні боги, люди, які за допомогою вроджених або набутих знань можуть приносити користь або шкодити комусь» [61, с. 79].* Їхня присутність означає магічно-реалістичний вимір твору. На відміну від «класичного» магічного реалізму, де чудесне часто виникає як вторгнення ірраціонального в

раціональний світ, у Прохаська надприродне не викликає подиву і не потребує пояснення; воно є природною частиною реальності, органічно вплетеною у повсякденність. «НепрОсті» існують поза межами часу і простору, але саме вони визначають логіку світобудови: *«приходять, як хтось народжується, або щось народжується, і придумують йому життя, оповідають сюжет, оповідь стає причиною, життя – наслідком оповіді, і причиною нової оповіді»* [61, с. 51]. Це формує онтологічний принцип роману: життя мислиться як переказ, як те, що існує, доки триває розповідь.

Структурна організація роману підкреслює його лабіринтовість. Текст складається з двадцяти нумерованих частин, кожна з яких має власний заголовок. Така побудова не лише ускладнює сприйняття, але й привчає читача до особливого темпоритму, де час не лінійний, а нашарований і внутрішньо циклічний. Сприйняття «НепрОстих» уподібнюється до калькуляції пам'яті, де кожен фрагмент тексту є своєрідним вікном у один із шарів минулого:

Деякі листи Анни виглядали якось так. ...я не прошу, щоб ти розказував усьо...

...я тобі також хочу багато всякого сказати про Ялівець, Франциска, маму, Непростих. Ти ж єдиний на цілий світ, хто знав їх всіх...

...я сама не знаю – пощо мені це, але я їх відчуваю без голосів. Я відчуваю своє тіло, я починаю думати так, як воно. Раптом розумію, що я не самотійна. Я залежу від них усіх, бо ними теж думає моє тіло...

...мені не зле від такої залежності, але хочу знати — що в мені чие: що Францове, що мамине, що Непростих, що від Ялівця, а що моє...

...вагання – це щось більше, ніж помилка...

...кажи ще щось...

...розкажуй далі...

...як давно виглядав Ялівець...

...я так кажу: я так тебе дуже люблю, є і є...

...я знаю, що мама з'явилася вже тоді, коли Ялівець став модним. Таких курортів більше в світі не було...

...про всіх наших попередніх тато завжди говорив через слово мабуть...»
[61, с. 103].

Особливої уваги заслуговує категорія простору. Карпати зображуються як сакральний простір, у якому географія набуває символічного виміру. Віра Ленделова у статті «Тарас Прохасько: «НепрОсті» (автор, який стоїть [сам] над собою)» слушно зауважує, що *«ідея місця набагато важливіша за ідею народу»* [61, с. 88]. Простір у романі не відтворює реальність, а створює її. *«Детальна карта, яку він створює таким чином, перегукується з уявними просторами або тими, що з'являються в напівдрімоті, нагадуючи читачеві про минулі місця чи втрачений час»* [61, с. 95]. Таким чином, топоніміка стає елементом пам'яттєвої поетики, у якій місце є носієм історії.

Не менш важливою є медитативність оповіді, що виявляється у самій манері читання. *«В читанні найвагомішим є темпоритм, читати варто повільно, якомога повільніше, найкраще – в тому темпі й тому ритмі, в якому вона була написана»* (Іздрик). Цей принцип розкриває сутність роману як простору переживання, а не інтелектуального аналізу: твір вимагає уваги до кожного речення, до мікрорухів оповіді, що імітують плин буття.

Смисловий центр роману зосереджений на екзистенційному вимірі людського життя. Герої існують у стані постійної межовості, де минуле та майбутнє переплетені, а теперішність є лише тимчасовою зупинкою. У романі постійно присутня тема війни: *«Чому завжди війна?»* [61, с. 77] – питає маленька Анна. Це питання стає символом спадковості травми, що передається з покоління в покоління. Війна у цьому контексті – не подія, а стан світу, що визначає людську свідомість.

Чому завжди війна? Так питала маленька Анна, дочка Себастьяна, коли почала розуміти складніші історії. І Себастьян вжахнувся – він дійсно

розказував малій лише про війну, усе про війну, хоч був уже 1921 рік; він дійсно вже два роки навчав її лиш того, що могло на війні пригодися, і виховував як солдата.

Чому завжди є війна. Вона повернула до нього голову і встигла вимовити запитання в час польоту коня через кущ шипшини. Кінь ставить передні ноги на землю. Себастьян сильно відхиляється назад, щоб з розмаху не вдарити дитину підборіддям у лице. Анна повертає голову і знову дивиться вперед. Вони мчать горбами. Не чекає відповіді надто швидко – стає подібною на Анну, свою маму.

Дорогою Анна має запам'ятовувати все, що бачила. Потім якнайточніше переповісти. А додатково – назвати позиції, які вибере для стріляння, і пункти, в яких може бути схованка ворога. Така дитяча гра, така початкова школа [61, с. 77].

Мовний рівень роману також демонструє постмодерністські риси. Тетяна Гребенюк зазначає, що Прохаськові «притаманні мовні ігри», у яких інтонація і синтаксис важливіші за сюжет. *«Голос живий і голос оживлює. Голос сильніший від образу [...] Якщо хочеш залишитися самим собою – ніколи не відкидай власних інтонацій»* [61, с. 148]. Мова у романі функціонує як пам'яттєвий інструмент, що здатен зберігати і відтворювати досвід.

Карпати, змальовані у романі, постають не просто географічним тлом, а територією переходу, де межа між реальним і міфологічним не фіксується, а перебуває у стані постійного «пульсування». Простір у «НепрОстих» живе власним ритмом і має здатність впливати на людину, модифікуючи її сприйняття часу, долі, навіть тілесності. Топографія гір тут не лише описова: вона відтворює психологічну і пам'яттєву глибину людського досвіду, показуючи, що людина ніколи не відділена від місця, де зростає і живе. Карпатський ландшафт зберігає те, що не завжди піддається вербалізації: біль, любов, страх, передчуття, поколіннєві травми та внутрішні смисли передаються через видіння, інтуїції та

внутрішні осяяння. Саме тому простір у романі не описується – він проживається, і ця прожитість стає ключем до розуміння сюжетності твору: сюжет не «просувається вперед у часі», а виростає з місця, як рослина із ґрунту: *«Працювалося як ніколи тяжко. Франциска мучили сумніви. Він безперервно розмірковував, чи зможе передати настрій, колорит, атмосферу, чи зуміє розшифрувати усі таємні значення, чи слід показувати комусь аж таке, чи не виглядає Босх смішно і несмачно, чи не гріх перемальовувати всяку нечисть і содомію, чи не образить він Непростих, чи не накличе біди на Анну, чи не зробив він комусь кривди свідомо або несвідомо, чи має сенс мистецтво, чи доживе він до закінчення роботи, чи не станеться чогось недоброго на показі, чи буде його смерть мучивною, чи зустрінеться він після смерті з батьками, чи чекає там його Анна, чи буде колись щасливим його народ, чи є щось в світі кращого, ніж наші любі гори Карпати, чи варто так багато думати, чи треба усе запам'ятовувати, чи добре всім все розказувати, чи обов'язково говорити гарно, чи думають рослини, чи існує завтра, чи не відбувся кінець світу вже давніше, чи ще довго витримає він без жінки, чи не перебуває він під орудою диявола»* [61, с. 31].

