

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ ХЕРСОНСЬКИЙ
ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Факультет української й іноземної філології, журналістики та
мистецтв**

**Кафедра англійської філології та світової літератури імені професора
Олега Мішукова**

**РОЛЬ НАРАТОРА В РОМАНІ ЛОРЕН ВАЙСБЕРГЕР «ДИЯВОЛ
НОСИТЬ ПРАДА»**

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконав: здобувач 08-251М групи

Спеціальності 014 Середня освіта

Спеціалізації 014.021 Англійська мова та
зарубіжна література

Освітньо-професійної програми «Середня
освіта (мова і література англійська)»

Маковійчук Віталій Миколайович

Керівник: докторка філологічних наук,
професорка Белєхова Лариса Іванівна

Рецензент: кандидатка філологічних наук,
старша викладачка кафедри германської
філології, перекладу та зарубіжної
літератури Вінницького педагогічного
державного університету Малащук-
Вишневська Н.В.

Івано-Франківськ – 2025

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ НАРАТОРА У ПРОЗОВОМУ ТВОРІ.....	8
1.1. Наратор у художньому тексті: поняття, типи та функції	8
1.1.1. Поняття наратора та його функції у художньому тексті	8
1.1.2. Типи нарації та фокалізація	9
1.1.3. Ненадійний наратор як прийом у сучасній літературі	10
1.2. Жанр chick lit і особливості наративу	12
1.3. Попередні дослідження роману Лорен Вайсбергер «Диявол носить Prada»	15
РОЗДІЛ 2. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ РОМАНУ ЛОРЕН ВАЙСБЕРГЕР «ДИЯВОЛ НОСИТЬ PRADA»	20
2.1. Андреа Сакс як наратор: тип нарації, фокалізація та рівень надійності.....	20
2.1.1. Тип нарації та часова організація оповіді	20
2.1.2. Внутрішня фокалізація та обмеженість перспективи	23
2.1.3. Проблема надійності наратора	26
2.2. Формування образів персонажів через призму наратора	29
2.2.1. Міранда Прістлі в сприйнятті Андреа	29
2.2.2. Другорядні персонажі крізь суб'єктивну оптику героїні	34
2.3. Наративні техніки роману та їхня роль у створенні художнього сенсу	37
2.3.1. Іронія як основний модус оповіді	37
2.3.2. Внутрішній монолог і потік свідомості	40
2.3.3. Часова дистанція та ретроспективна оцінка подій	45

2.4. Наратив роману в контексті жанру chick lit та постфеміністського дискурсу	50
2.4.1. Жанрові маркери chick lit у наративній структурі	50
2.4.2. Постфеміністські ідеї крізь призму суб'єктивного наративу.....	52
ВИСНОВКИ	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	61

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Наратологія як один із напрямів літературознавства дає змогу вивчати не лише зміст твору, а й те, яким чином побудована розповідь. Розуміння тексту читачем залежить від різних наративних прийомів. Наприклад, хто саме веде оповідь, з якої точки зору подаються події, чи наскільки можна довіряти оповідачу. Це визначає художні особливості твору. Особливо це помітно у творах, де бачення оповідача є головним в побудові наративу.

Жанр *chick lit* з'явився в кінці минулого століття. Він має декілька характерних рис: історію розповідає сама героїня, тон оповіді іронічний, багато уваги приділяється звичайним деталям жіночого побуту. Жанр виріс на ґрунті постфемінізму, тому є звичним акцент на особистому виборі жінки та її кар'єрі. Однак за легкістю подачі часто стоять серйозні теми: нездорова атмосфера на роботі, стереотипи про жінок і чоловіків, невідповідність між обіцянками постфемінізму, і тим, з чим стикаються жінки насправді.

Книгу Лорен Вайсбергер «Диявол носить Prada», написану 2003 року, сміливо можна назвати одним з найяскравіших представників жанру. Сюжет розповідає про випускницю коледжу Андреа Сакс. Вона йде працювати асистенткою до впливової редакторки модного журналу - Міранди Прістлі. У 2006-му по книзі зняли фільм, що прибавило їй популярності. Дослідники, які писали про цей роман раніше, звертали увагу на персонажів, постфеміністські ідеї, значення моди в творі. Однак ніхто не аналізував роман з точки зору наратології. Не розглядалося, як Андреа Сакс у ролі нараторки впливає на формування сприйняття подій читачами.

Актуальність дослідження визначається зростаючим інтересом сучасного літературознавства до наратології, необхідністю переосмислення жанру *chick lit* як важливого феномену сучасної жіночої літератури. Також

відсутність наратологічних досліджень роману «Диявол носить Prada» та потреба з'ясувати, як наративні стратегії пов'язані з ідеологічним змістом твору додають актуальності.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано у відповідності до науково-дослідної теми кафедри англійської філології та світової літератури імені професора Олега Мішукова «Формування професійної компетентності майбутніх учителів та викладачів іноземних мов в умовах диджиталізації» (державний реєстраційний номер 012U104064).

Мета дослідження - визначити специфіку наративних стратегій роману Лорен Вайсбергер «Диявол носить Prada» та з'ясувати, як ці стратегії формують художній зміст твору.

Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

1. Узагальнити теоретичні підходи до аналізу наратора у прозовому творі та систематизувати концепції типології нарації, фокалізації та ненадійного наратора.
2. Охарактеризувати що робить наратив жанру chick lit специфічним та визначити його зв'язок з постфемінізмом.
3. Оглянути попередні дослідження роману «Диявол носить Prada» на прогалини в вивченні твору з наратологічної сторони.
4. Визначити за типологією Женета тип Андреа Сакс, дослідити часову організацію оповіді та функції ретроспективної позиції наратора.
5. Встановити тип фокалізації в романі та з'ясувати, як побудова образів персонажів залежить від обмеженої перспективи наратора.
6. Виявити наскільки Андреа Сакс є надійним наратором та класифікувати типи ненадійності Андреа Сакс як оповідачки.

7. Визначити роль основних наративних технік роману: іронія, внутрішній монолог, ретроспективна оцінка.
8. З'ясувати, як завдяки наративним стратегіям роман реалізує жанрові маркери і ідеї.

Об'єктом дослідження виступає наративна структура роману Лорен Вайсбергер «Диявол носить Prada» (2003).

Предмет дослідження: роль наратора (Андреа Сакс) у формуванні того, як читач бачить персонажів і події, а також особливості наративу: який спосіб оповіді обраний, як побудована точка зору, чи можна довіряти оповідачці, які використані наративні прийоми і як це все пов'язане з ідейним змістом книги.

Методи дослідження. Для досягнення мети використано наратологічний метод (аналіз типу наратора, фокалізації, надійності), структурний метод (виявлення взаємозв'язків між елементами наративної системи), контекстуальний аналіз (розгляд роману в контексті жанру *chick lit* та постфемінізму), компаративний метод (порівняння наративних стратегій з конвенціями жанру), інтерпретативний метод (з'ясування зв'язку між наративом та ідеологічним змістом).

Теоретико-методологічною базою дослідження є праці з наратології: Ж. Женета, В. Бута, А. Нюннінга, Дж. Фелана, Г. С. Нільсена; дослідження жанру *chick lit*: Б. Неш, Ф. Балдуччі, Р. Шефер; праці українських дослідників: О. А. Крикун, Н. Римар, Ю. Добрянська, О. Адаменко.

Новизна одержаних результатів визначається тим, що, що вперше здійснено комплексний наратологічний аналіз роману «Диявол носить Prada». Доведено, що суб'єктивна перспектива Андреа Сакс як частково ненадійного наратора є свідомою художньою стратегією. Виділено чотири типи ненадійності наратора та показано їхню функцію. Встановлено, що наративні техніки виконують не тільки формальні, а й ідеологічні функції.

Практичне значення. Результати можуть бути використані у викладанні курсів із зарубіжної літератури, наратології, гендерних студій; у написанні курсових та дипломних робіт; у подальших дослідженнях жанру chick lit та постфеміністської літератури.

Публікації. Основні положення роботи викладено у публікації:

Маковійчук В.М. Специфіка chick lit, як масової літератури. *Іноземні мови у сучасному комунікативному просторі: збірник наукових праць за матеріалами XVI Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції* / за наук. ред. Лебедевої А.В., Якушенко І.О., Стеценко Н.М., Богдан Ю.Б., Петренко Є.М. – Херсон, Хмельницький: Херсонський національний технічний університет, 2025. – С. 42–45.

У цій публікації розглядається специфіка chick lit як жанру сучасної масової літератури, зокрема нарація від першої особи як одна з характерних особливостей жанру.

Апробація. Апробація здійснювалася шляхом обговорення основних положень роботи на XVI Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції, присвяченій вирішенню актуальних проблем сучасної лінгвістики і перекладознавства (Херсон, Херсонський національний технічний університет, 17–18 квітня 2025 р.).

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ НАРАТОРА У ПРОЗОВОМУ ТВОРІ

1.1. Наратор у художньому тексті: поняття, типи та функції

1.1.1. Поняття наратора та його функції у художньому тексті

Жерар Женет розрізняє три аспекти поняття «наратив». Перший - це сама розповідь (усна чи письмова), яка передає події [5, с. 25]. Другий стосується послідовності подій - того, що саме відбувається в історії [5, с. 25]. Третій аспект найважливіший для нашого дослідження - це процес розповіді, дія наратора. Без наратора не існувало б ані тексту, ані сюжету [5, с. 26]. Наратор не просто переказує факти - він створює той світ, який бачить читач.

Жерар Женет виділяє п'ять основних функцій наратора. Перша - наративна (narrative). Тобто просто передати події та побудувати історію, щоб читач розумів, що відбувається. Коментування структури оповіді, пояснення зв'язків і допомога читачеві орієнтуватися - це метанаративна (metanarrative), або функція спрямування (directing). Ще однією є комунікативна функція (communicative). Вона відповідає за встановлення контакту з читачем, коли наратор ніби веде з нами розмову. Тестимоніальна (testimonial) стосується підтвердження інформації, оцінки своїх спогадів. А ідеологічна функція (ideological) дозволяє наратору давати коментарі та оцінювати події [5, с. 255-257].

Джеймс Фелан пропонує простішу схему з трьома функціями. А саме повідомленням (reporting), інтерпретацією (interpreting) та оцінкою (evaluating). Ці функції можуть працювати окремо чи одночасно [14, с. 50]. Фелан показує, що наратор робить більше, ніж просто розповідає - він пояснює події і допомагає читачеві їх осмислити.

Крикун О. А. зауважує: «наратор реалізується через метатекстуальні стратегії, а герой – через інтертекстуальні...» [18, с. 55]. Це свідчить про те, що наратор показує себе через те, як він розповідає (коментарі, відступи, звернення до читача), а герой стає зрозумілим через зв'язки з іншими текстами. Оповідач може по-різному будувати розповідь, і через це створюється іронія або виникають сумніви, чи можна йому вірити.

Отже, наратор виконує кілька ролей водночас: він і передає події, створює атмосферу, коментує структур, а також пропонує інтерпретацію. Ці функції є важливими для аналізу конкретних творів. Особливо там, де голос наратора – це центральний елемент.

1.1.2. Типи нарації та фокалізація

Римар Н. відмічає існування двох типів нараторів в українському літературознавстві. Першим є оповідач, як наратор першої особи. Другий - розповідач - наратор третьої особи [35, с. 207]. Оповідач є більш суб'єктивним, бо оповідає через власний досвід. Це робить його потенційно ненадійним. Натомість розповідач зазвичай є об'єктивнішим, бо бачить ширшу картину. Але цієї класифікації не завжди достатньо для складних текстів.

Женет створив детальнішу систему, розділивши нараторів за двома критеріями: рівень нарації і зв'язок з подіями. Екстрадієгетичний гетеродієгетичний наратор розповідає «ззовні», він сам у подіях не бере участі. Гомер описує Троянську війну, але сам її не бачив. Екстрадієгетичний гомодієгетичний наратор теж знаходиться поза основною історією, проте веде розповідь про події, які відбулися з ним самим - як у романі «Гіль Блас». Інтрадієгетичний гетеродієгетичний наратор перебуває всередині однієї історії, але розповідає іншу, де участі не брав. Наприклад, Шахерізада в казках «Тисячі й однієї ночі» - класичний приклад. Інтрадієгетичний

гомодієгетичний наратор теж всередині історії і розповідає про свій досвід - як Улісс з «Одіссеї», коли розповідає про пригоди [5, с. 248].

Важливим поняттям є фокалізація - спосіб подачі інформації через певну точку зору. Женет виділяє три типи. Нульова фокалізація (zero focalization) - це коли наратор знає все про всіх і може показувати події з будь-якої перспективи. Так часто писали в класичних романах XIX століття. Внутрішня фокалізація (internal focalization) – це коли ми бачимо події очима одного героя. Знаємо тільки те, що знає він. І коли ми, як читачі спостерігаємо лише дії і слова, але не знаємо думок персонажів - це зовнішня фокалізація (external focalization) [5, с. 189-190]. Тобто як камера в кіно.

Але варто зауважити, що в одному творі ці типи можуть замінюватися. Також наратор і фокалізатор - не завжди одне й те саме. Навіть коли героїня розповідає від першої особи, вона як наратор знає більше, ніж знала в момент подій, бо розповідає з часової дистанції [5, с. 194].

Нільсен Г. С. трохи інакше пояснює фокалізацію. Він каже, що важливо не «хто бачить», а «хто сприймає» події. Фокалізація - це міра доступу читача до свідомості персонажів. Головне питання - через чиї очі читач дивиться на світ твору [12, с. 75-78].

Тип наратора і фокалізація разом показують, як побудована розповідь. Важливо розуміти хто розповідає і з якої позиції. Також є важливим що ми дізнаємося як читачі. Варто зазначити, що оповідач може бути ненадійним. Подавати події через власне суб'єктивне сприйняття подій.

1.1.3. Ненадійний наратор як прийом у сучасній літературі

Какапич Т. вважає вивчення ненадійного наратора одним із способів аналізу наративної перспективи та її функцій у художньому тексті [32, с. 93]. Автор може використовувати цей прийом, щоб впливати на читацьке сприйняття та формувати атмосферу твору. Також Олена Вещикова додає, що

«...наратор може бути ненадійним, надаючи викривлені дані, пропонуючи лише частково правильну інтерпретацію подій або неповне судження» [28, с. 31]. Тобто автори можуть спеціально використовувати ненадійного наратора, як прийом в донесенні інформації читачам.

