

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Факультет філології й журналістики імені Михайла Стельмаха

Кафедра української літератури

ДИПЛОМНА РОБОТА

на тему: **«ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ
НІНИ БІЧУЇ»**

Здобувача ступеня вищої освіти магістр
галузі знань 03 Гуманітарні науки
спеціальності 035. 01 Філологія.
Українська мова і література
денної форми навчання
Король Інни Миколаївни

Використання чужих ідей,
результатів і текстів мають
посилання на відповідне джерело

Науковий керівник: кандидат філологічних
наук, доцент Поляруш Ніна Степанівна

(підпис)

(ініціали, прізвище)

Розширена шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____
(підпис)

(ініціали, прізвище)

Члени комісії _____
(підпис)

(ініціали, прізвище)

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(підпис)

(ініціали, прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЯ ПРОЗА НІНИ БІЧУЇ У ПАРАДИГМІ НАРАТИВНОГО ДИСКУРСУ.....	7
1.1. Наративність художньої розповіді (оповіді): теоретико-методологічний огляд основних стратегій.....	7
1. 2. Критична та наукова рецепція художньої прози Ніни Бічуї.....	30
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ ЕПІКА НІНИ БІЧУЇ ЯК НОВАТОРСЬКЕ ЕСТЕТИКО-ІНТЕЛЕКТУАЛЬНЕ ЯВИЩЕ.....	35
2.1.Жанрово-тематичне розмаїття творчості письменниці.....	35
2.2.Художня інтерпретація історії в прозі Ніни Бічуї	43
2.3.Урбаністична концепція прози Ніни Бічуї.....	53
2. 4. Інтертекстуальність як спосіб художньої організації прозових творів авторки	58
2. 5. Особливості хронотопу художньої прози Ніни Бічуї.....	74
ВИСНОВКИ.....	95
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	98

ВСТУП

Українська проза 1960-1980-х років, що з'явилася на тлі складної суспільно-політичної ситуації та творчого відродження шістдесятництва, заявила про свій національний характер через жанрово-стильове, тематичне, композиційне, образне оновлення. Прозаїки цієї непростой доби звертаються до перегляду наративних стратегій через пошук нових, нетрадиційних форм. Серед них – Ніна Бічуя – письменниця унікальна: вона активно працює в жанрі історичної новелістики; у складні 1960-1970 роки, коли українська література поверталася до рустикальності, проголошуючи село джерелом етики, письменниця стала предтечою урбанізму, який зміцніє в 1990-ті роки. Унікальна вона і тим, що чимало її текстів присвячено темі театру. Вона є автором інсценізації та текстів театральних постановок про Леся Курбаса «Я вибираю Березіль» (1987). У центрі її письменницької уваги – проблеми духовного родоводу, моральної відповідальності за слово, спадкоємності творчих надбань народу. Широкий спектр переважно міської тематики у Ніни Бічуї поєднано з багатою стильовою палітрою: від елементів репортажу до внутрішніх монологів та умовних прийомів, що формують напружену інтелектуальну та емоційну атмосферу творів. У її творах людина постає «як особливий психологічний тип і складна художньо-естетична система» [89, с. 142].

У літературному процесі другої половини XX століття її художня проза постає як новаторське естетико-інтелектуальне явище, заґрунтоване на глибокій національно-культурній традиції, виклепане за кращими зразками європейського мистецтва. У зв'язку з цим доцільним є вивчення прозових творів письменниці, зокрема особливостей їх поетики у форматі наративних стратегій. Як відомо, це питання є одним з важливих серед дослідницьких координат другої половини XX століття. Потреба вирішити означені проблеми художньої прози Ніни Бічуї визначила **актуальність** обраної теми магістерської роботи, виконаної в межах науково-дослідної роботи кафедри

української літератури ФФЖ імені Михайла Стельмаха «Літературні контексти ХХ століття: від модерності до традиції».

Мета роботи – здійснити комплексний аналіз художньої прози Ніни Бічуї у форматі наративної організації художніх текстів, визначивши особливості їх поетики.

Для реалізації поставленої мети необхідно виконати такі **завдання**:

- подати загальну характеристику основних наративних концепцій аналізу художніх текстів вітчизняного та зарубіжного літературознавства;
- дослідити критичну та наукову рецепцію художньої прози письменниці;
- з'ясувати жанрово-тематичне розмаїття художньої прози авторки;
- визначити поетикальні особливості творів письменниці урбаністичної тематики;
- охарактеризувати художній наратив історії в художній інтерпретації Ніни Бічуї;
- схарактеризувати хронотоп прозових творів майстрині слова;
- дослідити явище інтертекстуальності як конструктивного структурування художньої прози Ніни Бічуї.

Об'єктом дослідження є прозові твори Ніни Бічуї: «Дрогобицький зіздар» (1970), «Звичайний шкільний тиждень» (1973), «Чистотіл» (1974), «Повісті» (1978), «Квітень у човні. Повінь» (1981; 1982), «Яблуна і зернятко» (1983), «Родовід» (1984), «Бенефіс» (1986; 1990), «Десять слів поета» (1987), «Землі роменські» (2003), «Шпага Славка Беркути» (2010), «Великі королівські лови» (2011).