На цьому ґрунті вибудовується фундаментальна модель світу «НепрОстих»: людина – частина місця, місце – частина пам'яті, пам'ять – частина оповіді. Простір формує людину так само, як людина формує сприйняття простору. Минуле постає не як завершена подія, а як енергія, яка перебуває у теперішньому та діє через нього. Саме тому у романі важливою є не логіка причинно-наслідкових зв'язків, а логіка оповіді як метафізичної дії. Прохасько підкреслює: *«оповідь стає причиною, тоді як життя – наслідком оповіді»*. Це означає, що реальність у романі не передуює історії, а, навпаки, формується через розповідання, через здатність людини переосмислювати і відтворювати свій досвід. Іншими словами, буття у «НепрОстих» набуває сенсу

лише в момент наративного оформлення, коли людське життя вписується у ширший міфологічний і культурний контекст.

Отже, «НепрОсті» можна визначити як роман-лабіринт, де поєднуються притчевість, магічний реалізм і екзистенційна оптика сприйняття світу. Це текст, що не пропонує однозначних відповідей і відчитується не стільки інтелектуально, скільки на рівні чуттєвої участі. Роман не прагне пояснити світ, а, навпаки, відкриває можливість бути в ньому, відчувати його ритм, його тіньові зони і світлові прориви. Карпати тут – не декорація, а вхід у глибинний досвід, який переживається в момент читання. Тому цінність «НепрОстих» полягає в тому, що роман не вичерпується одним прочитанням – він починається з нього, продовжуючись у думках, асоціаціях, пам'яті та внутрішніх діалогах читача. Це література, яка живе не на сторінці, а в тому, хто її сприймає.

3.3. Авторські експерименти у збірці «Одної і тої самої»: жанрова межовість, пареесеїстика та філософське осмислення буття

Збірка Тараса Прохаська «Одної і тої самої» (2013) становить важливий етап у формуванні авторської моделі письма, у якій спостерігається подальший розвиток властивої йому поетики повільного споглядання, стійке прагнення до контемплативності, та водночас – новий крок у напрямі жанрових експериментів. Тексти збірки належать до того типу сучасної малої прози, яку дослідники визначають як есеїстичну оповідь або пареесеїстику – проміжну форму між есе, замальовкою, медитацією та мініатюрним наративом, де сюжет не є визначальним фактором, а виступає лише організуючим імпульсом присутності свідомості, зануреної у досвід буття.

Однією з визначальних рис збірки є звернення автора до реальних історичних постатей, життєві траєкторії яких стають матеріалом для філософської та екзистенційної рефлексії. Однак Прохасько не прагне документальності і не використовує біографію як об'єктивний факт. Його увага

зосереджена на «післяголосі» досвіду – на тому, що пережите залишає в людині як внутрішній слід. Історичні особи постають лише точками доступу до ширших тем: пам'яті, стійкості, втрати, повторюваності життєвих сценаріїв. У такий спосіб автор демонструє, що унікальне життя однієї людини ніколи не вичерпане деталями її біографії, а завжди належить ширшому колу людського досвіду, який переходить від покоління до покоління.

Конкретні долі у збірці набувають парадигматичного виміру: вони не лише репрезентують певний історичний час, але й виявляють структуру людської тривалості – здатність буття продовжуватися всупереч руйнуванням, травмам і забуттю. Прохасько показує, що повторюваність не означає однаковості: «одне і те саме» щоразу переживається по-новому, формуючи неперервний ланцюг людської пам'яті. Тому збірку можна розглядати як медитацію над життям, що триває, як над досвідом, який переживає себе у багатьох голосах, обличчях і історіях. У цьому сенсі «Одної і тої самої» утверджує не статику, а тяглість буття, що не зникає, а лише змінює форми присутності.

У збірці з'являється постать митрополита Андрея Шептицького, чия біографія розглядається не як послідовність подій церковного служіння, а як шлях духовного дозрівання, втілення внутрішньої стійкості та здатності зберігати тишу як форму присутності. Для Прохаська Шептицький – це фігура, що демонструє етичний вимір силового впливу без насильства, влади як відповідальності, а не домінування:

**Треба було наважитися бути відкритим, але він наважився, бо знав, що так виглядає любов. Треба було не побоятися бути банальним, але він не побоявся, бо знав, що найважливіші речі банальні, але саме про них найчастіше забувають пам'ятати. Шептицький дотримувався такого принципу, що той, хто пам'ятає, зобов'язаний не втомлюватися нагадувати про те, що він знає, тим, хто забуває [62, с. 56].*

**Він був переконаний, що кожен дуже добре відчуває, коли він чинить зле, а коли – добре. І знав, що усі хотіли б чинити добре. Але парадокс полягає в тому, що мріючи про те, щоби було добре, люди дуже часто не наважуються на таке лише тому, що не вірять, що їм таке вдасться. Люди, навіть втративши все, далі бояться втрачати [62, с. 34].*

**У діях кожної людини існує кілька мотивацій, але навіть тоді, коли кожна з них є щирою, та, яка називається першою, ніколи не є найголовнішою. А про найголовнішу тобі ніхто ніколи не скаже [62, с. 79].*

Інша постать – адмірал Ярослав Окуневський з Яворова – втілює досвід людини шляху, котра проживає життя як подорож між культурами, мовами та географіями. Його історія прочитується як зразок діалогу людини зі світом, де відкритість і мобільність стають формою свободи.

Осип Сорохтей, галицький митець, у Прохаська постає як приклад творця на межі, який одночасно включений у культурний процес і відчужений від нього. Тут важливий не стільки його мистецький доробок, скільки внутрішня настанова бачити світ як гру ліній, тіней і напружень, що перегукується з естетичними принципами самої збірки.

Василь Турчиняк, різьбяр і мислитель із Лугу, оприявнює іншу можливість досвіду – заглиблення у матеріальність, коли пізнання світу здійснюється через дотик, дерево, ремісничий жест, тобто через тілесне та земне. Прохасько показує, що мислення може бути не абстрактним, а кореневим, вкоріненим у ґрунт і працю.