Автор терміну Вейн Бут пояснює, що між автором, наратором, персонажами і читачем завжди існує певна «дистанція». І найбільш важливою ця дистанція є між наратором і так званим «імпліцитним автором» - системою цінностей, закладеною в творі. Ми довіряємо наратору тоді, коли він дотримується цих цінностей. Якщо суперечить їм, такий наратор є ненадійним. Це не обов'язково означає брехню - часто наратор просто помиляється чи не розуміє ситуації. Бут наводить приклад Гекльберрі Фінна, який вважає себе поганим хлопцем за допомогу рабу, але читач розуміє, що Гек чинить правильно [3, с. 155-159].

Ансгар Нюннінг критикує концепцію «імпліцитного автора» як занадто абстрактну. Він пропонує розглядати ненадійного наратора через драматичну іронію. Читач помічає різницю між тим, що думає наратор, і реальним станом речей. Таким чином наратор розповідає і водночас демонструє свою психологію та помилки. Читач ж будує власне розуміння подій [13, с. 58-60]. Мені здається що, цей підхід зручніший для аналізу сучасних текстів. Психологія персонажів часто важливіша за сюжет.

Матіас Брютш визначає ненадійного наратора так: читач бачить більше, ніж сам наратор. Читач має «привілейовану позицію» і розуміє правду. При цьому наратор зазвичай не бреше навмисно - він має обмежену перспективу чи упередження. Ненадійність створює іронію і спонукає до активного читання [4, с. 58-59].

Ненадійний наратор у сучасній літературі - не просто художній прийом. Це спосіб показати суб'єктивність сприйняття. Наратор подає події зі своєї обмеженої точки зору. Це читач має сам розібратися, де ж правда.

Особливо важливо це для жанрів, де суб'єктивність є ключовою - автобіографія, сучасний жіночий роман.

Отже, наратор з'єднує автора і читача. До його функцій можна віднести не тільки переказ події, але і створення атмосфери. Також однією з функцій є оцінка подій. Для читача сприйняття тексту цілком залежить від декількох факторів. По-перше, хто саме розповідає історію. З якої точки зору подаються події та наскільки оповідач викликає довіру. Ненадійний наратор з обмеженою перспективою стимулює активне читання, створює іронію, розкриває психологію. Розуміння цих аспектів потрібне для аналізу конкретних жанрів, зокрема *chick lit*.

1.2. Жанр *chick lit* і особливості наративу

Жанр *chick lit* можна розглянути через теорію наратора. У таких творах історію часто розповідає сама героїня. Вона говорить від першої особи. Ділиться своїми думками, почуттями і сумнівами. Іронія робить оповідь живою та ближчою до читача. Наратор не просто описує події. Він оцінює їх і створює настрій історії. Так читач краще розуміє героїню і може співпереживати їй.

Белінда Неш пише, що *chick lit* виник досить хаотично, точне походження визначити важко. Жанр формувався під впливом багатьох джерел [11, с. 26-27]. Лінда Гайнігова вбачає, що «зародження т.зв. «чикліту» <...> тісно пов'язане з популяризаційними тенденціями в культурі та гендерному дискурсі загалом» [29, с. 91]. Тобто *chick lit* з'явився як відповідь на суспільні зміни кінця ХХ століття.

Федеріка Балдуччі вважає *chick lit* одною з форм постфеміністської літератури. Термін вперше використала Кріс Мазза у 1995 році для збірки жіночих оповідань. Оповідання показували новий тип письма, який був

чесним, іронічним і вільним від суворого феміністського підходу [2, с. 22-24]. Позначивши певний відхід від серйозності феміністської прози попередніх десятиліть.

Рейчел Шефер зауважує, що хоч chick lit і вважають легкою літературою, він порушує серйозні соціальні теми. Твори цього жанру показують життя сучасних жінок. Намагання поєднати кар'єру, особисте життя й самореалізацію. Однак зазвичай такі жінки стикаються з очікуваннями суспільства [19, с. 6-9]. Легкість тону не означає поверховість.

Балдуччі також звертає увагу, що жанр виріс у середовищі постфемінізму та культури «girl power», де жіночність поєднується з незалежністю. Однак цей фемінізм здебільшого описує досвід білих жінок середнього класу, тому не завжди показує проблеми всіх жінок [2, с. 26-27]. Лаура Гроневолд додає, що попри легкий тон, у жанрі все ще є старі стереотипи, наприклад, що жіноча доля визначається біологією [6, с. 31].

Сушама Касбекар пише, що сучасні письменниці шукають нові способи оповіді [8, с. 174]. Це підтверджує, що тип наратора та його точка зору - ключові інструменти для передачі досвіду героїнь.

Інгру Лу описує типову героїню chick lit: жінка близько тридцяти років, яка має роботу, фінансово незалежна й відкрита у сексуальному плані, але часто розчарована в коханні або не впевнена, що хоче заміжжя [9, с. 105]. Ця героїня є одночасно і наратором, і фокалізатором. Ми бачимо світ її очима.

Юлія Добрянська зауважує, що «мова чикліта не насичена метафорами, а якщо вони є, то несуть сучасне забарвлення, і якимось чином пов'язані з реаліями дійсності, зрозумілими кожній жінці» [30, с. 89]. Це створює ефект близькості. Героїня говорить мовою читачки, а не складною літературною мовою.

Ольга Адаменко дослідила, що в постфеміністичних романах змінюється зображення чоловіків і жінок. Жінки в таких романах стають більш незалежними. Чоловіки ж більш емоційними [25, с. 6].

У статті про *chick lit* я писав, що «особливостями жанру є те, що зазвичай авторками є жінки, а історії оповідаються від першої особи» [33, с. 44]. А також «до особливостей жанру можна віднести <...> певне іронічне сприйняття того, що відбувається навколо...» [33, с. 44]. Оповідь від першої особи наближає читача до героїні. Ми бачимо її думки й почуття. Іронія підкреслює суб'єктивність оповіді. Героїня може жартувати з себе чи з ситуації. Вона критикує норми суспільства і кліше. Це робить оповідь живою, чесною й близькою до читача.

Наратив *chick lit* виконує кілька функцій одразу. Наративна функція - це сам сюжет. Комунікативна - звернення до читача через внутрішній монолог. Тестимоніальна - підтвердження достовірності власного досвіду. Ідеологічна - коментування соціальних норм і гендерних стереотипів. Фокалізація майже завжди внутрішня: ми бачимо світ очима героїні, обмежені її знаннями. Це може робити наратора частково ненадійним - не тому, що вона бреше, а тому, що її сприйняття суб'єктивне і емоційно забарвлене.

Отже, жанр *chick lit* вирізняється особливим типом наративу, де голос героїні є головним. Оповідь від першої особи створює ефект інтимної розмови. Це вдається тому, що нараторка ділиться своїми емоціями та сумнівами. Також іронічний тон дозволяє жартувати і попри це роздумувати про серйозні теми. Використання живої сучасної мови авторками, дозволяє історіям бути ближчими до відображення реального життя. Наратив *chick lit* - це не просто спосіб розповіді, а головний засіб передачі жіночого досвіду.

1.3. Попередні дослідження роману Лорен Вайсбергер «Диявол носить Prada»

Попередні підрозділи показали, що наратор відіграє ключову роль у формуванні сприйняття твору: він передає події, коментує сюжет, впливає на атмосферу. У *chick lit* це реалізується через розповідь від першої особи, іронічний тон та суб'єктивну перспективу героїні. Тепер варто подивитися, як це працює в конкретному творі - романі «Диявол носить Prada». Для початку варто оглянути, що вже було досліджено на основі цього роману.

Попередні наукові дослідження роману можна поділити за кількома напрямками. Найбільше уваги приділялося персонажам, постфеміністським ідеям, а також ролі моди та гендерних стереотипів.

Образ Міранди Прістлі став центральним для кількох дослідників. Тянь Є з Університету Тонджі проаналізувала, як авторка створює образ цієї суворої, однак харизматичної начальниці. Для цього Вайсбергер використовує кілька джерел: погляд Андреа на Міранду, розмови героїні з колегами, її власні слова та вчинки. Дослідниця робить висновок, що це складний персонаж. Її егоїзм і перфекціонізм нагадують «тиранічну жінку-боса», проте талант робить її привабливою [20]. Баю Андіка Прасатьо підійшла до аналізу Міранди з феміністичних позицій, виділивши дев'ять рис (серед яких модність, вплив, вимогливість, інтелект, турбота), які складають сучасне уявлення про жінку-керівницю [16]. Ще один підхід запропонували Баєті Муртазікох та Фатма Хетамі. Спираючись на теорію Джудіт Батлер, вони показали, що Міранда втілює ідею гендерної перформативності - це персонаж, який поєднує «чоловічі» якості і доводить, що гендер не є природною даністю [10].

Частина дослідників зосередились у своїх роботах на Андреа Сакс. Аманда Ресі Прафітра розглянула цей образ через призму *Girl Power* і феміністичних теорій. Вона виділяє такі чотири аспекти: святкування

жіночності, право на вибір, незалежність та впевненість у собі. Висновки: перші три допомагають героїні в роботі, натомість надмірна самовпевненість йде на шкоду особистому життю. Роман надихає жінок бути сильними, але водночас попереджає про ціну відмови від особистого щастя заради кар'єри [15]. Діа Атіка Зулфа зосередилася на тому, як модна індустрія змінює Андреа. Бажання відповідати стандартам краси змушує героїню адаптуватися. Дослідження показує напругу між амбіціями, суспільним тиском та впливом ідеалів зовнішності [24].

Предметом деяких робіт стала мода як явище. Фатіма Салах Джамал показала, що одяг і стиль у романі - це не просто декорація. Він є інструментом самовираження, який дає героїням змогу будувати свою ідентичність. На прикладі Андреа мода постає як спосіб показати владу та впевненість [18]. Схожу тему розробляли Алла Марчишина й Оксана Галайбіда, які досліджували, як через зовнішність (одяг, аксесуари, макіяж) персонажі показують свій соціальний статус. «Модна» ідентичність або включає людину в групу, або протиставляє її іншим [34]. Брич Р. В. та Білик О. І. обрали мовний підхід: вони з'ясовували, як ідея моди передається через слова - назви одягу, бренди, спеціальні терміни [27].

Частина досліджень зосередилась на мовних особливостях роману. Кевін Джі аналізував метафори й порівняння, які передають емоції персонажів. Він зробив висновок, що саме така мова відкриває доступ до їхнього внутрішнього світу [7]. Цінг Ван застосував до діалогів принцип кооперації Грайса. Дослідник виявив, що герої часто порушують правила розмови (наприклад, через ввічливість). Це створює додаткові значення, через які читач розуміє їхній психологічний стан [22]. Анастасія Андибір у магістерській роботі дослідила, як через мову (прикметники, професійну лексику, стилістичні прийоми) формуються образи ділових жінок і відтворюються гендерні стереотипи [26].

Останнім напрямком є дослідження соціальних і культурних питань. До них можна віднести роботу Ретно Путрі Юніндар, в якій вона звернулася до теми індивідуальної свободи в американському суспільстві. Авторка взяла персонажок Андреа Сакс і Лілі Гудвін та на їхньому прикладі показала, що обидві героїні спочатку намагаються жити за власними бажаннями, але поступово підкоряються суспільним очікуванням. Так у романі виявляється конфлікт між особистою волею та соціальними нормами [17]. Лабіб Аріф Умарі розглянув твір через теорію гегемонії Грамші, виявивши, як культура, ідеологія та влада впливають на поведінку персонажів, а також які форми опору (а саме прямиї, гуманістичні, пасивні) їм протиставляються [21].

Окремо варто згадати дослідження Мії Фітрії Агустіні про вплив жанру *chick lit* на читачок. Авторка стверджує, що романтичні сюжети в першу чергу задовольняють емоційні потреби жінок і дають можливість переживати пригоди разом із героїнями, формуючи певний емоційний досвід [1].

Отже, у попередніх роботах можна виділити чотири основні напрямки. Перший - це аналіз персонажів, насамперед Міранди Прістлі як жінки-лідера та Андреа Сакс у процесі трансформації. Другий стосується постфеміністських ідей: *Girl Power*, гендерна перформативність, руйнування стереотипів. Третій охоплює мовний аспект: метафори емоцій, концепт моди, прагматика розмов. Четвертий - це соціальний та культурний контекст: мода як засіб влади, напруга між особистою свободою та суспільними нормами, механізми культурної гегемонії.

Але ніхто не розглядав роман з точки зору наратології. Питання про те, як Андреа Сакс функціонує як наратор, який тип фокалізації в романі, наскільки надійною є оповідачка і як її суб'єктивна перспектива впливає на сприйняття читача - все це залишилося поза увагою. Це і є актуальність моєї роботи.

Можливо, дослідники не зверталися до наратології, бо роман здається «простим» - це послідовна розповідь від першої особи без складних часових зсувів. Але ця «простота» може бути оманливою. Андреа як наратор не просто передає події - вона інтерпретує, оцінює, іронізує, і її суб'єктивність формує весь світ роману. Як було показано в підрозділі 1.1.3, навіть щирий наратор може бути частково ненадійним через обмеженість перспективи.

Аналіз Андреа Сакс як наратора дозволяє поєднати теорію з попередніх підрозділів з конкретним прикладом *chick lit*. Ми зможемо на прикладі побачити, як наративні стратегії впливають на сприйняття тексту читачем. Це спроба показати, що наратив пов'язаний зі змістом. Саме через аналіз наратора можна найповніше зрозуміти художню своєрідність твору Вайсбергер.

Отже у розділі ми розглянули теоретичні основи аналізу наратора та специфіку жанру *chick lit*.

Наратор у художньому творі виконує кілька функцій. Він не тільки передає сюжет, а ще й коментує структуру оповіді. Також він відповідальний за встановлення контакту з читачем. Не менш важливо, те, що наратор підтверджує достовірність і оцінює події. Типологія Женета (екстра-/інтра-/гомо-/гетеродієгетичність) разом з концепцією фокалізації (нульова, внутрішня, зовнішня) дозволяє описати, як побудована розповідь і через чий очі читач сприймає події. Ненадійний наратор створює іронію та змушує читача активно інтерпретувати текст.