Предмет дослідження – особливості поетики художньої прози Ніни Бічуї у форматі її наративних стратегій.

Теоретико-методологічною основою роботи є основні положення наукових студій з наратології українських (І. Денисюк, Р. Гром'як, Ю. Ковалів, М. Легкий, Л. Мацевко-Бекерська, В. Сірук, М. Ткачук,

О. Ткачук), західноєвропейських учених (Ж. Женетт, П. Лаббок, Г. Мюллер, Н. Фрідман, В. Шмід, Ф. Штанцель). При аналізі української прози 1960-1980-х років та творів Ніни Бічуї зокрема використано теоретичні напрацювання Є. Барана, В. Даниленка, М. Жулинського, Н. Козачук, В. Кузьменка, Т. Салиги, В. Габора, В. Дончика, Р. Іваничука, М. Ільницького, А. Ткаченка, Р. Харчук та ін.

Методи дослідження. У процесі аналізу художньої прози Ніни Бічуї використано загальнонаукові методи: *синтезу, аналізу, спостереження, добору та систематизації*. Для диференціації типів нарації використано *наратологічний метод аналізу*; *культурно-історичний* – для аналізу художнього наративу історії; *описовий* – з метою окреслення тематично-стильових ознак художньої прози Ніни Бічуї; *біографічний метод* – для з'ясування біографічних моментів.

Наукова новизна роботи полягає у спробі здійснити комплексний аналіз художньої прози Ніни Бічуї в аспекті нратологічної організації художніх текстів.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання результатів наукового дослідження при викладанні історико-літературних курсів з історії української літератури другої половини ХХ століття, при написанні курсових та дипломних робіт.

Апробація результатів дослідження. Результати магістерської роботи обговорено на засіданні кафедри української літератури. Їх апробовано у формі доповіді на VI Всеукраїнській науковій конференції із серії «ХХ століття: від модерності до традиції» на тему: «Постать Миколи Євшана в контексті розвитку українського модернізму» (Вінниця, 2018), на звітних студентських наукових конференціях ФФЖ імені Михайла Стельмаха «Художній світ Михайла Стельмаха» (23 травня 2018 р. м. Вінниця),

Магістерську роботу обговорено й рекомендовано до захисту на засіданні кафедри української літератури ФФЖ імені Михайла Стельмаха (протокол № 4 від «7» листопада 2018 р.).

Публікації. Проблематику, теоретичні та практичні результати магістерського дослідження викладено у двох одноосібних статтях автора: «Художня проза Ніни Бічуї в рецепції літературної критики» (Збірник наукових праць «Філологічні студії» Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, Випуск 16, 2018 р.), «Місто в житті та творчості Ніни Бічуї» (Збірник наукових праць «Літературознавчі студії», Випуск 12, 2018 р. Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського).

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, 7 підрозділів, загальних висновків, у яких представлено результати дослідження, списку використаних джерел (117 позицій). Обсяг основного тексту магістерської роботи складає – 97 сторінок, загальний обсяг роботи – 110 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЯ ПРОЗА НІНИ БІЧУЇ У ПАРАДИГМІ НАРАТИВНОГО ДИСКУРСУ

1.1. Наративність художньої розповіді (оповіді): теоретико-методологічний огляд основних стратегій

Сучасна літературознавча наука прикметна абсолютно новими підходами до осмислення іманентної природи художнього тексту. Порівняно недавно з'явилося нове розуміння специфіки викладання авторської розповіді у художньому тексті як самопізнання особистості й історії з погляду взаємозв'язку між окремими індивідуальними історіями. Багатоаспектність комунікування в тріаді «автор-текст-читач» визначає більші потенції літературознавчого аналізу, постає як міждисциплінарний гуманітарний синтез. На думку сучасних дослідників, «розширення дослідницької парадигми текстотворення із залученням можливостей феноменології, герменевтики, структуралізму, семіотики тощо дозволяє говорити про текст як інтенційне буття, явище розуміння, цілісної структури, знакової системи» [85, с. 71].

Нові методики, які з'явилися в українському літературознавстві другої половини ХХ століття, орієнтовані на художній дискурс як виняткову мегасистему з авторсько-читацьким кодом, метатекстовим потенціалом, націокультурними константами. У зв'язку з цим виникає увага до наратології як теорії розповіді, дієвої та актуальної методики студіювання літературного тексту.

Наприкінці 60-х років ХХ ст. помітним стало звернення до наративності як істотно відмінного з попередніми літературознавчими традиціями погляду на природу художнього твору, а також виникнення нової науки – наратології. Це пов'язано з якісним переосмисленням структуралістичних уявлень про мистецтво, зокрема й літературу, куди почали входити комунікативні погляди на світ.