Фігура Софії Яблонської, мандрівниці та письменниці, вводить у текст жіночий дискурс руху та бачення. Її подорожі не розглядаються формально як відкриття «інших світів», а як відкриття іншого способу бути в цьому світі. Для Прохаська вона є прикладом того, як екзистенційна свобода формується через зустріч із чужим і водночас через повернення до власного.

Ці постаті, попри відмінність середовищ і життєвих сценаріїв, об'єднані спільною рисою: кожен із них проживає досвід як подію внутрішнього становлення. Їхні історії у Прохаська стають не розповідями про життя, а роздумами про існування. Саме тому вони вписуються в концепт збірки «Одної і тої самої»: усі життя різні, але досвід буття – спільний, неповторний і незнищений.

Власне поняття жанрової межовості є ключовим для розуміння структури збірки. Тексти «Одної і тої самої» не вписуються у класичні літературні рамки: тут немає розгорнутого лінійного сюжету, завершеної події чи фабульної логіки. Замість цього формується поетика фрагментарності, що будується на асоціативних зв'язках, акумуляції спогадів, дрібних жестів та сенсорних вражень. Подібна манера письма виявляє внутрішню спорідненість із європейською модерністичною традицією (М. Пруст, Р.-М. Рільке), водночас зберігаючи локальний контекст карпатської культури повсякдення.

Тексти збірки розгортаються як художня рефлексія над буттям, де увага спрямовується на деталь, повтор, непомітний рух часу. Уже сама назва «Одної і тої самої» містить смислову парадигму повторюваності: йдеться про феномен повторення як структури життя, де однакова ситуація щоразу переживається по-новому, ідентичність не зникає, але перетворюється. Повтор у цьому контексті є не механічною циклічністю, а повільним накопиченням досвіду, що змінює людину не зовні, а внутрішньо: *«Гордість агресту не в тому, що агрест найкращий і не в тому, що він найбільше вистраждав, а в тому, що нічим іншим, крім агресту, він не є і бути не може. Така проста річ не укладається в те, що можна назвати українським пошуком самоідентифікації. І це мене дратує найбільше. Як вияв цілковитої неграмотності. Пощо шукати оправдання свого існування, якщо ти вже є. Надто просто, занадто побожно, дуже прозоро. У нас прозорості не люблять – вона здається підозрілою і небезпечною. Краще плисти ближче до намулу – у темній воді не так все видно.*

Ми не любимо показуватися наскрізь, існує якась вроджена нехіть до очевидного» [62, с. 168].

У збірці відчутний чіткий онтологічний вимір. Прохасько не описує світ – він мислить його через мову. Речення розгортаються не як повідомлення, а як формотворчі процеси, у яких думка стає подією. Цим пояснюється уповільнений темпоритм, що вимагає відповідної «медитативної» техніки читання. Текст сприймається не очима, а внутрішнім слухом, який фіксує ритм, паузи, зупинки та повтори. Прохасько створює прозу, що викликає відчуття тиші, в якій найважливіше – не сказане, а те, що тільки-но промовляється: *«Початки нашого характеру безпосередньо пов'язані з нашим місцем, з тим лагідним наскрізним отвором, у якому так добре, що навіть не виникає жодних додаткових невдоволень і бажань. Наш первинний ареал розташувався у місцевості, яка сприяє утвердженню рослинного розуміння світу. Бездоганно знайдена чи дарована екологічна ніша, в якій все є, все росте, доволі простору і води, сонячного освітлення і милих окові ландшафтів, зимові морози тільки тонізують, бо все одно ясно, гарно, а у домі багато дров, бо лісу довгий час не ставало менше. Нічого іншого не треба» [62, с. 194].*

Поняття пареесеїстики, запропоноване деякими критиками для означення Прохаськового письма, підкреслює проміжний характер його текстів: між аналітичністю есе та наративністю оповідання. У цій формі відсутнє дидактичне завдання; вона не прагне переконати чи аргументувати. Натомість автор створює умови для співдумання. Його письмо завжди діалогічне: читач запрошений не до сприйняття інформації, а до спільного формування смислу. Саме тому тексти збірки відкриті, незавершені, «дихаючі»:

Однак раніше чи пізніше, вирішення проблем ідентифікації (до кого я себе уподібнюю) приводить до ще глибиннішої проблеми персоналізації. Зрозумівши, на кого я подібний, хочеться з'ясувати, що робить мене неповторним. Усвідомлена неповторність позбавляє і почуття гордині, і

відчуття неповноцінності. Виразна власна історія, вплетену в історію спільну, забезпечує ту природну гідність, яка робить можливою євангелійну рекомендацію полюбити ближнього як себе самого. Бо виявляється, що для цього все ж таки потрібно по-справжньому полюбити себе. Спокійно прийнявши свою історію, своє місце [62, с. 98].

Я переконався, що дуже багато наших страждань полягає у невмінні адекватно ставити наголос у кожному окремому життєвому епізоді [62, с. 67].

Свобода дозволяє гратися самому, а не бути граним. Вигравати, а не бути виграним. Тож участь у грі, яка веде до свободи, є питанням виживання [62, с. 101].

Блискучі тексти багатьох туристичних видань уміють пояснити, чому нам конче треба відвідати ті чи інші місця на планеті. Тим часом визначні порядні мислителі тихо промовляються, що справжня подорож ніколи не має іншої мети, крім самої подорожі. Я ж думаю десь поміж цими тезами. Моя теорія полягає в тому, що подорож потрібна для того, щоб побачити подібності, які роблять все інакшим, і відмінності, які показують, наскільки все однакове [62, с. 177].

Прохасько говорить про національне не як про політичне гасло чи ідеологію, а як про внутрішній стан мислення і спосіб співіснування людей у конкретному історичному часі. Уже перше твердження про те, що «перед тим, як виникає дія, з'являється думка», задає філософський вектор роздумів: Україна для автора – це насамперед простір певних можливих думок, інтелектуальних і моральних установок, що формують колективний спосіб буття. Прохасько наголошує, що історичні та соціальні процеси не випадкові, а впливають із того, що суспільство «дозволяє собі думати». Таким чином письменник переносить акцент із зовнішніх подій на внутрішню культуру свідомості: Україна існує настільки, наскільки її люди здатні осмислювати себе як спільність.

Фраза «в історії взагалі буває тільки те, що має бути» звучить як відмова від драматизованих національних міфів і очікувань «долі» чи «особливої місії». Прохасько закликає прийняти історичну реальність такою, якою вона є – без ілюзій, але з гідністю. Таке прийняття не означає пасивності; навпаки, воно створює точку для тверезої відповідальності. Усвідомлення, «куди ти потрапив», – це спроба подолати розрив між уявною Україною (ідеалізованою, романтизованою) та реальною, складною, травматичною, але живою. Для Прохаська національна ідентичність – це не сума героїчних подій, а вміння співжити з власною історією без спрощень.