У жанрі *chick lit* ці стратегії набувають специфічного вираження: розповідь від першої особи, іронічний тон, суб'єктивна перспектива героїні. Те, як побудована розповідь, - це головний спосіб показати жіночий досвід. Героїня розповідає про себе і водночас коментує, що від неї вимагає суспільство.

Огляд досліджень роману «Диявол носить Prada» показав, що науковці зазвичай аналізували образи персонажів та постфеміністські ідеї. Також частина аналізувала гендерні стереотипи, мову та роль моди. Але роль наратора у формуванні сприйняття читача залишилася недослідженою. Це визначає актуальність теми роботи: аналіз наратора дозволяє показати, що форма (наратив) невіддільна від змісту (феміністські ідеї, соціальна критика, світ моди).

РОЗДІЛ 2. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ РОМАНУ ЛОРЕН ВАЙСБЕРГЕР «ДИЯВОЛ НОСИТЬ PRADA»

2.1. Андреа Сакс як наратор: тип нарації, фокалізація та рівень надійності

2.1.1. Тип нарації та часова організація оповіді

Роман Лорен Вайсбергер «Диявол носить Prada» побудовано як оповідь від першої особи з ретроспективною позицією наратора. Застосовуючи типологію Женета, Андреа Сакс є екстрадієгетичним гомодієгетичним наратором [5, с. 248] - вона знаходиться поза подіями в момент розповіді, але оповідає про власний досвід. Ця структура створює фундаментальну подвійність: є Андреа, яка переживає події, і Андреа, яка про них розповідає. Між цими двома позиціями існує часова дистанція, яка стає ключем до розуміння наративної стратегії роману.

Ретроспективна позиція проявляється через три взаємопов'язані стратегії. По-перше, використання оціночних епітетів, недоступних у момент події: «I knew nothing when I went for my first interview and stepped onto the infamous Elias-Clark elevators» [23, с. 9]. Слово «infamous» є маркером пізнішого знання - репутація ліфтів стала зрозумілою тільки через досвід. По-друге, констатація остаточності через абсолютні твердження: «It was the last time in my life I remember feeling so light» [23, с. 31]. Конструкція «the last time in my life» [23, с. 31] виходить за межі року в Runway, охоплюючи все життя наратора. По-третє, точні підрахунки часу як маркери усвідомленого переживання: «It took me twelve weeks before I gorged myself on the seemingly limitless supply of designer clothes» [23, с. 129].

Ці три стратегії працюють не ізольовано, а створюють складну часову структуру. Оціночні епітети («infamous», «last time») показують, що наратор має епістемологічну перевагу над персонажем - знає те, чого той не міг знати.

Точні підрахунки часу («twelve weeks», «four short weeks» [23, с. 83], «eleven months, forty-four weeks, and some 3,080 hours» [23, с. 379]) виявляють психологічну динаміку. Андреа не просто згадує події - вона рахувала кожен тиждень, наче відбувала покарання. Найдраматичніший приклад - фінальна фраза з трьома одиницями виміру одного періоду. Така надмірна точність (3,080 годин замість простого «рік») говорить про травматичність досвіду, коли кожна година була відчутною.

Часова організація роману лінійна - події йдуть послідовно від початку роботи до звільнення. Але ця лінійність оманлива. Постійні маркери ретроспекції («I didn't know until later, until I hovered on the periphery of being one of them, just how much they had laughed at me» [23, с. 20]) створюють подвійну темпоральність. Читач одночасно переживає події «зараз» (у момент їх відбування) і «потім» (у момент усвідомлення їхнього значення). Конструкція «I didn't know until later» [23, с. 20] особливо показова - вона чітко розділяє два часові плани і водночас їх поєднує.

Ретроспективна позиція також дозволяє наратору іронізувати над власною минулою наївністю: «I'd canceled on him my first week because I'd thought my week of riding around in a limo and wrapping presents had been too demanding» [23, с. 106]. Коли це сформульовано з часової дистанції – «riding around in a limo and wrapping presents» [23, с. 106] - звучить абсурдно. Наратор бачить комізм власного минулого сприйняття. Однак ця іронія не весела - вона гірка, бо показує, наскільки Андреа не розуміла, що на неї чекає. Подібна самоіронія у фразі про співбесіду: «They're not going to hire me or reject me on the outfit alone, I remember thinking. Clearly, I was barely lucid» [23, с. 13]. Ретроспективний коментар «Clearly, I was barely lucid» [23, с. 13] (очевидно, я була ледь при свідомості) показує, що наратор може бути безжальним до власної минулої сліпоти.

Цікаво, що часова дистанція не завжди приносить ясність чи мудрість. Іноді вона тільки підкреслює нерозв'язність моральних дилем: «I wondered if this was the proudest or the most humiliating moment of my life» [23, с. 367]. Навіть оглядаючись назад, Андреа не може вибрати між «найгордіший» і «найбільш принизливий». Ретроспективна позиція тут не вирішує суперечність, а артикулює її як невирішувану. Подібна амбівалентність у фінальному «maybe it had been worth it?» [23, с. 382] - питання залишається відкритим попри часову дистанцію.

Важливо також, що наратор іноді визнає обмеженість власної ретроспекції. «It took me twelve weeks before I gorged myself on the seemingly limitless supply of designer clothes» [23, с. 129] - слово «seemingly» (здавалося б) показує, що навіть зараз, розповідаючи, Андреа не до кінця впевнена, чи той запас справді був безмежним, чи це тільки здавалося. Ретроспекція не надає абсолютного знання - вона залишає простір для сумніву.

Отже, тип нарації в романі - це ретроспективна оповідь від першої особи, де постійно відчувається часова дистанція між моментом переживання і моментом розповіді. Та Андреа, що розповідає, знає більше за ту Андреа, що переживала ці події. Це видно з того, як вона оцінює минуле («infamous», «last time»), як точно пам'ятає, скільки часу пройшло, і як іронізує над власною наївністю. Часова організація лінійна, але постійні маркери ретроспекції створюють подвійну перспективу: читач одночасно бачить події очима тієї, хто їх переживає, і очима тієї, хто про них розповідає пізніше. Така наративна структура дозволяє поєднати безпосередність переживання з критичною оцінкою, створюючи ефект "подвійного бачення". Водночас ретроспективна позиція не надає наратору абсолютної влади над минулим - деякі моральні дилеми залишаються нерозв'язаними навіть з часової дистанції, що підкреслює складність досвіду. Ця подвійність є ключем до розуміння художньої своєрідності роману.

2.1.2. Внутрішня фокалізація та обмеженість перспективи

У підрозділі 1.1.2 ми розглянули, як фокалізація визначає, через чийі очі читач сприймає події. У романі «Диявол носить Prada» використовується внутрішня фокалізація за класифікацією Женета [5, с. 189-190] - читач обмежений знанням Андреа і не має доступу до думок інших персонажів. Але важливіше не сам факт внутрішньої фокалізації, а те, як ця обмеженість перспективи створює атмосферу постійної невпевненості.

Обмеженість знання проявляється через систематичне використання дієслів сумніву та здогадок. «I wondered if I had made him uncomfortable» [23, с. 49], «I wondered why Emily so obviously hated her» [23, с. 55], «I wondered how she'd react if she knew I actually had someone on the line who'd never heard of her» [23, с. 82] - дієслово «wondered» (гадала, цікавилася) стає рефреном, який маркує межі знання. Але це не випадкові моменти невпевненості - це постійна позиція. Нільсен писав, що фокалізація визначає «міру доступу читача до свідомості персонажів» [12, с. 75-78]. У цьому романі доступ є тільки до свідомості Андреа, і це створює ефект ізоляції.

Цікаво, що навіть очевидні речі залишаються непевними. «I wondered why Emily so obviously hated her» [23, с. 55] - ненависть «so obviously» (така очевидна), але причина невідома. Андреа бачить зовнішні прояви емоції (вираз обличчя, тон голосу, поведінку), але не розуміє мотивів. Це показує парадокс внутрішньої фокалізації: навіть те, що здається очевидним, насправді є інтерпретацією, а не знанням. Це може бути зовсім не ненависть - може, це захист, страх чи заздрість. Але читач не дізнається, бо ми бачимо тільки те, що бачить Андреа.

Найтривожніше питання постає про Міранду: «Does she even recognize me? I wondered» [23, с. 267]. Після семи місяців щоденної роботи Андреа не впевнена, чи Міранда взагалі усвідомлює її як окрему людину. Це питання виходить за межі простої невпевненості - це тривога про власне існування в

очах іншого. Внутрішня фокалізація перетворює Міранду на непроникну загадку. Читач ніколи не дізнається відповіді, бо наратор не має доступу до свідомості боса. Міранда існує тільки як поверхня - погляди, жести, слова, - за якою може бути що завгодно або нічого.

Обмеженість перспективи також означає нерозуміння правил світу, у який потрапила Андреа. «I wasn't sure what the rush was <...> but I'd already learned it was better not to ask questions» [23, с. 64] - вона не розуміє логіку модної індустрії, але навчилася не питати. «I'd already learned» [23, с. 64] показує швидку адаптацію не через розуміння, а через підкорення. Андреа залишається в невіданні свідомо, бо питання небезпечні. Читач теж не отримує пояснень - ми бачимо тільки поверхню без доступу до внутрішніх механізмів.

Соціальні взаємодії стають полем інтерпретацій без можливості перевірки. «The dinner table had grown silent, and I could feel them all watching me. No one said hello» [23, с. 120] - Андреа відчуває погляди, фіксує мовчання, помічає відсутність вітання. Але чому? Що вони думають? Внутрішня фокалізація не дає відповідей. «I thought about telling her what had transpired <...> but I knew I'd just be setting myself up for another verbal lashing» [23, с. 122] - Андреа будує гіпотези про можливу реакцію Емілі. «I knew» звучить впевнено, але це теж припущення на основі попереднього досвіду.

Важливо, що обмеженість перспективи працює на двох рівнях. По-перше, Андреа не має доступу до думок інших - це стандартна внутрішня фокалізація. По-друге, вона не розуміє культурних правил світу моди - це культурна обмеженість. «I wasn't sure if he meant S&M or the job itself, but I considered the possibility that he got it, that he was enough of an insider to know that it wasn't exactly how it appeared to those on the outside» [23, с. 125] - Андреа не може зрозуміти натяку, бо не знає того, що знають усі інші в цьому світі.

Можна зрозуміти це двома способами, але вона не знає, який правильний. Вона чужа у світі, де всі навколо розуміють те, що не говориться вголос.

Ця подвійна обмеженість (психологічна + культурна) створює специфічний ефект. Андреа постійно інтерпретує, здогадується, будує гіпотези - і постійно сумнівається у правильності своїх інтерпретацій. «I could feel Emily watching me and knew her look would be one of sympathy and anger: she felt bad that I had to repeat the hellish ordeal all over again, but she hated me for daring to be upset about it» [23, с. 152] - тут Андреа не просто фіксує погляд, а детально інтерпретує емоційний стан Емілі і навіть її мотиви. Але все це - здогадки. Можливо, Емілі думала про щось зовсім інше.

Внутрішня фокалізація також означає, що Андреа не має повного доступу навіть до власних процесів. «It didn't seem strange this time that even though I hadn't so much as seen the interior of a Town Car two months earlier, I had personally had one chauffeuring me around for the past six hours» [23, с. 128] - вона намагається зрозуміти власні почуття. Чому щось перестало здаватися дивним? Це процес адаптації, але Андреа не може його повністю усвідомити, поки він відбувається.

Отже, внутрішня фокалізація в романі - це не просто технічний прийом обмеження інформації, а спосіб створення специфічної атмосфери постійної невпевненості. Систематичне використання «wondered», «wasn't sure», «couldn't tell» маркує межі знання і створює світ, де все потребує інтерпретації, але жодна інтерпретація не може бути перевірена. Ця обмеженість працює на двох рівнях - психологічному (немає доступу до думок інших) і культурному (немає розуміння правил світу моди). Читач застряг у свідомості Андреа, яка сама застрягла між незрозумілими людьми в незрозумілому світі. І саме ця подвійна ізоляція формує драматичну напругу наративу.

2.1.3. Проблема надійності наратора

Обмежена перспектива, описана в попередньому підрозділі, природно веде до питання надійності. Як писав Вейн Бут у підрозділі 1.1.3, ненадійний наратор - це той, хто подає викривлену інформацію або помиляється в оцінці подій [3, с. 155-159]. Андреа не бреше навмисно, але її судження емоційно забарвлені, а самосприйняття часто викривлене. Треба аналізувати не окремі випадки, коли вона бреше, а як ненадійність проявляється постійно - через те, що вона обманює себе, знаходить виправдання і вибірково пам'ятає.

Найпростіший варіант - коли вона відверто бреше комусь і потім сама про це каже читачеві. «Where the hell had I come up with that one?» [23, с. 23] - Андреа тільки що вигадала якусь історію і дивується, звідки в неї взялася здатність так швидко брехати. Вона розуміє, що збрехала, і навіть оцінює, як добре це вийшло. Але читач їй все одно довіряє - ми ж бачимо, що насправді сталося. Однак Андреа показує, що вона здатна на маніпуляцію і що ця здатність розвивається. «I lied rather smoothly» [23, с. 23] - пряме визнання з оцінкою. «Rather smoothly» (досить гладко) показує, що Андреа навчилася брехати краще, ніж на початку. Робота змінила її, зробила більш майстерною у обмані.

Складніший випадок - приховування інформації та вибіркова розповідь. «I didn't tell her that for the first few months I had risen extra early with an intense determination to coax Runway looks from my very Banana Republic-heavy wardrobe» [23, с. 130] - Андреа не розповіла подрузі повну правду. Але важливіше, що вона розповідає це читачеві ретроспективно - означає, що під час розповіді про перші місяці вона могла опустити ці деталі. Наратор має владу вибирати, які деталі включати, і це визнання показує, що вибір не завжди був на користь повноти картини.

«Briefly I wondered if it sounded ridiculous to tell them how the skirts were called in and all the hours I'd logged wrapping and sending presents» [23, с. 77] -

Андреа сумнівається, чи варто розповідати певні деталі, боїться виглядати смішно. Вона цензурує свою розповідь залежно від аудиторії. Це змушує запитати: чи цензурує вона щось для читача? Слово «briefly» (мимохідь) показує, що ці сумніви швидко відкидаються, але сам факт їхньої присутності підриває довіру до повноти оповіді.

Найцікавіша форма ненадійності - це самообман і раціоналізація. «I briefly wondered if Lily might be drinking too much these days. After all, she did seem to be drunk pretty consistently. But when Alex had brought it up the week before, I'd assured him it was because she was still a student» [23, с. 177] - тут кілька шарів ненадійності. Андреа помічає проблему («drunk pretty consistently» [23, с. 177]), але відразу знаходить виправдання. Слово «briefly» показує, що вона не хоче заглиблюватися - має достатньо власних проблем. Але найцікавіше - вона переконує Алекса у версії, в яку сама не до кінця вірить. Це самообман, який поширюється на інших.

Ще один момент, коли вона навмисно бреше, керуючись порадами з журналу, і потім виправдовується: «'Fine. Great, actually,' I lied quickly, remembering a Cosmo article I'd read that had exhorted me to 'keep it light and airy and happy' when talking to a new guy» [23, с. 158-159]. Вона конструює свою поведінку за зовнішніми інструкціями, замість того щоб бути щирою. Цікаво, що вона визнає це читачеві, але чи завжди вона така чесна у визнаннях? Посилання на «Cosmo article» ніби виправдовує брехню - це не її власна ідея, а культурний сценарій, якого вона дотримується.

Самоіронія іноді розкриває усвідомлення власної нещирості. «'Um, well, working at Runway has been a really great learning experience,' I heard myself stutter. 'It's a job a million girls would die for, of course.' Did I just say that?» [23, с. 212] - слова «I heard myself» [23, с. 212] показують, що Андреа ніби відділяється від себе, наче це говорить хтось інший. Риторичне питання «Did I just say that?» [23, с. 212] показує, що Андреа сама не вірить у те, що

говорить. Але вона продовжує це говорити - між усвідомленням і поведінкою існує розрив.

Найглибше визнання ненадійності стосується психологічних захисних механізмів: «I knew I sounded positively manic, but any armchair shrink could easily point out that my outward enthusiasm was meant to overcompensate for all that was lacking inwardly» [23, с. 307] - Андреа усвідомлює, що її зовнішня поведінка маскує внутрішню порожнечу. «Overcompensate» - надмірна компенсація як захисний механізм. Вона розуміє власну психологічну динаміку, але не може її змінити. Це визнання робить її більш чесною з читачем, але водночас показує, наскільки ненадійною є її зовнішня поведінка для оточуючих.

Розрив між знанням і поведінкою - ще одна форма ненадійності: «I think somehow I knew that I was sounding like a robot, but I couldn't stop. Her shock only made me feel worse» [23, с. 290-291] - є невпевненим визнанням усвідомленості. Вона знала, що говорить механічно, але не могла зупинитися. Це показує, що раціональне розуміння не завжди контролює емоційну поведінку. Андреа може усвідомлювати свою ненадійність, але це не робить її надійнішою.

Отже, Андреа Сакс є частково ненадійним наратором, але її ненадійність має специфічний характер. Це не ненадійність божевільного чи маніпулятивного наратора, а ненадійність звичайної людини під тиском. Вона іноді бреше іншим персонажам і чесно визнає це читачеві. Вона раціоналізує власну поведінку і поведінку близьких, не хочучи бачити проблеми. Вона розповідає по-різному залежно від того, хто слухає. Андреа розуміє, що в неї працюють якісь психологічні захисти, але нічого не може з цим зробити. Її самосприйняття викривлене стресом, втомою, емоційною перевантаженістю. Ця часткова ненадійність не руйнує довіру до наратора повністю - навпаки, визнання власних слабкостей робить Андреа більш

людяною і правдоподібною. Але це змушує читача бути уважнішим, критичнішим, активнішим у інтерпретації подій. І саме в цій необхідності активного читання - художня функція техніки ненадійного наратора.

2.2. Формування образів персонажів через призму наратора

2.2.1. Міранда Прістлі в сприйнятті Андреа

Міранда Прістлі є центральним персонажем роману, але читач бачить її виключно через суб'єктивну призму Андреа. Ми не маємо доступу до думок Міранди, не розуміємо її мотивів, не чуємо, як вона сама бачить ситуацію. Міранда існує тільки такою, якою її бачить Андреа, і цей образ змінюється в залежності від настрою та досвіду оповідачки. Треба розглядати не окремі описи, а те, як поступово з деталей складається складна картина - як зовнішність стає символом, а конкретні спостереження перетворюються на своєрідний міф.

Якщо говорити про першу зустріч, то перше враження будується на невідповідності між очікуванням і реальністю: «Since I'd never seen so much as a picture of Miranda Priestly, I was shocked to see how skinny she was» [23, с. 21]. Слово «shocked» показує силу враження, але важливіше - те, що Андреа ніколи не бачила навіть фотографії. Для інсайдера це неможливо, для Андреа - норма. Вона входить у світ сліпою, без базового культурного знання, і ця сліпота формує специфіку першого контакту. Міранда існувала як абстракція (престижна робота, впливова жінка), а виявилася конкретним тілом - крайньо худим, несподівано фізичним.

З часом фізична близькість дозволяє побачити деталі, недоступні здалеку: «I could smell the fantastic aroma of salon shampoo and expensive perfume, so close that I could see the very fine lines around her mouth and eyes» [23, с. 112]. «Fantastic aroma» показує, що Андреа, всупереч ворожості, не може не визнати клас. Навіть запах є маркером статусу, який діє попри

свідомої волі. Але зір фіксує «fine lines» - зморшки, які руйнують ілюзію досконалості. Міранда не ідеальна попри всі зусилля, і ця недосконалість видима тільки зблизька. Андреа має привілей близькості, який одночасно є прокляттям - вона бачить те, чого не бачать інші, але не може використати це знання.

Найчастіше Міранда описується через інтенсивні негативні емоції з подальшою раціоналізацією: «That bitch! The first time she called me Emily could've been a mistake, but the second was undoubtedly deliberate» [23, с. 121]. Пряма лайка у внутрішньому монологі, потім логіка виправдання гніву. «Could've been a mistake, but <...> undoubtedly deliberate» - Андреа вибирає інтерпретацію, яка підтверджує злий намір. Чи справді Міранда робить це навмисно? Можливо, вона просто не розрізняє асистенток, для неї вони взаємозамінні. Але Андреа потребує версії з навмисним приниженням, бо це надає сенс її стражданню. Якщо Міранда робить це навмисно - можна ненавидіти. Якщо просто не помічає - це ще гірше, бо означає повну незначущість.

Поведінка Міранди часто описується як серія холодних, методичних дій: «She walked away. Finished looking me up and down, pushed backward off the counter, and just walked away while I was stuttering mid-sentence» [23, с. 112]. Послідовність дієслів створює ефект покрокового приниження: оглянула, відштовхнулася, пішла. «While I was stuttering mid-sentence» [23, с. 112] - Андреа не варта навіть дочекатися кінця фрази. Це не емоційна реакція Міранди, а демонстративна байдужість, яка є формою влади. Міранда може перервати будь-кого в будь-який момент, і це нормально.

Погляд Міранди описується як інструмент оцінювання та контролю: «Her bright blue eyes moved up and down, side to side, all over my white button-down, my red corduroy Gap miniskirt, my now buckled camel-hair Jimmy Choo sandals» [23, с. 112]. Рух очей створює образ сканування, наче Міранда -

машина для зчитування модних кодів. Андреа перелічує кожен елемент одягу, включаючи «now buckled» для дорогих сандалів. Важливо саме «now buckled» - навіть дорогі туфлі стають погнутими, коли їх носиш, і Міранда це одразу помічає. Погляд стає формою влади, яка оцінює, знаходить недоліки, виносить вирок без слів.

Найскладніший опис поєднує визнання харизми з неможливістю її пояснити: «She wasn't beautiful — her eyes were a bit too beady and her hair too severe and her face much too hard — but she was stunning in a way I couldn't make sense of» [23, с. 289]. Андреа методично перелічує недоліки - очі дрібні, зачіска сувора, обличчя тверде. Але «stunning» перемагає всі недоліки. «In a way I couldn't make sense of» - ключова фраза. Харизма не піддається раціональному аналізу, вона діє поза логікою фізичної краси. Це визнання поразки - Андреа не може зрозуміти джерело влади Міранди, а значить, не може їй протистояти.

У моменти крайнього стресу описи стають нелюдськими, але з усвідомленням викривленості: «In all fairness, I think she just parted her lips, but to my near-delirious self, it looked like she was baring actual pointed fangs» [23, с. 169]. «In all fairness» [23, с. 169] показує, що Андреа розуміє - реальність інша. «To my near-delirious self» - визнання божевільності власного сприйняття. Але образ «pointed fangs» діє сильніше за раціональне розуміння. Міранда перетворюється на вампіра, хижака, нелюдську істоту. Це вже не опис реальної людини, а проєкція страху. «'Is something wrong?' she mimicked in a high-pitched voice that sounded nothing like my own, nothing human» [23, с. 169] - подвійне заперечення людськості. Міранда імітує, але імітація «sounded nothing human». Вона виходить за межі людського через акт насмішки.

Рідкісні моменти вразливості швидко витісняються: «But tonight she'd also looked sad, and not a little lonely» [23, с. 295]. «Not a little lonely» [23, с.

295] - літота, яка означає «дуже самотня». Андреа помічає людяність Міранди, але цей момент залишається ізольованим. Він не змінює загального образу, не створює емпатії. Швидше це дивна аномалія, яку Андреа фіксує, але не знає, що з нею робити.

Водночас образ Міранди формується не тільки через безпосереднє сприйняття Андреа, а й через хор інших голосів, які створюють складну поліфонію.

Офіційний дискурс завжди пафосний до абсурдності: «Miranda Priestly is the single most influential woman in the fashion industry, and clearly one of the most prominent magazine editors in the world. The world!» [23, с. 17]. Повторення «the world» з окличним знаком виявляє надмірність захоплення. Але Андреа передає ці слова з відчутною іронією - для неї це порожня риторика, яка не відповідає реальності щоденного приниження. Мантра «a job a million girls would die for» [23, с. 17] повторюється як заклинання різними людьми - від HR до випадкових жінок у ліфті. Повторюваність створює ефект ідеологічного промивання: всі переконують Андреа, що вона має бути вдячною, але реальність суперечить риторичі.

Протилежний полюс - відверта ворожість: «How are you finding your tenure with supreme evil thus far?» [23, с. 212] - Джудіт Мейсон прямо називає Міранду «supreme evil» (найвище зло). Це не збігається з офіційною версією про «найвпливовішу жінку» і показує, що люди бачать Міранду дуже по-різному. Охоронці дають лаконічні попередження: «She is gonna eat you alive» [23, с. 39]. Ці короткі фрази від людей, які бачили багато асистенток, звучать як вирок. Вони знають патерн, знають фінал, і їхнє співчуття є передбаченням неминучого.

Найцікавіша позиція - Емілі, яка постійно захищає систему: «She doesn't mean any harm by it, she really doesn't. That's just the way she is» [23, с. 167]. Це стає рефреном виправдання - Міранда не винна, вона просто така.

Логіка капітуляції: не можна змінити систему, можна тільки прийняти її. «She is amazing, Andy — she really is!» [23, с. 225] - відчайдушна спроба переконати не тільки Андреа, а й саму себе. Але через наратив Андреа читач бачить порожнечу цих виправдань. Емілі захищає те, що її знищує, бо визнати реальність означало б визнати марність жертв.

Лорета, колишня працівниця з часовою дистанцією, підтверджує: «That woman made my life a living hell for the year I worked there» [23, с. 385]. Те, що ця оцінка майже дослівно збігається з досвідом Андреа, показує універсальність патерну. Це не індивідуальна несумісність характерів, а системна проблема, яка повторюється з кожною асистенткою.

Отже, Міранда Прістлі існує в романі як багатошаровий конструкт, де реальна людина, символ системи та проєкція страхів переплітаються. Є безпосереднє сприйняття Андреа - емоційне, суб'єктивне, що коливається між жахом, ненавистю та рідкісним визнанням харизми. Є офіційний дискурс захоплення, який звучить досить порожньо на фоні реальності. Є голоси попередження від тих, хто знає систему. Є виправдання від Емілі, яка захищає свого гнобителя. І є підтвердження від тих, хто вижив і може говорити з дистанції. Але всі ці голоси фільтруються через свідомість Андреа - вона вибирає, які цитати включити, як їх подати, в якому контексті розмістити. Міранда залишається загадкою, бо суб'єктивний наратив не дає їй голосу. Вона існує тільки як об'єкт множинних інтерпретацій, але всі вони пропущені через призму однієї свідомості. І саме ця організована одним наратором багатоголосність робить образ таким складним - водночас реальним і сконструйованим, конкретно людиною і абстрактним символом токсичної системи, жертвою власного успіху і свідомим тираном. Отже, обмеженість погляду Андреа - це не просто технічна особливість, а спосіб показати, як відчуває себе людина в світі, де вона не розуміє правил і не знає, чого очікувати.

2.2.2. Другорядні персонажі крізь суб'єктивну оптику героїні

Другорядні персонажі створюють світ, у якому існує Андреа, але всі вони фільтруються через її суб'єктивне сприйняття. Важливо розглянути не просто окремі портрети, а системну логіку опису: характер зображення персонажа прямо залежить від його відношення до світу Runway. Чим ближче людина до модної індустрії, тим критичнішим стає опис. Чим далі від неї - тим теплішим. Ця закономірність розкриває не стільки реальність персонажів, скільки внутрішню карту Андреа, де люди поділені на «своїх» і «чужих», причому «свої» - це ті, хто поза Runway.

Емілі як найближча колега описується найсуперечливіше. «Emily, looking remarkably haggard and sloppy in a fitted but wrinkled sheer white T-shirt» [23, с. 41] - тут кожне слово несе подвійне значення. «Haggard and sloppy» [23, с. 41] викликають негативне сприйняття, водночас «fitted but wrinkled» [23, с. 41] показує трагічну спробу відповідати стандартам без сил це підтримувати. Андреа бачить, що колега виснажена, але не співчуває їй - скоріше задоволена тим, що може критикувати. «Emily looked at me with her usual mix of disgust and pity» [23, с. 89] - слово «usual» показує, що Андреа сприймає це як постійну річ. Але чи дійсно Емілі відчуває огиду й жалість? Можливо, її обличчя просто таке від втоми, а Андреа бачить це як вороже ставлення оскільки в них конфлікт.