Особливо промовистою є його згадка про «окопи», які «несподівано зведуть нас разом». Тут письменник показує, що найглибша солідарність часто не з'являється у мирному часі, а народжується в умовах крайньої загрози. «Окопи» стають метафорою граничного досвіду, у якому люди переосмислюють цінність присутності іншого. Війна, хоч і трагічна, в есеїстичній оптиці Прохаська виявляє приховану основу національної єдності – здатність бути разом у ситуації неминучого вибору. Тому Україна у його тексті постає як спільність, що існує не через символи і декларації, а через пережитий досвід взаємної відповідальності:

Перед тим, як виникає дія, з'являється думка. Це аксіома. Тому життя кожного суспільства визначається все ж таки думками, які можливі у цей час у цьому суспільстві [62, с. 11].

В історії взагалі буває тільки те, що має бути. Важливо це усвідомити і назвати для самого себе. І не мати ілюзій, куди ти потрапив [62, с. 39].

Коли минає стільки всього, незле подумати, що якась несподіванка зведе нас разом. Скажімо, окопи... [62, с. 67]

Суттєвою рисою збірки є сенсорність письма. Прохасько послідовно розгортає модель тілесного мислення, у межах якого пізнання здійснюється не лише раціонально, а через дотик, запах, звук, температуру повітря, стан землі.

Тіло в текстах виступає носієм пам'яті, а пам'ять – способом існування часу в людині. Такий підхід перегукується із феноменологічними концепціями Мерло-Понті та Гадамера, котрі наголошували на тілесній присутності як первинній формі досвіду.

Окремою рисою збірки виступає імпресіоністична техніка бачення. Тут важливим є не об'єкт, а акт сприйняття, у якому світ і суб'єкт співстворять один одного. Слово набуває функції не означення, а проведення враження. Тому стилістика Прохаська здається простою, іноді навіть недбалою – однак ця простота є результатом ретельно контрольованої художньої економії.

У збірці простір і час не є зовнішніми координатами існування; вони вбудовані у структуру пам'яті. Те, що відбувається, не «мине» – воно збережеться як шар дотику до світу, а отже стане складником ідентичності. У цьому проявляється екзистенційний аспект Прохаськової прози: буття розуміється як безперервне перебування у світі, як співжиття з довкіллям, речами, людьми, мовою.

Таким чином, жанрова межовість, притаманна «Одної і тої самої», не є ознакою невизначеності; навпаки – вона дозволяє авторові максимізувати глибину внутрішнього досвіду, відмовившись від зовнішньої подієвості. Пареесейстика постає формою внутрішньої мови, у якій думка, відчуття і пам'ять зливаються в єдину структуру.

Отже, збірка «Одної і тої самої» демонструє зрілу авторську модель письма, в якій філософське осмислення буття здійснюється через повільність, уважність і зосередженість на присутності. Прохасько розгортає перед читачем не події, а способи їх переживання, не оповіді, а стратегії буття. Тому ця збірка є одним із найвиразніших прикладів сучасної української есейстичної прози, що переорієнтовує читання з інтерпретації на споглядання, із пізнання на співбуття.

3.4. Публіцистично-фейлетонний жанровий синтез у «Порт Франківськ»

Збірка есеїв Тараса Прохаська «Порт Франківськ» (2010) постає одним із найбільш знакових текстів сучасної української літератури у вимірі репрезентації міського простору як феномену культури та пам'яті. Якщо рання проза автора тяжіла до медитативної, імпресіоністичної, зосередженої на внутрішній чуттєвості оповіді, то в «Порт Франківськ» з'являється новий вимір письма – публіцистично-фейлетонний, іронічно-спостережливий, включений у соціально-культурний контекст міста. Такий синтез дозволяє говорити про жанрову гібридність книжки, у якій есеїстика поєднується з репортажністю, аналітичністю, художньою прозою та елементами міської хроніки.

Прохасько, звертаючись до міського простору Івано-Франківська, вибудовує своєрідну модель урбаністичної нарації, де місто не лише є тлом, але й суб'єктом, що володіє голосом, пам'яттю і здатністю впливати на людей. У цьому сенсі «Порт Франківськ» можна розглядати як продовження літературних традицій «урбанного письма», знайомих з європейських зразків (наприклад, В. Гомбрович, Б. Шульц, М. Юрсенар), але у специфічно галицькому ключі, де місто прочитується як живий культурний організм.

Ключовою рисою збірки є поєднання публіцистичного аналізу міських процесів із фейлетонною іронією та ліричною інтонацією особистого спогаду. У цій багатошаровості проявляється специфічна подвійність авторської позиції: Прохасько одночасно спостерігач і учасник, той, хто коментує життя міста з погляду культурного аналітика, і той, хто вкорінений у нього тілесно й емоційно. Тому «Порт Франківськ» не є ані «історією міста», ані мемуарами, ані соціологічним нарисом. Це текст про досвід проживання міського простору як форми буття, що визначає світосприйняття людини: *«Це місто-фортеця. Воно не те що стало фортецею, бо так було треба. Воно було фортецею задумане і фортецею створене. Ідея ідеального міста довго шукала такого бездоганного втілення. Єдиний рисунок став прототипом міста, і місто було, як гравюра. Як графіка на камені, як барельєф, як літографія, як суха голка, як лэнд-арт*

вешті-решт. Суцільний мінімалізм. Діамант. Як компас. Шість напрямків. Шість редутів, шість проміжних мурів. Усередині – маяк-ратуш. Квадратом камениці, вузькі, низькі та довгі. Палац при мурі. Лицарі тоді не ховалися серед міщан. Три костели. Дві церкви. Звичайно, арсенал і мол. Заблудитися в порту було неможливо. Все надто прозоре. Все просте й ідеальне. Місто-контрафорс. Його так і не вдалося нікому знищити ззовні. Ні туркам, ні москалям, ні козакам. Справжні твердині можна підвалити лише зсередини – австрійським розбиранням мурів, розстрілами в середмісті, бульварами замість кварталів, будинками на місці внутрішнього подвір'я і саду, пожежею, яка роздулася з-під котла, в якому варилося повідло...

І якраз тепер, як і в 1812 році, коли розібрали мури, порт-фортеця знову стає інакшим. Мінімалізм і садівництво, котрі були визначальними впродовж усіх часів Франківська, підриваються ізсередини ман'єризмом і зажерливою забудовою тих місць, де пилося, сиділося, ходилося, лежалося, любилося, бігалося, говорилося, обнімалося, трималося. Звідки дивилося на акваторію. Де була наша твердиня. Ідеальне місто. Як з рисунка. Як літографія. Його варто було захищати і не здавати, цей порт Франківськ. Але воно не встояло – як завжди – від власного, внутрішнього напору...» [65, с. 28].