Найцікавіше те, як Андреа намагається пояснити ворожість: «And thus the basic root of the hatred that existed between Emily and me. Since she was in the 'senior' assistant position, I was more of Miranda's personal assistant» [23, с. 148]. Лапки навколо «senior» іронізують над формальною ієрархією. Але далі Андреа показує абсурдність взаємної ненависті: «I hated her for being able to wear sleeveless shirts to work <...> She hated me for having excuses to leave the office» [23, с. 148]. Обидві ненавидять одна одну за привілеї, які насправді є проявами спільного нещастя. Емілі може носити те, що хоче, бо Міранда не

бачить її постійно. Андреа може виходити, але тільки для виконання принижених доручень, що принижують. Це взаємна ненависть жертв системи, які не можуть об'єднатися проти справжнього джерела проблем.

Різкий контраст - люди поза світом Runway. «Jorge and I were friends» [23, с. 145] - пряме твердження без застережень. Дружба виникла просто через часте спілкування, але вона справжня, бо Хорхе «deliciously unaffiliated with Runway» [23, с. 145]. Слово «deliciously» передає насолоду від контакту з нормальністю. Це не складна особистість, не глибокі розмови - просто людина, яка не є частиною токсичної системи, і цього достатньо.

Деформація сприйняття проявляється навіть у описі випадкових зустрічей: «Her brown hair was clean and straight but lacking in style, and her brown flats were horrifically unfashionable. But her blue eyes were bright and kind, and I knew instantly that I would like her» [23, с. 287]. Андреа автоматично починає з оцінки через модні стандарти - волосся «lacking in style» [23, с. 287], взуття «horrifically unfashionable» [23, с. 287]. Слово «horrifically» показує, наскільки глибоко засвоєні стандарти Runway. Але протиставлення через «But» є критичним моментом: «bright and kind» [23, с. 287] очі перемагають модність. Андреа ще здатна цінувати людські якості попри деформацію, але показово, що спочатку приходить саме модна оцінка.

Романтичний інтерес описується через протиставлення світу Runway: «I liked his kind green eyes that seemed to laugh instead of taunt» [23, с. 59]. Ключове - «instead of taunt» [23, с. 59]. У світі Runway Андреа звикла до насмішок, тому очі, які сміються не з неї, стають особливо привабливими. Не те, що він має - а те, чого він не має (агресії, зневаги, оцінювання).

Алекс як найближча людина описується через втрату: «Alex was so understanding, so sweet, so available, that I'd begun to take for granted that he'd always be around» [23, с. 310]. Нагромадження позитивних характеристик, але ключове – «take for granted» [23, с. 310] (сприймати як належне). Андреа

втратила здатність цінувати стабільність, доброту, підтримку - все те, що не є частиною світу Runway. Метафора «when everyone else had felt free to take a swing» [23, с. 311] показує, як вона сприймає оточення: всі атакують, тільки Алекс захищає. Але навіть цього захисту вона не цінує більше.

Найжорсткіші описи - для тих, хто загрожує близьким людям: «A sickly looking guy with a line of sweat above his lip and a head full of greasy hair <...> his dozens of snaking, winding, scary tattoos» [23, с. 280]. Детальний і огидний опис - «sickly», «sweat», «greasy», «snaking», «scary». Це не об'єктивний портрет, а проєкція страху Андреа за Лілі. Хлопець може бути цілком нормальним, але через призму тривоги він стає монстром.

Рідкісні моменти солідарності - з іншими жертвами системи: «A pretty, uniformed maid opened the door <...> her sad eyes moist and staring directly at the floor» [23, с. 329]. Андреа помічає красу покоївки, але бачить приниження. «I shot her my best sympathetic look, but she just continued to shake» [23, с. 329] - спроба показати співчуття не працює. Це момент усвідомлення, що вона не єдина жертва Міранди, що система експлуатує багатьох, але солідарність неможлива через страх.

Отже, другорядні персонажі існують у романі як проєкції внутрішнього світу Андреа. Її описи створюють чітку карту: світ Runway (критичність, ворожість, деформоване сприйняття) проти світу поза ним (теплота, ностальгія, але також втрата контакту). Емілі як людина в такій же ситуації викликає не солідарність, а конкуренцію. Хорхе як аутсайдер стає другом просто через відсутність зв'язку з Runway. Алекс втрачає цінність через стабільність - Андреа більше не може цінувати нормальність. Кожен опис - це не об'єктивний портрет, а маркер на карті відчуження. Персонажі стають дзеркалами трансформації Андреа: чим глибше вона занурюється в токсичну систему, тим менше здатна бачити людяність у тих, хто всередині, і тим більше ідеалізує тих, хто поза нею.

2.3. Наративні техніки роману та їхня роль у створенні художнього сенсу

2.3.1. Іронія як основний модус оповіді

Іронія пронизує весь роман і є ключовою наративною технікою, яка дозволяє Андреа дистанціюватися від важких ситуацій, критикувати абсурдність світу моди і зберігати здоровий глузд. Як було показано в підрозділі 1.2, іронія є характерною рисою жанру chick lit. Але важливо розглянути не просто окремі іронічні висловлювання, а те, як іронія функціонує системно - як захисний механізм, як інструмент критики, як спосіб збереження ідентичності під тиском.

Найяскравіший приклад - рефрен про престижність роботи, який трансформується через контексти: «A job a million girls would die for» [23, с. 17]. Ця фраза з'являється кілька разів, і кожного разу іронія стає очевиднішою. Спочатку це може звучати як похвала, але коли фраза з'являється після опису принизливої ситуації, стає зрозуміло, що Андреа використовує її як захисний механізм. Метафора «die for» (віддати життя) виявляється страшно точною - доводиться жертвувати життям, тільки не в романтичному сенсі, а в буквальному. «By rote» [23, с. 157] - Андреа повторює цю фразу машинально, як заучену мантру, яка втратила зв'язок зі змістом.

Найгостріша іронія стосується розриву між освітою та реальністю: «So this was what four years of diagramming and deconstructing books, plays, short stories, and poems were for: a chance to comfort a over-pampered fur ball» [23, с. 6]. Конструкція «this was what <...> for» [23, с. 6] підкреслює причинно-наслідковий зв'язок як кульмінацію. Чотири роки літературного аналізу призвели до заспокоювання собаки. Це не веселий жарт, а гірке усвідомлення марності вкладених років і обманутих очікувань. Андреа очікувала інтелектуальної кар'єри, отримала догляд за твариною.

Іронія у внутрішніх коментарях про роботу стає способом зберегти здоровий глузд: «My job was getting more intellectually stimulating by the minute!» [23, с. 118]. Окличний знак показує іронію - насправді робота стає все більш механічною і принизливою. Фраза «by the minute» [23, с. 118] посилює ефект - через перебільшення того, як швидко все «покращується». Без цієї іронії Андреа мала б або повірити в абсурдність (що робота справді стимулююча), або впасти в розпач. Іронія - це третій шлях, який дозволяє бачити абсурд і водночас функціонувати.

Критика корпоративної культури через виявлення порожнечі термінології: «Stay organized? I was working for a company who defined good 'organization' as knowing which floor each employee visited» [23, с. 63]. Лапки навколо «organization» показують, що це не справжня організація, а її імітація. Андреа протиставляє нормальне розуміння ефективності (коли все систематично, є порядок у роботі) абсурдній системі, де просто стежать за всіма переміщеннями. Через іронію видно, як корпоративна мова приховує справжні механізми контролю. Слово «організація» звучить солідно, але насправді означає стеження.

Сарказм щодо «переваг» роботи через нагромадження: «Mrs. Whitmore. I am a lucky girl indeed. I'm so lucky, you have no idea. I can't tell you how lucky I felt when I was sent out just yesterday afternoon to purchase tampons for my boss» [23, с. 156]. Повторення «lucky» (щаслива) тричі посилює іронію з кожним разом. Останнє речення про купівлю тампонів робить іронію абсолютно очевидною - це максимально принизливе завдання, яке не має жодного відношення до професійного розвитку чи модної індустрії. Це не робота асистента редактора, це робота особистої служниці.

Самоіронія щодо власних минулих рішень через ретроспективну позицію: «They're not going to hire me or reject me on the outfit alone, I remember thinking. Clearly, I was barely lucid» [23, с. 13]. Ретроспективний

коментар «Clearly, I was barely lucid» [23, с. 13] (очевидно, я була ледь при свідомості) іронізує над власною наївністю. Як вона могла думати, що в модному журналі одяг не має значення? Слово «lucid» (при свідомості, тверезого розуму) показує, що її думки були нераціональними до абсурду. Але ця самоіронія не весела - вона показує, наскільки Андреа була невідповідною до світу, в який увійшла.

Іронія у сприйнятті чужого захоплення через контраст зовнішнього і внутрішнього: «'She is, like, the most powerful person in fashion,' Marion gushed as I forced myself to nod enthusiastically» [23, с. 147]. «Gushed» (захоплено говорила) контрастує з «forced myself» (змусила себе). Андреа має зображувати ентузіазм, якого не відчуває. Її кивки - це гра, виконання очікуваної ролі. Іронія тут у розриві між тим, що бачить Маріон (захоплену дівчину з престижної роботи), і тим, що відчуває Андреа (необхідність грати роль).

Найтонша самоіронія через біблійну алюзію: «Miracle of miracles! The Perfect One had spoken, and in my defense, no less» [23, с. 201]. «Miracle of miracles!» [23, с. 201] надмірно драматизує незначну подію. «The Perfect One» [23, с. 201] написано з великої літери саркастично, наче Емілі - божество. Вона щось сказала на захист Андреа - і це подається як неймовірне диво, хоча насправді це проста людська реакція. Іронія виявляє, наскільки ненормальними стали норми: коли колега захищає колегу, це диво, а не стандарт.

Іронія також виражає критику індустрії через відтворення її риторики: «There were genuinely important people trying to get things done around here, people who depended on me, and I'd let them down» [23, с. 69]. У контексті роману «genuinely important people» [23, с. 69] (справді важливі люди) і «things done» (справи) іронічні - йдеться про світ моди, де «важливі справи» означають організацію фотосесій і вибір аксесуарів. Андреа відтворює

риторику індустрії, яка надає космічного значення тривіальним речам, але через контекст наративу читач бачить абсурдність цієї надмірності.

Отже, іронія є основним способом оповіді, який виконує кілька взаємопов'язаних функцій. По-перше, це захисний механізм - Андреа іронізує, щоб не впасти у відчай чи повне прийняття абсурду. Іронія створює психологічну дистанцію між нею і ситуацією. По-друге, іронія є інструментом критики - через неї демонструється абсурдність модної індустрії, порожнеча корпоративної культури, викривленість пріоритетів. По-третє, іронія створює зв'язок з читачем, апелюючи до спільного здорового глузду. Читач і наратор стають союзниками проти абсурдної системи. По-четверте, іронія є способом збереження ідентичності - доки Андреа може іронізувати, вона не повністю поглинута системою. Момент, коли іронія зникне, буде моментом остаточної капітуляції. Без іронії роман був би важким для читання - просто каталогом страждань без можливості дистанції. Іронія робить його читабельним, іноді навіть веселим, попри трагічність ситуації. Але найважливіше - іронія є маркером свідомості: Андреа бачить абсурд, називає його абсурдом, і саме ця здатність бачити робить її ненадійним, але правдивим наратором.

2.3.2. Монологи Андреа та потік її думок

Внутрішній монолог є однією з найважливіших наративних технік роману, яка дає читачеві доступ до справжніх думок і почуттів Андреа. Ця техніка створює ефект подвійності: є зовнішня Андреа, яка намагається відповідати очікуванням, і внутрішня Андреа, яка бунтує, страждає, сумнівається. Важливо розглянути не просто окремі приклади внутрішнього монологу, а його функції: як він показує розщеплення особистості під тиском, як передає інтенсивність стресу через форму, як створює інтимність з читачем.

Найпростіша форма - самозаспокоєння через базові інструкції собі: «Breathe in, breathe out, I coached myself» [23, с. 3] - показує, що Андреа ніби розмовляє сама з собою як тренер. Вона має стежити навіть за диханням, щоб не запанікувати. Це виказує високий рівень тривожності - зазвичай дихання не потребує уваги, а працює само. Коли треба спеціально говорити собі «дихай», це значить, що стрес зруйнував автоматичну роботу організму.

Ще драматичніший монолог через повторення: «You will not throw up. You will not throw up» [23, с. 13]. Повторення показує відчайдушну спробу контролю через самонавіювання. Використання другої особи («You») замість першої («I») створює дистанцію між тією, хто віддає накази, і тією, хто має їх виконувати. Андреа розділяється на дві особистості: ту, яка відчуває нудоту і паніку, і ту, яка намагається контролювати ситуацію. Повторення фрази показує невпевненість у успіху - якби вона справді контролювала ситуацію, не треба було б повторювати.

Внутрішній монолог часто має форму лайки, яка не може бути озвучена: «Great, I muttered. That's just fucking great» [23, с. 8]. Слово «muttered» (пробурмотіла) показує, що це сказано вголос, але тихо. «Great» явно іронічне, а лайка показує рівень розчарування. Андреа дозволяє собі лаятися у внутрішньому монолозі (чи тихому бурмотінні), хоча в офіційних розмовах намагається бути ввічливою. Це контраст між публічною та приватною особистістю - зовні ввічливість, всередині гнів.

Діалог з собою як боротьба різних частин свідомості: «Idiot! Shut up! She's not looking for a response, just do what she says! But I couldn't help it» [23, с. 120-121]. Спочатку самозвинувачення («Idiot!»), потім наказ замовкнути, потім пояснення раціональної стратегії («just do what she says» [23, с. 121]). Але фінальне «But I couldn't help it» [23, с. 121] показує розрив між знанням і поведінкою. Раціональна частина розуміє, як треба діяти, але емоційна не може контролювати себе. Продовження ще жорсткіше: «Stop narrating! She

doesn't give a shit what you're doing. Just do it and get out» [23, с. 121] - Андреа усвідомлює, що занадто багато говорить з нервів. Фраза «doesn't give a shit» [23, с. 121] грубіша за попередні, показує наростання роздратування не тільки на Міранду, а й на власну нездатність контролювати поведінку.