Власне фейлетонність творів збірки не виявляється як сатиричне висміювання чи гротеск, а радше як м'яка іронія, спрямована на деміфологізацію повсякденності. Автор ніде не насміхається з міста, але він показує абсурдність його ритмів, інерцій, дисфункцій, не руйнуючи любові до нього. Іронія тут – не спосіб критики, а спосіб прийняття недосконалості міського життя.

Таке поєднання дозволяє говорити про публіцистично-фейлетонний синтез як авторську форму інтерпретації реальності, у якій:

Елемент	Функція в тексті
---------	------------------

Публіцистика	Аналіз урбаністичних процесів, соціальних ситуацій, історичних наративів
Фейлетон	Умиротворювальна іронія, гра з абсурдом, м'яка критика
Есеїстика	Інтимний роздум, філософське узагальнення
Художня оповідь	Персоналізація простору, надання місту «голосу»

Таким чином, «Порт Франківськ» формує нову модель тексту про місто, засновану на суб'єктивній антропології простору.

Особливого значення набуває у збірці тема пам'яті як топографічного явища. Івано-Франківськ у Прохаська – це місто шарів, де кожен будинок, провулок, площа є носієм історичної багат шаровості. Минуле тут накладається на сучасне без розривів, так само як у людській свідомості спогади співіснують із теперішнім досвідом. Місто стає простором зберігання історій, а його мешканці – тими, хто їх переказують, свідомо чи несвідомо.

Саме тому «Порт Франківськ» можна визначити як текст міського міфотворення. Прохасько не «відкриває» місто читачу, а демонструє способи його проживання: як пити каву у дворі, де колись стояла австрійська казарма; як вимовляти старі польські та єврейські топоніми; як переживати безіменну втрату, дивлячись на потріскану плитку тротуару.

У цьому полягає філософський зміст збірки: місто стає місцем буття, де людина не просто живе, але й засвоює тривалість світу, включається в історію та передає її далі. Саме тому Івано-Франківськ у Прохаська постає як порт – точка приходу і точка відплиття, місце зустрічі і місце прощання, вузол особистих і колективних траєкторій.

Отже, збірка формує нову етику міського проживання – повільну, уважну, емпатичну, у якій простір не споживається, а вслуховується, не описується, а переживається.

3.5. Казково-фентезійна поетика у творі «Хто зробить сніг»: структура та особливості дитячої оповіді

Повість Тараса Прохаська та Мар'яни Прохасько «Хто зробить сніг» (2012) репрезентує виразний злам у сучасній українській дитячій літературі, поєднуючи казкову традицію з елементами філософської притчі та фентезійної оповіді, орієнтованої на багаторівневе сприйняття. На відміну від багатьох дитячих творів, де домінує дидактизм або розважальність, «Хто зробить сніг» вибудовує наратив повільного занурення, зосереджений на досвіді відчуття світу, формуванні уяви та осмисленні взаємодії із природою та іншими істотами. Це робить текст доступним одночасно для дитячого і дорослого прочитання, що дозволяє віднести його до типу сімейного читання (family reading), де різні вікові групи зчитують різні рівні змісту.

Центральними персонажами виступають кролики Гапчик та Плямка, чиї пригоди розгортаються у середовищі, максимально наближеному до природного, але водночас наділеному ознаками міфологізованої цілісності світу. Простір у «Хто зробить сніг» не функціонує як декоративний фон; він є суб'єктивним, живим, має пам'ять, ритм і здатність до впливу на події. У цьому виявляється тісний зв'язок із загальною поетикою Прохаська, для якого ландшафт є першоджерелом буттєвого досвіду. Якщо в дорослій прозі Карпати виступають простором сенсорної пам'яті та екзистенційного формування, то в дитячій повісті ліс і його мешканці є першою школою світу, де навчання відбувається через проживання, спостереження і співбуття.

Структурно повість формує казково-циклічну модель, де подія не є вирішальним моментом, а виступає етапом у пізнанні реальності. Сюжет побудований не на конфлікті як рушійній силі, а на русі від незнання до розуміння, від споглядання до участі. У цьому сенсі повість тяжіє до наративної концепції Арнольда ван Геннепа та Віктора Тернера, де розвиток героя

осмислюється як ініціаційний шлях: подорож, зустріч із Чужим, повернення у трансформованому стані. Діти-читачі не отримують готового пояснення світу – їм пропонується вчитися бачити, а не просто знати.

Однією з визначальних рис поетики твору є повільність, яка створює темп читання, споріднений із темпом життя природи. Прохаськи не кваплять подій, не прискорюють перебіг пригод, а натомість надають простір деталям – гуркоту вітру, запаху снігу, руху лап кроликів по землі, шурхотінню гілля. Така сенсорна зосередженість формує тілесну картину світу, де знання не відокремлене від переживання. Природа не описується ззовні: вона відчувається та «озвучує» себе через персонажів.

Фантазійність твору не виявляється у введенні надприродних сил чи магічних заклинань у класичному сенсі жанру. Навпаки – магія світу полягає в його закономірності й повноті. Центральне питання – «хто зробить сніг?» – не має на меті знайти «відповідального» за погодні явища, а спрямовує до розуміння взаємозв'язку явищ: сніг виникає не тому, що хтось його «робить», а тому, що світ діє як єдина цілісність. У цьому простежується філософія екологічного мислення, де людина (або кролик) не є центром світу, а лише частиною мережі взаємодій.

З погляду композиції образів, персонажі не поділяються на «добрих» і «поганих», що принципово відрізняє повість від традиційної казки. Їхні дії обумовлені не мораллю, а логікою буттєвої необхідності: кожен робить те, що відповідає його природі. Тут виявляється анімістична парадигма свідомості, згідно з якою всі істоти рівноцінні, а «інше» не є загрозою, а лише інакшим способом бути.

Мовний рівень повісті характеризується лаконізмом, м'яким ритмом та «усною» інтонацією. Оповідь відчутно наближена до інтонації тихої розмови, притаманної традиції колискових, вечірніх розповідей та казок, які передаються

у родинному колі. Ця інтонація формує атмосферу безпеки, необхідну для внутрішнього відкриття світу дитиною.

Поетика «Хто зробить сніг» демонструє, що дитяча книга може бути інтелектуально місткою, не втрачаючи простоти. Вона функціонує як філософський «вступ до світу», що вчить бачити взаємини, а не речі; процес, а не результат; присутність, а не дію. Повість формує екзистенційну чутливість, яка згодом стає основою дорослого сприйняття реальності.