Самозвинувачення після соціальної помилки: «Andy! Shut your mouth! I berated silently. Some absolutely beautiful man approaches you out of the blue at a party full of celebrities and you tell him off right away?» [23, с. 124]. Звернення до себе по імені показує серйозність моменту - наче Андреа говорить з іншою людиною. «Shut your mouth!» [23, с. 124] - грубий наказ самій собі. Слово «berated» (лаяла) показує активне самозвинувачення, не просто розчарування, а агресію спрямовану всередину. Риторичне питання виражає несподіванку і розчарування собою - як вона могла так вчинити?

Потік свідомості під стресом через уривчасті думки: «Table, table, table. There it was. Deposit book on table. And now for the clothes» [23, с. 120]. Повторення «table» (стіл) показує пошук очима, спробу сконцентруватися на простому завданні. «Deposit book on table» [23, с. 120] - самонаказ у формі інфінітива, як пункт інструкції, яку треба виконати. «And now for the clothes» [23, с. 120] - перехід до наступного завдання. Ця послідовність імітує процес мислення під тиском, коли складні дії треба розбити на найпростіші кроки, інакше все зливається в хаос.

Внутрішня боротьба між капітуляцією та опором: «Why fight it? I asked myself. Simply wearing their clothes wouldn't necessarily mean I was a total sellout, would it?» [23, с. 131]. Риторичне питання вже передбачає капітуляцію. Потім спроба раціоналізації через применшення («Simply wearing»), потім питання до себе з відчутним сумнівом («would it?»). Фраза завершується питальним знаком, який показує невпевненість - Андреа хоче переконати себе, але не до кінця вірить у власні аргументи. Це момент, коли

внутрішній голос намагається виправдати те, що зовнішня Андреа вже робить.

Потік свідомості у фізичному дискомфорті через раціоналізацію в реальному часі: «I could get used to this, I thought. Everyone's got to put something on every day, and this sure felt a hell of a lot better than any of my stuff» [23, с. 132] - демонструє, як адаптація призводить до втрати опору. «Everyone's got to put something on every day» [23, с. 132] - спроба виправдати через універсальність. Але найчесніша фраза - «this sure felt a hell of a lot better» [23, с. 132] - визнання, що дорогий одяг справді приємніший. Андреа не може заперечувати фізичні відчуття, і це стає аргументом сильнішим за принципи.

Раптове усвідомлення через вигук: «Holy shit. I recognized the book description immediately from a New Yorker article I'd just read» [23, с. 126]. Вигук «Holy shit» показує силу здивування - це нецензурний вислів, який з'являється тільки у думках, не в розмові. «I recognized <...> immediately» [23, с. 126] показує швидкість усвідомлення. Це рідкісний момент, коли освіта Андреа виявляється корисною в світі Runway, і здивування пов'язане саме з цим - нарешті щось із її минулого життя має значення тут.

Найінтенсивніший потік у кризі через мантричне повторення: «It's not my fault. It's not my fault. It's not my fault» [23, с. 234]. Повторення три рази показує відчайдушну спробу переконати себе. Але саме необхідність повторювати виказує сумнів - якби вона справді вірила, що це не її вина, не треба було б повторювати як мантру. Кожне повторення є спробою заглушити внутрішній голос, який каже протилежне.

Складний багат шаровий монолог із суперечливими імпульсами: «I was conflicted. My first impulse was to tell her to fuck off, tell her she didn't know me, that it's easy to see she tries to compensate for her stuttering with a major attitude problem. More than that, though, I wanted to press the phone close to my

lips and urgently whisper, 'I am a prisoner'» [23, с. 213]. Пряме визнання «I was conflicted» [23, с. 213] рідкісне - зазвичай внутрішній монолог показує конфлікт, а не називає його. Перший імпульс агресивний - послати, звинуватити. Другий - протилежний, вразливий. Образ притиснутого до губ телефону і шепоту «I am a prisoner» [23, с. 213] є криком про допомогу, таким тихим і відчайдушним. Андреа хоче, щоб хтось зрозумів, але боїться сказати голосно.

Кульмінація внутрішнього монологу через повторення лайки: «Fuck her. Fuck Paris and fashion shows <...> Fuck her for even thinking that I was anything like her» [23, с. 370]. Повторення «Fuck» показує інтенсивність гніву, який більше не може бути стриманим. «Fuck Paris and fashion shows» [23, с. 370] - відмова від усього світу Міранди, від того, що мало бути престижним і бажаним. Фінальна фраза - захист ідентичності. Міранда припустила подібність між ними, і для Андреа це найстрашніше. Внутрішній монолог тут досягає максимальної інтенсивності - це не просто роздратування, а екзистенційна паніка.

Отже, саморефлексія наратора та потік думок виконують кілька критичних функцій у наративі. По-перше, вони створюють контраст між зовнішньою і внутрішньою Андреа, показуючи розщеплення особистості під тиском. По-друге, через форму (повторення, уривчасті фрази, звернення до себе на «ти») показано, наскільки сильний стрес і як Андреа втрачає контроль. По-третє, створюється близькість із читачем - Андреа не ховає навіть лайку чи те, чого соромиться, і це викликає довіру. Читач бачить те, що приховано від інших. По-четверте, це показує внутрішню боротьбу - між тим, що вона розуміє розумом, і тим, як поводить себе емоційно, між опором і здачею, між гнівом і безнадією. По-п'яте, у моментах крайнього стресу форма монологу (повторення, мантри, вигуки) стає способом виживання. Внутрішній голос є найчеснішим у романі - тут немає соціальних масок,

маніпуляцій, грання ролей. Тільки сира реальність думок і почуттів, які не можуть бути озвучені, але формують справжню особистість Андреа.

2.3.3. Часова дистанція та ретроспективна оцінка подій

Ретроспективна оцінка, як було показано в підрозділі 2.1.1, є невід'ємною частиною наративної структури роману. Але важливо розглянути не тільки сам факт часової дистанції, а й те, як ця техніка працює для створення художнього сенсу - зокрема, як вона породжує іронію, самокритику та моральну амбівалентність. Ретроспективна позиція - це не просто спосіб розповісти про минуле, а інструмент переосмислення досвіду, який дозволяє бачити патерни, невидимі в момент переживання.

Ретроспективна позиція дозволяє наратору бачити наївність власних минулих очікувань і створювати іронію через контраст: «I'd canceled on him my first week because I'd thought my week of riding around in a limo and wrapping presents had been too demanding» [23, с. 106]. Коли це сформульовано з часової дистанції – «riding around in a limo and wrapping presents» [23, с. 106] - звучить абсурдно. У момент події Андреа справді вважала це важким, але наратор, який знає, що прийшло далі, бачить наївність цього судження. Конструкція «I'd thought» показує помилковість минулого сприйняття. Іронічний контраст між тодішнім сприйняттям (це було важко) і теперішнім знанням (це було легко порівняно з тим, що прийшло далі) є продуктом саме ретроспекції. Без часової дистанції ця іронія неможлива.

Визнання капітуляції набуває особливого значення через часову дистанцію і можливість назвати речі своїми іменами: «And so after three months, I surrendered. I just got too tired» [23, с. 131]. Слово «surrendered» (здалася) - військова метафора, яка можлива тільки з ретроспективної позиції. У момент події Андреа, ймовірно, раціоналізувала свій вибір інакше

- може, як прагматичне рішення, як адаптацію, як розумний компроміс. Але зараз, з часової дистанції, вона може назвати це капітуляцією без прикрас і самовиправдань. «I just got too tired» - проста, чесна причина без спроб виглядати краще чи сильніше. Часова дистанція дозволяє бути безжальною до себе, визнавати поразки як поразки.

Ретроспекція також створює ефект трагічної іронії через констатацію втрат, які в момент події могли здаватися окремими інцидентами: «I'd managed to ignore a couple strep throats, a few bouts of bronchitis, a horrific round of food poisoning, and a perpetual smoker's cough and cold and hadn't taken a single sick day in nearly a year of work» [23, с. 300]. Перелік серйозних хвороб, проігнорованих заради роботи, набуває повного значення тільки коли зібраний разом з часової дистанції. У момент подій кожна хвороба, можливо, здавалася тимчасовою незручністю, яку треба перетерпіти. Але ретроспективний наратор бачить патерн самознищення і може його артикулювати як систему, а не як випадковість.

Продовження - контраст косметики і реального здоров'я виявляє викривлення пріоритетів: «Although I'd had a dozen sets of highlights from Marshall, quite a few free massages from spas that felt honored to have Miranda's assistant as a guest, and countless manicures, pedicures, and makeovers, I hadn't seen a dentist or a gynecologist in a year» [23, с. 300]. Ретроспективна оцінка робить очевидним абсурд, який у момент подій міг здаватися нормальним через поступову адаптацію. Часова дистанція дозволяє побачити: десятки косметичних процедур, але жодного візита до лікаря. Зовнішність важливіша за здоров'я. Це не було свідомим рішенням - це сталося поступово, але тільки ретроспекція дозволяє побачити повну картину викривлення.

Особливо важлива функція ретроспекції - створення моральної амбівалентності через показ втрачених можливостей: «It felt good to be part of a team, one half in the battle against the oppressor. I realized then for the first

time what a different year it would have been if Emily and I could've truly been friends» [23, с. 299]. Тут складна темпоральна структура: є усвідомлення «then» (тоді, у момент події) і є розповідь про це усвідомлення зараз (момент наративу). Андреа усвідомила в той момент втрачену можливість. Але потім різко: «Until now, of course» [23, с. 299]. Ретроспекція показує, що навіть той рідкісний момент близькості був тимчасовим і закінчився. Це створює гіркоту - можливість дружби існувала, але система зробила її неможливою. Часова дистанція дозволяє побачити не тільки те, що сталося, а й те, що могло б статися, але не сталося.

Ретроспективна позиція також дозволяє побачити власну трансформацію як моральну проблему без однозначної оцінки: «It wasn't fair to expect Lily to understand when I would've thought I was ridiculous a mere four months earlier» [23, с. 201]. Наратор усвідомлює розрив між минулою і теперішньою собою. «A mere four months» [23, с. 201] (всього чотири місяці) підкреслює швидкість деформації - це не поступова еволюція за роки, а різка зміна за кілька місяців. Але цікаво, що Андреа не знає, чи ця трансформація - це зростання чи деградація, адаптація чи втрата ідентичності. Ретроспекція не дає однозначної моральної оцінки - вона тільки фіксує зміну і визнає її проблематичність.

Найскладніша функція ретроспекції - створення невирішеної амбівалентності, яка зберігається навіть з часової дистанції: «I wondered if this was the proudest or the most humiliating moment of my life» [23, с. 367]. Часова дистанція не завжди приносить ясність чи вирішення моральних дилем. Навіть оглядаючись назад, Андреа не може вибрати між «найгордіший» і «найбільш принизливий». Ці два полюси залишаються рівноважними. Ретроспекція тут не вирішує моральну дилему, а підкреслює її нерозв'язність. Деякі питання залишаються відкритими навіть після завершення досвіду.

Подібна амбівалентність у фінальному питанні роману: «maybe it had been worth it?» [23, с. 382]. «Maybe» (може) показує, що навіть після завершення досвіду, навіть з часової дистанції, яка начебто мала б дати мудрість, Андреа не має однозначної відповіді. Чи варті отримані можливості (контакти, досвід, знання індустрії) всього втраченого (здоров'я, стосунки, частина себе)? Питальний знак показує, що відповіді немає. Навіть коли Андреа розповідає про це пізніше, вона не дає однозначного судження - тільки розуміє, що все складно.

Часова дистанція також виявляє, що тодішні виправдання були самообманом, і дає змогу визнати власну колишню сліпоту: «I briefly wondered if Lily might be drinking too much these days. After all, she did seem to be drunk pretty consistently. But when Alex had brought it up the week before, I'd assured him it was because she was still a student» [23, с. 177]. У момент події Андреа знаходила виправдання («she was still a student» [23, с. 177]), не хотіла бачити проблему, бо мала достатньо власних. Слово «briefly» показує, що вона швидко відкинула тривожну думку. Ретроспективний наратор може визнати цю сліпоту і самообман, але визнання приходить занадто пізно - коли Лілі вже в біді. Вже нічого не можна змінити. Ретроспекція дає знання, але не дає можливості виправити минуле.

Запізніле усвідомлення комунікативних провалів: «It occurred to me how strange it was that we hadn't bothered to discuss this until four months after the fact» [23, с. 306]. Ретроспекція виявляє те, що було непомітним у повсякденності через звикання - накопичення недомовленостей, поступову ерозію близькості. «Four months after the fact» [23, с. 306] показує масштаб прогаяного часу, який усвідомлюється тільки зараз, коли вже занадто пізно. Важливі розмови не відбулися, важливі речі не були сказані, і це стало нормою. Тільки ретроспекція дозволяє побачити ненормальність цієї норми.

Відчуття розчарування близьких реконструюється ретроспективно з усвідомленням підтексту: «We hung up on good terms, but I couldn't shake the feeling that my own parents were disappointed in me» [23, с. 326] - поверхневий рівень комунікації, все ніби добре. Але «I couldn't shake the feeling» [23, с. 326] - глибше розуміння, яке можливо було недоступне повністю в момент розмови через захисні механізми. Ретроспекція дозволяє артикулювати інтуїцію, яка тоді була смутною і невизначеною, давала дискомфорт, але не формулювалася словами. Зараз її можна назвати: батьки розчаровані.

Отже, ретроспективна оцінка у романі виконує кілька складних і взаємопов'язаних функцій. По-перше, вона створює іронію через контраст між минулим сприйняттям (наївним, обмеженим) і теперішнім знанням (більш повним, але гірким). По-друге, дозволяє безжальну самокритику - наратор може назвати капітуляцію капітуляцією, самознищення самознищенням, сліпоту сліпотою, без самовиправдань і раціоналізацій. По-третє, виявляє патерни, невидимі в момент переживання - викривлення пріоритетів, ерозію стосунків, поступову деформацію цінностей, накопичення втрат. По-четверте, і найважливіше, ретроспекція не надає простих відповідей чи моральної ясності. Навіть з часової дистанції, яка начебто мала б дати мудрість, Андреа не знає, чи варто було, чи правильно вона вчинила, чи це була необхідна жертва чи марна трата року життя. Амбівалентність зберігається, моральні дилеми залишаються нерозв'язаними. Ретроспективна позиція дає можливість чесно назвати те, що відбулося, побачити повну картину з усіма втратами і деформаціями, але не дає остаточного вироку. І саме в цій відмові від простих висновків, у збереженні складності та амбівалентності - художня сила техніки. Читач не отримує готової моральної оцінки, а змушений сам вирішувати, як ставитися до досвіду Андреа.

2.4. Наратив роману в контексті жанру chick lit та постфеміністського дискурсу

2.4.1. Жанрові маркери chick lit у наративній структурі

Як було показано в підрозділі 1.2, жанр chick lit має специфічні риси, які проявляються у способі оповіді. Важливо розглянути не просто наявність цих елементів, а те, як вони функціонують у наративі - як через них передається жіночий досвід, як вони легітимізують теми, традиційно вважані «несерйозними».

Типовий для chick lit процес вибору одягу описується як складна емоційна подія: «After much agonizing and clothes-flinging, I finally decided on a light blue sweater and a knee-length black skirt» [23, с. 36]. «Much agonizing» показує, що вибір одягу - це не швидке технічне рішення, а процес, який включає тривогу і сумніви. «Clothes-flinging» створює візуальний образ хаосу. Це кінематографічна сцена, характерна для жанру, яка показує, що одяг є способом презентації себе світу.

Фізичний дискомфорт від краси визнається як реальна частина жіночого досвіду: «My arches ached already and my toes were jammed up against the front, but if I'd actually been complimented on an item of my outfit by a Runway-er, it might be worth the pain» [23, с. 41]. Конкретні тілесні деталі рідко з'являються в «серйозній» літературі, але є невід'ємною частиною chick lit. Жіночий досвід включає біль від взуття, і роман це визнає без прикрашання. Виправдання болю через комплімент показує викривлену, але дуже реалістичну логіку.

Романтичний опис чоловіка через деталі та внутрішній конфлікт: «I wanted to be offended, to pull myself away from the grip he had on my lower body <...> but I wasn't. I liked his kind green eyes» [23, с. 59]. Фізичний контакт описаний відверто, без евфемізмів. Опис очей з конкретним кольором - класична романтична деталь у chick lit. Але важливіше - визнання

внутрішнього конфлікту між тим, як «правильно» реагувати, і тим, що насправді відчувається.

Детальний опис модних речей з брендами як культурний капітал: «There were Joseph pants in camel and charcoal gray, both long and lean and low-waisted, made from an incredibly soft wool» [23, с. 190]. Не абстрактно «штани», а «Joseph pants» з точними кольорами, детальним кроєм і описом тканини. Знання брендів є формою культурного капіталу. Ще складніший опис: «My favorite so far <...> was a pleated school-girl skirt by Anna Sui, with a very sheer and very frilly white Miu Miu blouse, paired with a particularly naughty-looking pair of midcalf Christian Laboutin boots and topped with a Katayone Adeli leather blazer so fitted it bordered on obscene» [23, с. 315]. Кожен елемент має бренд, і оціночні слова («naughty-looking», «bordered on obscene» [23, с. 315]) показують, що одяг має характер, настрій, сексуальність.

Сцени жіночої дружби через спільне проведення часу: «Lily and I had planned a movie marathon weekend» [23, с. 88], «We each bought new tank tops for Lily's upcoming New Year's party and shared an oversize mug of eggnog from a sidewalk café» [23, с. 92]. Це не інтелектуальна розмова - просто бути поруч, що само собою є підтримкою. Конкретні деталі створюють атмосферу жіночої близькості.

Фізична незграбність як реалістична деталь: «collapsed on that big, beautiful bed, banging my ankle on the bulky frame» [23, с. 36]. Героїні chick lit не є ідеальними - вони вдаряються, спотикаються. Це робить їх близькими до читачки. Тілесне вираження емоцій: «I dropped my bag of papers on the counter, threw both arms up in the air and thrust my hips to the left» [23, с. 109]. Тіло є інструментом вираження емоцій.

Алкоголь як спосіб впоратися зі стресом: «'Please. Please just have someone send one out. Please.' <...> I sucked the entire thing down in just two

long gulps» [23, с. 338]. Троє повторення «Please» показує відчайдушність. Це не елегантне потягування, а швидке випивання з необхідності. Такий нефільтрований опис типовий для жанру.

Отже, жанрові маркери chick lit пронизують наративну структуру і є не просто декоративними елементами, а способом розповіді жіночого досвіду. Детальні описи одягу легітимізують моду як форму самовираження. Фокус на фізичних відчуттях визнає тіло як частину жіночої реальності. Сцени дружби через спільні активності показують специфічну форму жіночої інтимності. Наратив chick lit стверджує цінність жіночого досвіду в усіх його деталях - як високих (кар'єрні амбіції), так і низьких (вибір взуття, біль від голоду). І саме через увагу до цих деталей, які традиційна література ігнорувала як несерйозні, жанр створює специфічну форму реалізму жіночого повсякденного досвіду.

2.4.2. Постфеміністські ідеї крізь призму суб'єктивного наративу

Як було показано в підрозділі 1.2, жанр chick lit тісно пов'язаний з постфемінізмом - течією, яка визнає досягнення фемінізму, але фокусується на індивідуальному виборі. Важливо розглянути, як суб'єктивний наратив дозволяє показати розрив між обіцянками постфемінізму (ти можеш мати все) і реальністю (доводиться вибирати і жертвувати).

Центральна постфеміністська ідея - вибір як основа ідентичності: «I might not particularly love fashion, but I'd sure rather do something 'fun' all day long than get sucked into a more boring job» [23, с. 18]. Слово «fun» у лапках показує іронію - чи справді ця робота весела? Постфеміністська логіка підкреслює право жінки вибирати, але суб'єктивний наратив одразу вводить сумнів.

Кар'єрні амбіції як шлях до самореалізації: «I was intent on finding a job in magazine publishing <...> I was determined to be writing for them before my

fifth reunion» [23, с. 11] - показують амбіційність. Конкретний дедлайн показує стратегічне планування кар'єри, характерне для постфеміністських героїнь.

Робота як стратегічна інвестиція з обіцянкою відкладеної винагороди: «In signing my contract at Elias-Clark, I'd agreed to stay with Miranda for a year <...> then I would be in a position to name the job I'd like next» [23, с. 78]. Постфемінізм продає саме цю ідею: постраждай зараз, отримаєш свободу пізніше. Але через суб'єктивний наратив читач бачить реальну ціну.

Ціна успіху через фізичні симптоми: «My head was pounding at this point, and my eyes already felt heavy and dry. I tried to forget that this was my life, the reason I'd spent four long years memorizing poems and examining prose» [23, с. 147]. «I tried to forget that this was my life» - відчайдушна спроба не думати про реальність. Постфемінізм обіцяв самореалізацію, але Андреа виявляє розрив між обіцянкою і реальністю.

Непорозуміння з боку близьких: «I understood right then that Lily <...> didn't understand. She <...> loved hearing the crazy work stories <...> but she didn't really understand just how hard each day was» [23, с. 96-97]. Для друзів це анекдоти, для Андреа - щоденне виживання. Постфеміністський дискурс індивідуалізує досвід, що призводить до ізоляції.

Критика поверхового розуміння: «She didn't understand that the reason I continued to show up <...> was not for the free clothes <...> all the free clothes in the world wouldn't make this job bearable» [23, с. 97]. Це критикує постфемінізм, який ототожнює жіноче щастя зі споживанням.

Жертва особистим життям: «What about your parents? <...> And your sister? You do realize that she just had her first baby and you haven't even seen your own nephew yet, don't you?» [23, с. 310]. Постфемінізм обіцяє, що жінки можуть мати все, але роман показує необхідність вибору.

Деформація самосприйняття: «Not until starting work at this delusional place did I know what it was like to feel short and fat, all day, every day <...> and I wore a size six» [23, с. 189] - показує розуміння нереалістичності стандартів, але це не захищає від впливу. Постфемінізм, обіцяючи свободу, створив нові, ще більш жорстокі норми.

Спроба опиратися: «as much as I tried to keep it at bay, to remind myself over and over that I was normal and they weren't, the constant fat comments had made an impression» [23, с. 189]. Навіть усвідомлюючи абсурдність стандартів, неможливо повністю ігнорувати їхній вплив.

Критика індустрії: «How many Anitas were there out there? Young girls with so little else in their lives that they measured their worth, their confidence, their entire existence around the clothes and the models they saw in Runway?» [23, с. 265-266]. Постфемінізм обіцяв владу через споживання, але створив нову форму залежності.

Култ жінки-боса як проблематична модель: «How many more had decided to unconditionally love the woman who put it all together each month <...> even though she wasn't worth one single second of their innocent affection and attention?» [23, с. 266]. Це критика постфеміністської ідеї жінки-боса як автоматично позитивної моделі. Міранда успішна і незалежна, але також жорстока і токсична.

Усвідомлення системної проблеми: «She wasn't any different from the hundreds of other <...> each one was humiliated, degraded, and generally abused by their direct superior, only to turn around and do it to those under them the second they got promoted» [23, с. 226-227]. Цикл насильства, де жертви стають кривдниками. Постфемінізм фокусується на індивідуальному виборі, ігноруючи структурні проблеми.

Вибух на близьких: «'A big fucking joke, huh? <...> I mimicked, hating myself more with every passing second» [23, с. 203]. «Hating myself» - ключова

фраза. Постфемінізм обіцяв самореалізацію, але Андреа отримала ненависть до себе.

Отже, постфеміністські ідеї пронизують роман, але суб'єктивний наратив показує їхню суперечливість. В романі присутні теми кар'єрних амбіцій, права на вибір, індивідуальної відповідальності. Але водночас роман критикує обмеженість постфемінізму. Неможливість «мати все» - кар'єра вимагає жертв. Токсичність індустрії, яка експлуатує амбіції. Поверховість ототожнення щастя зі споживанням. Системна природа проблем, яку індивідуалістський фокус не може вирішити. Андреа не є ні повністю за постфемінізм, ні повністю проти - вона живе всередині цих ідей, намагається використати те, що вони обіцяють, але стикається з обмеженнями і страждає від протиріч. Вона висловлює досвід покоління жінок, котрим сказали: ви можете все. І саме ця чесність у показі розриву між постфеміністськими обіцянками і реальністю робить роман критично важливим текстом для розуміння жіночого досвіду початку XXI століття.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі здійснено наратологічний аналіз роману Лорен Вайсбергер «Диявол носить Prada» з метою визначити, як наративні стратегії формують художній сенс твору та передають жіночий досвід у контексті жанру *chick lit* та постфеміністського дискурсу.

У першому розділі ми розглянули теоретичну базу для аналізу наратора в прозі. Женет виділяє п'ять функцій наратора: наративну, метанаративну, комунікативну, testimoniaльну та ідеологічну. Його ж типологія ділить нараторів за двома критеріями: рівень нарації (екстра-/інтрадієгетичні) та зв'язок з подіями (гомо-/гетеродієгетичні). Також ми розглянули концепцію фокалізації. Вона показує, через чиї очі читач бачить події. За тим же Женетом, існує три типи: нульова, внутрішня, зовнішня.

Чимало уваги було приділено питанню ненадійного наратора. Бут пояснює цей феномен через суперечність між наратором і нормами імпліцитного автора. Нюннінг додає інший аспект - драматичну іронію, коли читач розуміє більше за оповідача.

При розборі жанру *chick lit*, ми виявили специфічні наративні особливості. Це розповідь від першої особи, іронічний тон, суб'єктивний погляд героїні. Багато деталей про одяг, фокус на звичайних моментах жіночого життя. Цей жанр пов'язаний з постфемінізмом - течією, яка наголошує на особистому виборі та споживанні.

Ми проаналізували попередні дослідження роману. Виявилось, що науковці писали про персонажів, постфеміністські ідеї, гендерні стереотипи, роль моди. Але ніхто не розглядав роман з точки зору наратології. Тому це упущення й визначило актуальність нашої роботи.

У другому розділі ми детально проаналізували наративні стратегії роману. Встановили, що Андреа Сакс - це екстрадієгетичний гомодієгетичний наратор. Хоч вона і розповідає про власний досвід, але

робить це з ретроспективної позиції, тобто пізніше. Визначили, що через часову дистанцію між тим, коли все відбувалося, і тим, коли вона про це розповідає, створюється подвійність. Є Андреа-персонаж, яка все це переживає, і Андреа-наратор, яка це оцінює.

Ретроспекцію видно по кількох ознаках. По-перше, це оціночні епітети («infamous», «last time»). Вони є неможливими в момент події. Друге - точні підрахунки часу («3,080 hours»). Це є явною ознакою усвідомленого переживання. По-третє, визнання власної колишньої наївності через іронію. Така подвійність дає змогу показати одночасно як безпосереднє переживання, так і його критичну оцінку.

Аналізуючи фокалізацію, ми з'ясували, що використовується внутрішня фокалізація. Читач обмежений тим, що знає Андреа. Ця обмеженість проявляється через дієслова сумніву («wondered», «wasn't sure») - вони показують межі знання. Визначили, що обмеженість працює на двох рівнях. Перший - психологічний: немає доступу до думок інших людей. Другий рівень - культурний: в Андреа немає розуміння правил світу моди. Це створює специфічну атмосферу постійної невпевненості.

Важливий результат нашого дослідження - встановлення того, що Андреа Сакс частково ненадійна як наратор. Ми виділили чотири типи ненадійності. Першим є фактична ненадійність - коли вона бреше іншим персонажам. Коли ж Андреа оцінює щось неправильно, оскільки має обмеженість погляду – це інтерпретативна ненадійність. Рефлексивна ненадійність - це коли вона обманює себе і шукає виправдання. І останній тип ненадійності, аксіологічний, проявляється тоді коли цінності Андреа суперечать одна одній, з'являється розрив між тим, що вона знає, і тим, як поводить. Ця часткова ненадійність не руйнує довіру читача. Навпаки, завдяки їй Андреа сприймається більш живою людиною. Однак це змушує читача активніше самому інтерпретувати події, а не сліпо довіряти наратору.

Ми показали, що образи персонажів конструюються виключно через суб'єктивний погляд наратора. Міранда Прістлі існує як складний конструкт з кількох шарів. Читач бачить її через безпосереднє сприйняття Андреа, через офіційний захоплений дискурс, через попередження інших, через виправдання Емілі, через підтвердження колишніх працівників. Однак усі ці голоси проходять через свідомість Андреа. Тому справжня Міранда залишається загадкою.