Окремої уваги заслуговує образ лісу як першоелемента формування світогляду персонажів. Ліс у повісті є не лише місцем проживання Гапчика та Плямки, а цілісним світом, насиченим власною логікою та ритмом. У ньому немає випадкових елементів: кожен звук, кожен запах, кожна зміна температури несе інформацію, яку потрібно не стільки зрозуміти, скільки прийняти тілесно. Дитина (читач) вчиться світу разом із героями не через пояснення, а через спостереження. Цей спосіб освоєння реальності формує екологію чуттів, де пізнання відбувається через слухання, торкання, перебування, а не абстрактні поняття. Ліс – це первинна педагогіка буття.

Функція простору як виховного середовища перегукується з концепціями культурної антропології, де природа розглядається як перший «текст», який людина навчається «читати». Відсутність дидактики в повісті є принциповою: Прохаськи не пропонують моральних висновків, не нав'язують оцінок. Натомість вони створюють ситуацію вільного пізнання, де дитина має право на власне запитання і власний шлях відповіді. Така стратегія протиставляє повість не лише традиційній народній казці з її жорсткою моралізаторською структурою, а й сучасним комерційним наративам, які часто сформовані за моделлю стимул → реакція → висновок. Тут висновок не виноситься назовні – він бродить всередині читача.

Надзвичайно важливою є образність тіла та руху. Герої не просто існують у просторі – вони співналаштовані з ним. У творі відсутня опозиція

природа/культура, властива західній традиції дитячої літератури; натомість існує нероздільність внутрішнього і зовнішнього. Кролики відчувають холод, теплість землі, запах хвої, шерех снігу – і ці відчуття стають мовою розуміння світу. Тіло тут є першим інструментом мислення, що цілком узгоджується з ідеями Мерло-Понті щодо тілесності як засади феноменологічного досвіду.

Філософський рівень тексту проявляється і в категорії очікування. Сніг у творі – це не подія, а стан можливості, щось таке, що наближається поступово і вчить героя бути уважним. Очікування снігу формує здатність жити не в моменті результату, а в моменті процесу. Це педагогіка часу, де «завжди ще не зараз» – не фрустрація, а форма зростання. У цьому вбачається спільність із поетикою Григора Тютюнника та Леоніда Вишеславського, де «непоспіх» і «внутрішнє слухання світу» є основою естетичного досвіду.

Ще одна суттєва особливість повісті – анімістична філософія взаємодії. Світ не є ієрархічним: немає головних і другорядних, сильних і слабких, центральних і периферійних. Усі істоти мають право на свій голос і спосіб присутності. Лисиця не є «ворогом», сова не є «провідником», сніг не є «наслідком магічної дії» – вони просто є. Це надзвичайно важливо у формуванні дитячого сприйняття Іншого як незагрози, що є альтернативою мілітаризованим схемам дитячих сюжетів, де конфлікт і боротьба – основна структура наративу.

Важливим виміром твору є роль ілюстрацій Мар'яни Прохасько, які не просто супроводжують текст, а структурно з ним тотожні. Ілюстрація тут – не картинка до слова, а ще один рівень оповіді. Вони побудовані на принципах спокійної композиції, приглушеної кольорової гами, багатства текстурних поверхонь. Ілюстрації не фіксують момент події, а фіксують стан середовища, створюючи атмосферу співбуття й тиші. Завдяки цьому дитина читає не сюжет, а світ як відчуття.

Мовний рівень повісті зберігає властиву Прохаськові інтонацію «тихої бесіди». Ритміка речення м'яка, плавна, без різких синтаксичних переломів. Це

письмо, яке не вчить і не переконує, а супроводжує. Воно близьке до форми живої усної оповіді – тієї, що звучить біля печі, перед сном, у вечірній тиші. І саме ця інтонація є головним механізмом введення читача у світ повісті.

Окремо варто підкреслити, що «Хто зробить сніг» формує альтернативну модель дитячої героїки. Герой не перемагає й не доводить – герой зростає. Перемога не є кульмінацією оповіді; кульмінацією стає усвідомлення зв'язку зі світом, вміння чути його дихання. Таким чином, героїчність постає як здатність бути вразливим, відкритим, уважним – що перегукується з етичним кодом Лісового Царства в Багряного і філософією «малого кроку» Андруховича та Забужко.

Таким чином, казково-фентезійна поетика твору «Хто зробить сніг» постає як спроба сформулювати іншу дитячу оповідь – таку, що не навчає, а запрошує жити, не пояснює, а відкриває, не передає істину, а допомагає її відчувати у процесі співбуття зі світом.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило простежити жанрову своєрідність і художню специфіку прозового письма Тараса Прохаська, розглядаючи її в широкому культурному, історико-літературному та поетикальному контекстах.

На підставі аналізу сучасних літературознавчих підходів (розділ 1) визначено, що проблема жанру в сучасній теорії літератури перестає бути стабільною класифікаційною моделлю. Жанр дедалі частіше розглядається як процес і динамічна система, що перебуває в постійному русі й модифікації. Особливо показовою в цьому аспекті є понятійна категорія жанрової гібридизації, яка окреслює взаємодію різних жанрових моделей, їх нашарування та перегруповування залежно від авторського задуму. Постмодерністська поетика з її відкритістю до фрагментарності, випадковості, інтертекстуальності та гри зі структурами спричинила появу текстів-полівимірностей, які не декларують однозначної жанрової приналежності, а функціонують у режимі смислової поліфонії.

У другому розділі обґрунтовано, що Тарас Прохасько є одним із ключових представників станіславського феномену – середовища, що визначило траєкторію розвитку української літератури кінця XX – початку XXI століть, перенісши акценти зі сфери соціально-політичної ангажованості на індивідуальне відчуття, приватний досвід та неспішне осмислення реальності. Біографічний і культурологічний аналіз продемонстрував, що Прохаськове мислення формується в тісному зв'язку з карпатським ландшафтом та особливим феноменом «повільності» як способу спостереження і включеності у світ. Таким чином, автор не просто описує природу або міський простір, а конструює онтологічну модель буття, у центрі якої – досвід присутності, зосередження, внутрішньої тиші.

Третій розділ став змістовим ядром дослідження, у якому розкрито конкретні прояви жанрової гібридизації у творчості Прохаська.

У збірці «Лексикон інтимних знань» есеїстична манера виявляється через описовість як спосіб мислення. Текст розгортається не як сюжет, а як плинність вражень, деталь стає «мікросвітом досвіду», а увага до дрібного переростає в

універсальність смислу. Есеїстична гнучкість дозволяє автору перетворювати буденне на символічне, приватне – на екзистенційне.