Другорядні персонажі функціонують як відображення внутрішнього світу Андреа. Ми простежили закономірність: чим ближче персонаж до Runway - тим критичнішим є його опис, а чим далі - тим тепліший. Ця закономірність показує, як наратор трансформується під тиском токсичної системи.

Аналізуючи наративні техніки, ми виявили три ключові стратегії. Перша - іронія. Вона виконує дві функції: психологічну (як захисний механізм) та ідеологічну (це критика системи). Наприклад, рефрен «a job a million girls would die for» [23, с. 212] трансформується через різні контексти. Поступово він спустошується і стає ілюстрацією ідеологічної маніпуляції.

Друга наративна стратегія – це є внутрішній монолог. Він створює контраст між зовнішньою і внутрішньою Андреа. Показує розщеплення особистості. Завдяки монологу читачі можуть побачити «справжню» Андреа. Повторення, уривчасті фрази, звернення до себе на «ти» - все це показує інтенсивність стресу і втрату контролю.

Третьою наративною стратегією є ретроспективна оцінка. Завдяки їй з'являється іронія через контраст між тим, як Андреа бачила раніше, і тим, що знає тепер. Найважливіше, що ретроспекція не дає моральної ясності. Навіть з часової дистанції Андреа-наратор не знає, чи варто було так вчинити, чи діяти якось по іншому. Саме в цій відмові від простих висновків і проявляється художня сила техніки.

Також в цій роботі ми дослідили наратив роману у контексті жанру chick lit. Виявилося, що жанрові маркери - це не просто декорація для історії. Описи одягу, фокус на фізичних відчуттях, сцени жіночої дружби допомагають більш детально розповісти жіночий досвід. Наратив chick lit показує цінність жіночого досвіду в усіх деталях. Як високих (кар'єрні амбіції), так і низьких (вибір взуття, біль від голоду). Це створює специфічну форму реалізму жіночого побуту.

Наш аналіз постфеміністських ідей крізь призму суб'єктивного наративу виявив суперечність між обіцянками та реальністю. Роман спирається на центральні постфеміністські теми. Вибір як основа ідентичності. Кар'єрні амбіції. Робота як стратегічна інвестиція в майбутнє.

Але той же час роман розкриває і обмеженість цього дискурсу. Немоżliво «мати все» - кар'єра вимагає жертв. Індустрія моди є токсичною, а заодно і експлуатує амбіції молодих жінок. Самосприйняття деформується через нереалістичні стандарти. Проблеми є системними, а індивідуалістський фокус їх вирішити не може.

Андреа не підтримує постфемінізм повністю, але й, фактично, не критикує його цілком. Вона живе всередині цієї системи. Її голос представляє покоління жінок, яким обіцяли все. Однак виявилось, що треба вибирати і жертвувати.

Основний результат нашого дослідження - доведення того, що наративні стратегії не є нейтральним інструментом. Вони не просто передають історію. Ці стратегії формують зміст. Форма (нاراتив) невіддільна від змісту (критика токсичної культури та постфемінізму).

Ретроспективна позиція допомагає побачити розрив між обіцянками і реальністю. Внутрішня фокалізація створює ізоляцію та невпевненість. Завдяки частковій ненадійності наратора легітимізується така цінність, як суб'єктивність. Це відмова від чоловічого ідеалу - об'єктивності. Іронія є

способом виживання і критики одночасно. А внутрішній монолог показує розщеплення особистості під тиском системи.

Новизна нашої роботи визначається тим, що ми вперше зробили комплексний наратологічний аналіз цього роману. Ми використали класичну наратологію (Женет, Бут, Нюннінг) разом з теорією жанру *chick lit*. На нашу думку, суб'єктивна перспектива Андреа Сакс як частково ненадійного наратора - це свідомо художня стратегія.

Практичне значення цієї роботи в тому, що результати можна використовувати у викладанні. Це можуть бути курси з наратології, сучасної зарубіжної літератури, чи, скажімо, гендерних студій. Також результати роботи можуть бути корисні у подальших дослідженнях жанру *chick lit*. Розроблену методику можна застосувати до інших творів цього жанру.

Перспективи подальших досліджень ми бачимо в кількох напрямках. Перший - порівняльний аналіз наративних стратегій роману та його екранізації (2006). По-друге, дослідження еволюції наративу у продовженні роману - «Помста носить Prada» («Revenge Wears Prada», 2013). По-третє, можна зробити порівняльний аналіз з іншими знаковими творами жанру *chick lit*. Це дозволить виявити загальні та специфічні риси наративної організації жіночої прози початку 2000-х.

Отже, проведене дослідження підтверджує нашу гіпотезу. Наративні стратегії роману Лорен Вайсбергер «Диявол носить Prada» є ключем до розуміння його художньої своєрідності. Саме завдяки аналізу наратора можна зрозуміти те, що роман функціонує одночасно на кількох рівнях. Він працює як розважальне читання і як критика токсичної робочої культури. Як типовий представник *chick lit* і як проблематизація постфеміністських ідеалів. Форма і зміст роману є нерозривними. Саме ця нерозривність і робить його цінним об'єктом для літературознавчого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Agustina M. F. How Chick-Lit Affects Women Through Romance Formula: A Study Case on Lauren Weisberger's *Devil Wears Prada* and Jane Green's. *Journal of English and Education (JEE)*. 2011. Vol. 5, No. 1. P. 76–86. DOI: <https://doi.org/10.20885/jee.v5i1.4461>.
2. Balducci F. *A Different Shade of Pink: Literary Thresholds and Cultural Intersections in Italian Chick Lit* : thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Italian / F. Balducci ; scientific advisor C. Bernardi. Wellington : Te Herenga Waka – Victoria University of Wellington, School of Languages and Cultures, 2011. 269 p. URL: <https://doi.org/10.26686/wgtn.16992883.v1>
3. Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago : The University of Chicago Press, 1983. 552 p.
4. Brütsch M. From Ironic Distance to Unexpected Plot Twists: Unreliable Narration in Literature and Film / M. Brütsch // *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges* / ed. by J. Alber, P. K. Hansen. Berlin ; Boston : De Gruyter, 2014. P. 57–79.
5. Genette G. *Narrative Discourse* / G. Genette. Translated from French. Ithaca : Cornell University Press, 1980. 285 p.
6. Gronewold L. *Chick Lit and Its Canonical Forefathers: Anxieties About Female Subjectivity in Contemporary Women's Fiction* : thesis for the degree of Doctor of Philosophy in English / L. Gronewold ; scientific advisor C. Scruggs. Tucson : The University of Arizona, Graduate College, 2012. 260 p.
7. Jie K. Metaphor and Simile as Expressions of Emotion Portrayed in the Novel *The Devil Wears Prada*. *Prologue: Journal on Language and Literature*. 2021. Vol. 7, No. 1. P. 26–39. URL: <https://doi.org/10.36277/jurnalprologue.v7i1.66>.

8. Kasbekar, S. From Jane Austen to Sophie Kinsella: Chick Lit Communication Today // *Current Issues and Future Directions in Media, Communication and Language: Proceedings of the 4th International Conference on Language and Communication* (ICLC 2012, December 13–14, 2012). Assumption University, 2012. P. 169–176.
9. Lu Y. Chick Lit: Themes and Studies / Y. Lu. *Comparative Literature: East & West*. 2014. Vol. 20, No. 1. P. 103–112. DOI: [10.1080/25723618.2014.12015464](https://doi.org/10.1080/25723618.2014.12015464).
10. Murtazikoh B., Hetami F. Gender Performance by Miranda Priestly as the Main Character in Weisberger's *The Devil Wears Prada*. *The Proceedings of the English Language Teaching, Literature, and Translation (ELTLT)*. 2022. Vol. 11, No. 1. P. 219–227.
11. Nash B. *An Accidental Real: Chick Lit, Research and the Everyday* : thesis for Master's degree. Auckland : Auckland University of Technology, 2012. 76 p. URL: <https://openrepository.aut.ac.nz/handle/10292/4774>
12. Nielsen H. S. Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited / H. S. Nielsen // *A Poetics of Unnatural Narrative* / ed. by J. Alber, H. Skov Nielsen, B. Richardson. Ithaca : Cornell University Press, 2013. P. 67–94.
13. Nunning A. Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses / A. Nunning // *Grenzüberschreitungen: Narratologie Im Kontext* / ed. by W. Grünzweig, A. Solbach. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1999. P. 53–73.
14. Phelan J. *Living to Tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration* / J. Phelan. Ithaca : Cornell University Press, 2005. 236 p. ISBN 0801489288, 9780801489280.
15. Prafitra A. R. An Analysis on Andrea Sachs' Girl Power Aspects and Women's Dis/Empowerment in Weisberger's Chick Lit *The Devil Wears Prada* : thesis

- (S1) / Amanda Resy Prafitra. Yogyakarta : Yogyakarta State University, 2013. 135 p.
16. Prasatyo B. A. Feminist Perspective in Lauren Weisberger's *The Devil Wears Prada*. *JEELL (Journal of English Education, Language and Literature)*. 2018. Vol. 4, No. 2 (Feb.). P. 20–23.
 17. Putri Y. R. The Myth of Individual Freedom Reflected in the Novel «The Devil Wears Prada» : thesis (S1) / Yunindar Retno Putri ; supervised by Fitria Akhmerti Primasita, S.S, M.A. Surakarta : Fakultas Sastra dan Seni Rupa, F.SSR, 2011. 73 p.
 18. Salah F. J. Fashion and Physical Beauty as Means of Empowerment: A Feminist Study of Lauren Weisberger's *The Devil Wears Prada* and Julie Murphy's *If the Shoe Fits* : thesis (M.A.) / Fatima Salah Jamal ; supervised by Assist. Prof. Dr. Awfa Hussein Al-Doory. Tikrit : University of Tikrit, 2023. 170 p.
 19. Schaefer, R. R. R. Consciousness-Raising: A New Direction for Chick Lit : thesis for the degree of Master of Arts in English / R. R. R. Schaefer. Oxford : Miami University, 2015. 72 p. URL: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=miami1438077427
 20. TIAN Ye. A Lovable Bossy Lady: The Characterization of Miranda Priestly in *The Devil Wears Prada*. *Journal of Literature and Art Studies*. 2021. Vol. 11, No. 8. P. 554–569. DOI: 10.17265/2159-5836/2021.08.002.
 21. Umary A. L. Hegemony and Counter-Hegemony in Lauren Weisberger's *The Devil Wears Prada* Novel : thesis (S1) / Arief Labib Umary. Malang : Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim, 2021. 74 p. URL: <http://etheses.uin-malang.ac.id/id/eprint/25781>
 22. Wang Q. Conversational Analysis in *The Devil Wears Prada* from the Perspective of Cooperative Principle. *International Journal of Social Science*

- and Education Research*. 2021. Vol. 4, Issue 2. P. 5–12. DOI: 10.6918/IJOSSER.202102_4(2).0002.
23. Weisberger L. *The Devil Wears Prada* : film tie-in ed. / L. Weisberger. London : Harper, 2006. 400 p.
24. Zulfa D. A. Lifestyle and the Myth of Beauty in Weisberger's *The Devil Wears Prada* : thesis (S1) / Diah Atika Zulfa. Semarang : Prodi Sastra Inggris, Universitas Katolik Soegijapranata, 2010. 32 p. URL: <http://repository.unika.ac.id/id/eprint/5546>
25. Адаменко О. В. Когнітивне моделювання гендерних стереотипів в англomовній постфеміністичній прозі. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: філологія. Вип. 19. 2016. С. 4–6.
26. Андибір, А. М. Лінгвальні засоби реалізації гендерних стереотипів у художньому мовленні (на матеріалі романів *Віднесені вітром* і *Диявол носить Prada*) : дипломна робота магістра / А. М. Андибір. – Одеса, 2021. – 70 с.
27. Брич Р. В., Білик О. І. Лексичні засоби об'єктивації концепту Fashion у романі Лорен Вайсбергер *The Devil Wears Prada*. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2019. Том 30 (69), № 3, Ч. 1. С. 102–106. DOI: <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-1/19>.
28. Вещикова О. С. Ненадійний наратор в оповідній структурі містичного твору: ознаки і різновиди. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2015. № 8 (309). С. 29–38.
29. Гайнігова Л. Коротко про розвиток жанру чікліт (на матеріалі творів Наталки Сняданко та Світлани Пиркало). *Молодий вчений*. 2021. № 8 (96). С. 90–96. DOI: 10.32839/2304-5809/2021-8-96-20.

30. Добрянська Ю. Аспекти порівнянь жанру “CHICK LIT” / Ю. Добрянська // Актуальні проблеми іноземної філології і лінгводидактики [Електронне видання] : зб. наук. ст. здобувачів вищої освіти ф-ту інозем. філології Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди ; [редкол.: Т. В. Подуфалова (голов. ред.) та ін.]. – Харків : [б. в.], 2022. – Вип. 4. – С. 87–90. URI: <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/11570>
31. Крикун О. А. Наратор vs герой у метапрозі. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2015. Т. 259, № 247. С. 55–59.
32. Кульчицька О., Какапич Т. Ненадійний наратор в оповіданні Едгара Аллана По “The Tell-Tale Heart”. *Folium*. 2023. С. 92–96. DOI: [10.32782/folium/2023.3.13](https://doi.org/10.32782/folium/2023.3.13).
33. Маковітчук В.М. Специфіка chick lit, як масової літератури. *Іноземні мови у сучасному комунікативному просторі: збірник наукових праць за матеріалами XVI Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції* / за наук. ред. Лебедєвої А.В., Якушенко І.О., Стеценко Н.М., Богдан Ю.Б., Петренко Є.М. – Херсон, Хмельницький: Херсонський національний технічний університет, 2025. – С. 42–45
34. Марчишина А. А., Галайбіда О. В. Вербальний образ «модної» ідентичності в англomовному тексті (на матеріалі роману Л. Вайсбергер Диявол носить Прада). *Вісник науки та освіти*. 2023. № 3(9). С. 228–239. DOI: 10.52058/2786-6165-2023-3(9)-228-239.
35. Римар Н. Функції наратора як головної інстанції оповіді в художньому тексті. *Studia methodologica*. 2014. № 37. С. 204–211.