Роман «НепрОсті» демонструє комплексну лабіринтову структуру, побудовану на міфологізації часу, циклічності історії та притчевості оповіді. Тут відбувається злиття магічного реалізму, історичної прози та філософського роману, де «історія» існує не як факт, а як пам'ять і оповідь, а людина постає як частина космічного порядку.

У книжці «Одної і тої самої» домінує жанрова межовість: текст тяжіє одночасно до оповідання, есею, портрета, медитативної мікронаррації. Біографічні фігури постають як концентровані форми світогляду, що дозволяє розглядати збірку як філософію ідентичності й досвіду.

У «Порт Франківськ» жанрова своєрідність виявляється в поєднанні публіцистики, фейлетону та урбаністичної хроніки. Місто стає простором пам'яті, а іронічність автора формує нову етику співбуття з міським середовищем. Фейлетонна інтонація тут не руйнує, а навпаки – оберігає й приймає недосконалість повсякдення.

Повість «Хто зробить сніг» демонструє, що автор здатний змінювати не лише інтонацію, але й адресність тексту. Дитяча оповідь виявляє казково-фентезійну поетику, де фантазія є способом пізнання світу в його етичній прозорості, довірі та природній гармонії. Дитинство постає як «первинна форма мислення», де світ є цілним, взаємопов'язаним і живим.

Узагальнюючи результати, можна стверджувати:

- Прохасько створює нову есеїстичну модель української прози, де домінують не сюжет і конфлікт, а стан, настрій, внутрішня тиша і присутність.
- Його художнє мислення ґрунтується на онтології уваги: деталь, жест, запах, топографія стають ключовими елементами структури тексту.

- Жанрова гібридизація у Прохаська є усвідомленою стратегією осмислення реальності, спрямованою на відновлення цілісності буття, розщепленого сучасністю.
- Автор формує «прозу повільного досвіду», яка протиставляється інформаційній швидкості та спрощеності сучасного сприйняття.

Отже, жанрова своєрідність творчості Тараса Прохаська виявляється у поєднанні есеїстичної фрагментарності, міфологічної глибини, медитативної повільності та образної сенсорності, що дозволяє розглядати його прозаїчну практику як одну з найбільш оригінальних і концептуально значущих у сучасній українській літературі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Дороги й середохрестя. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 352 с.
2. Андрусів С. Модернізм/постмодернізм: ланки безконечного ланцюга історико-культурних епох. Світовид, 1997, № 1/2, с. 113–116.
3. Барабаш С. Поняття «жанр» як теоретична категорія та чинник художньої специфіки творчості М. Козориса URL : <https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d775c356-fe7f-425d-8f4b-35bdc1131b19/content>
4. Бедзір Н. Особливості героя постмодерністської літератури (на матеріалі прози словацького письменника П. Піштянека та укр. прозаїка Ю.Андруховича). Українсько-словацькі діалоги. Ужгород, 2005. № 5. С.16-26.
5. Бехта І. А. Гіпертекст – альтернативна модель конвенційного тексту у постмодерністську епоху. Мовні і концептуальні картини світу : збірник наукових праць. Вип. 1. Книга 1. 2004. С. 38–41.
6. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
7. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
8. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. 180 с.
9. Бондар-Терещенко І. Проста метаісторія «НепрОстих»: про «белетризацію минулого» в романі Т. Прохаська. Слово і час. 2003. № 6. С. 58–60.
10. Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / Упоряд., вст. сл., бібліограф. відомості та прим. В.Габора, 2002.
11. Виговський Л. Вплив постмодернізму на характер функціонування релігійного комплексу в сучасних умовах. Українське релігієзнавство.

2004. № 30. С. 4–12. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/20648>).
12. Галич А. О. Естетичні пошуки в українській постмодерній літературі: асоціонічний вимір : монографія. Львів : Книжковий світ, 2011. 191 с.
 13. Голобородько Я. Проза Тараса Прохаська: еманация почуттів. Артеграунд. Український літературний істеблішмент. Київ : Факел, 2006. 160 с. С. 47–60.
 14. Голобородько Я. Проза Тараса Прохаська: еманация почуттів. Я. Голобородько. Артеграунд. Український літературний істеблішмент. Київ : Факел, 2006. 160 с. С. 47–60.
 15. Гребенюк Т. Характерні риси подієвості феноменологічної прози (на матеріалі творів Т. Прохаська). Наук. зап. Бердян. ISSN 2409-1154 Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2021 № 48 том 3 держ. пед. ун-ту. Серія: Філол. науки. 2015. Вип. 5. С. 221–228. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2015_5_31.
 16. Гундорова Т. Поп-критика: імідж та ідеологія, Книжник-Review, 2007, № 6, с. 22–23.
 17. Гундорова Т. Пост-орієнталізм, іміграційний романс і нові можливості постколоніальних студій у Східній Європі URL : <http://historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/>
 18. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Статті та есеї, Київ 2013, 371 с.
 19. Денисова Т. Роздуми про літературний канон (на американському матеріалі). Слово і Час. 2009. №8. С. 33–45.
 20. Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. [Текст]. Львів : Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, 2005. 432 с.

21. Єфименко В.А. Художній простір постмодерністської літературної казки. Літературознавчі студії. Київ, 2013. № 39. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_39\(1\)_47](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_39(1)_47)
22. Жанри і жанрові процеси в історико-літературній перспективі / за редакцією професора О.В. Кеби. Кам'янець-Подільський : Аксіома. 2012. 224 с.
23. Зайцева В. Гуцулізми-міфоніми в романі «Непрóсті» Тараса Прохаська URL : <https://ukrsense.dp.ua/index.php/USENSE/article/download/306/296>
24. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема. Слово і час. 2007. № 6. С. 3–8.
25. Іванова Н. Специфіка есею як жанру художньо-небелетристичної літератури. Слово і Час. 2007. № 9. С. 15–25.
26. Іванова О. А. Літературний твір: між літературознавством та соціальними комунікаціями. Вісник Одеського національного університету. Серія: Філологія. Літературознавство. 2008. Т. 13. Вип. 7. С. 64–70.
27. Іванюк Б.П. Жанрологічний словник. Лірика [Текст]. Чернівці : Рута, 2001. 91 с.
28. Іздрік Ю. Лекції про мистецтво. Тарас Прохасько: Нейробіологія ландшафту. URL : www.culturalproject.org
29. Карп'юк В. Станіславський феномен: перші резиденти URL : <https://zbruc.eu/node/11004>
30. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі: монографія. Київ : Видав.-поліграф. центр «Київський університет», 2012. 191 с.
31. Кодак М. Поетика як система: літ.-крит. нарис. 2 вид., допов. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. 176 с.

32. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
33. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів : ПЛІС, 2005. 368 с.
34. Кривопишина А. Масова та елітарна літератури в Україні: зауваги до теми URL : <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/570>
35. Левчук Т. Модифікації жанру есе в аспекті інтермедіальності. Питання літературознавства. 2011. Вип. 86. С. 134–141.
36. Лендєлова В. Тарас Прохасько: «НепрОсті»: (автор, який стоїть [сам] над собою). Слово і час. 2010. № 3. С. 81–87.
37. Ліотар Жан-Франсуа Ситуація постмодерну URL : https://chtyvo.org.ua/authors/Lyotard_Jean-rancois/Sytuatsia_postmodernu/
38. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
39. Лобановська А. Тарас Прохасько: «Кожне покоління поділене на безліч соціальних груп, і досвід групи є важливішим, ніж досвід цілого покоління...» URL : https://lb.ua/culture/2010/01/30/22773_taras_prohasko_kozhne_pokolinn.html
40. Мацевко-Бекерська Л. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX – початку XX століть) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури; 10.01.01 – історія літератури // НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2009. 39 с.
41. Мацевко-Бекерська Л. Наратологія. Питання літературознавства. 2009. Вип. 78. С. 278–292. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2009_78_34
42. Мирошкіна Н. В. Українська есеїстика як феномен соціальних комунікацій : автореф. дис. ... канд. н. із соц. комунік. : 27.00.04 – теорія

та історія соціальних комунікацій. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. К., 2002. 20 с. 211

43. Мирошкіна Н. Діалогічність есеїстичного дискурсу. Українська журналістика: умови формування та перспективи розвитку : збірник наукових праць / відп. ред. С. М. Квіт, Т. Г. Бондаренко. Черкаси, 2007. С. 194–197.
44. Моклиця М. Вступ до літературознавства : посіб. для студ. філол. факульт. Луцьк, 2011. 467 с.
45. Морозов А. Трансцендентність «Я»: етичні, метафізичні та богословські ракурси. Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія. 2011. № 1. С. 64–68. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnau_f_2011_1_17
46. Нестеренко Ю. В. Есеїзм як стильова домінанта художнього тексту. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2013. № 2 (261). Ч. II. С. 191–197.
47. Нестеренко Ю. В. Сучасна українська есеїстика: жанрові трансформації : автореф. ... дис. канд. філол. наук : 10.01.06 – теорія літератури. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. Київ, 2014. 18 с.
48. Овчаренко Н.Ф. Парадигма пам'яті: канадський дискурс : (творч. портр. Тімоті Ірвінга Фредеріка Фіндлі) : монографія. Київ : Ін Юре, 2011. 259 с.
49. Орлова О. Образ читача в структурі художнього твору. Філологічні науки. Збірник наукових праць. Полтава, 2011. № 8. С. 40–46.
50. Осадча Ю. Есеїстичне та романічне письмо як способи «мислити» літературу. Слово і Час. 2006. № 2. С. 29–38.
51. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
52. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.

53. Пахльовська О. Українська культура у вимірі «пост»: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм. Сучасність, 2003, № 10, с. 74
54. Печерських Л. О. Наратив трансцендентного у романі «Непрості» Т. Прохаська URL : <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/56237240-16c6-447c-9063-b817ccaa662c/content>
55. Підгора-Гвяздовський Я. Тарас Прохасько. ПрОстий. 2008. URL: http://artvertep.com/news/6029_PrOstij.html
56. Попіль Д. Український постмодернізм у дзеркалі медіа. Вісник Львівського університету. Серія: Журналістика. 2011. Вип. 34. С. 183–187.
57. Прохасько Т. FM «Галичина». Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. 52 с.
58. Прохасько Т. Есеїстика – це перетворення себе на лабораторію дослідження власної свідомості. URL : <https://kmbs.ua/ua/news/taras-prokhasko-pro-esey>
59. Прохасько Т. Життя ніколи не буває замало. URL : <https://biblio.lib.kherson.ua/taras-prohasko.htm>
60. Прохасько Т. Лексикон таємних знань. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=3622>
61. Прохасько Т. НепрОсті. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2015. 160 с. 12.
62. Прохасько Т. Одної і тої самої. Чернівці : Книги XXI, Meridian Czernowitz, 2013. 240 с.
63. Прохасько Т. Скорочена історія світла. 2015 рік. Львів : Тріада плюс, 2016. 104 с. С. 20–22.
64. Прохасько Т. Хто зробить сніг? URL : <https://chytomo.com/book/khto-zrobyt-snih-audioversiia/>
65. Прохасько Т. Порт Франківськ : фейлетони. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. 48 с.

66. Свято Р. НепрОстий бай Тараса Прохаська. URL : <https://litakcent.online/2011/11/22/neprostyj-baj-tarasa-prohaska/>
67. Славінська І. Тарас Прохасько: українська ідея пов'язана з лагідним сидінням. URL : <https://life.pravda.com.ua/society/2011/01/10/69933/>
68. Спіріна О. «НепрОсті» Тараса Прохаська: лабіринт сенсу, часу та місця <https://sensormedia.com.ua/essays/neprosti-tarasa-prohaska-labirynt-sensu-chasu-ta-misczya/>
69. Теорія літератури: підруч. Для студ. філол. спец. вищ. навч. закл. / Галич О. та ін., [за наук. ред. О. Галича]. Вид. 4-е, стер. Київ : Либідь, 2008. 486 с.
70. Терен Т. Сотворіння світу. Сім днів із Тарасом Прохаськом. Київ : Пабулум, 2020. 376 с.
71. Ткаченко А. Мистецтво слова: вступ до літературознавства : підруч. для студ. гуманіт. спец. вищ. навч. закл. 2-ге вид., випр. і допов. Київ : ВПЦ «Київський ун-т», 2003. 448 с.
72. Федорів Л. Форми виявлення трансцендентного у класичній та некласичній гносеології. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». 2012. № 723: Філософські науки. С. 35–39.
73. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс. Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. 432 с.
74. Харчук Р. Тарас Прохасько: ботанік, який став письменником. Сучасна українська проза: постмодерний період. Київ : Академія, 2008. С. 168–179.
75. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
76. Шебеліст С. В. Особливості розвитку сучасної української есеїстики в системі журналістських жанрів : дис. ... канд. н. із соц. комунік. : 27.00.04 – теорія та історія журналістики. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. Київ, 2009. 187 с.

77. Шебеліст С. Теоретичні аспекти жанру есею. Слово і Час. 2007. № 11. С. 48-56.
78. Шевченко Т. Есей: у пошуках національної (само)ідентифікації. Проблеми сучасного літературознавства. 2017. Вип. 25. С. 79–92.
79. Homi K. Bhabha The Location of Culture. London : 1994. 285 с.
- 80.** Linda Hutcheon A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Routledge, 1988. 268 с.
81. Néstor García Canclini Culturas Híbridas, 1990.