Літературознавчого статусу поняття «наратологія» набуває з появою праць К. Бремона [17; 18], О. Вельзеля [117], Ж. Женетта [35; 36], Дж. Прінса

[114], К. Фрідеманн [115], В. Шміда [110], які є взірцями наративного дискурсу в дослідницьких горизонтах. Відомо, що вперше наратологію як оповідну теорію досліджено на матеріалі романного тексту XIX-XX ст. До цього її розглядали у сфері риторики, поетики, історіографії. Цілком слушним є свідчення Дж. Ділли про те, що «першою з оповідних універсалій, які нам треба розглянути, є власне універсальна роль оповіді [narrative] як основи передавання культури...» (цит. за Мацевко-Бекерська [31, с. 39]).

Відомо, що сьогодні наратологія переживає третю фазу свого розвитку, так званий «наратологічний поворот»: відбувається проникання наратології в інші дисципліни – психологію, історію, соціологію, теологію. Стверджують уже про постструктуралістську наратологію, яка вивчає тексти з орієнтацією їх на контекст. Сучасні «нові наратології» залучають до свого наукового аналізу фемінізм, постколонізм, культурні студії [75, с. 30].

Потрібно наголосити на двох основних значеннях поняття «наратологія»: у вузькому – як розвиток оповідної теорії, та у широкому – як сукупність усіх теорій розповідного процесу. Очевидно, різні аспекти літературознавчих пошуків вимагають сьогодні застосування цих двох планів поняття.

Зарубіжні дослідники з наратології (Н. Тамарченко [96-97], О. Трубіна [104], В. Тюпа [105] та ін.) дотримуються переважно тих же аспектів наратологічного аналізу, що і їхні західні колеги. Огляд наратологічних досліджень західноєвропейських і російських учених дозволяє виокремити основні категорії наратології, на яких ґрунтуються оповідні теорії: 1) *функція* (В. Пропп) – одиниця сюжету, пов'язана з іншими його елементами; 2) *індекс* (Р. Барт) – ознака, що допомагає розкрити характер персонажа, його емоційний стан, окреслити атмосферу, в якій здійснювалася дія; 3) *послідовність* (Кл. Бремон, Р. Барт) – група ядерних функцій, які вказують на логіку здійснення дій персонажів; 4) *персонажі, діючі особи* (В. Пропп, А. Греймас, Кл. Бремон) – суб'єкти дії і розповіді; 5) *розповідна роль* (Кл. Бремон, А. Греймас) – роль, яку виконує персонаж, реалізуючи у

своїх діях деякий вірогідний процес; 6) *наративні фігури* (Ж. Женетт), типологія яких будується на часових, модальних поняттях дієслова; 7) *часова структура розповідних текстів* (П. Рікер, Ф. Кермоуд) – «комплекс часових стратегій, що служать концепції часу»; 8) *модальність* (Ж. Женетт) фіксує момент детального викладу подій, характер інформації про них; 9) *кут зору* (Г. Джеймс, Б. Успенський), *фокалізація* (Ж. Женетт, Р. Барт) – наявність у творі декількох незалежних поглядів, поліфонія, багатоголосся; 10) *голос* (М. Бахтін, П. Рікер) – поняття синонімічне до кута зору (цит. за [104]).

Помітне місце належить наратології у працях українських літературознавців, які, орієнтуючись на західноєвропейські наратологічні підходи, вдаються до відмінних термінологічних визначень наративної організації художнього тексту. Відмінними є принципи типологічної наративної парадигми у працях Р. Гром'яка [27], І. Денисюка [29], О. Капленко [40-41], Ю. Коваліва [45], Л. Мацевко-Бекерської [66-67], І. Папуші [74-75], М. Руденко [90], В. Сірук [92-93], М. Ткачука [100-101], О. Ткачука [102-103] та ін. На матеріалі значної кількості художніх творів українських і зарубіжних авторів наратологічний аналіз здійснили такі українські дослідники: О. Бабелюк [3], В. Боднар [16], С. Бук [19], Н. Букетова [20], М. Васьків [21], О. Палій [72; 73], С. Притолук [77], Г. Чумак [108], О. Чумаченко [109] та інші.

На думку українських учених, *нاراتологія* – теорія оповіді, покликана досліджувати її специфіку, форму та функціонування, компетенцію, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей, моделювання фабул, визначення відповідних типологічних рядів [57, с. 94].

У «Наратологічному словнику» О. Ткачука подано таку дефініцію терміна *нاراتологія*: « 1. Теорія наративу, натхненна структуралістами. Наратологія досліджує природу, форму і функціонування наративу, намагається характеризувати наративну компетенцію. 2. Дослідження наративу як вербального способу представлення часово-орієнтованих

ситуацій і подій (Ж. Женетт)» [103, с. 83]. Ці визначення вважатимемо основними в нашому дослідженні.

До категоріального апарату наратології входить комплекс понять, які відображають її дисциплінарний і методологічний характер. Необхідно виокремити такі найголовніші складові наратології, які взято до уваги у наратологічному аналізі, представленому в нашому дослідженні:

1. *Наратив*. Це поняття, що з'явилося ще до існування самого визначення наратології у контексті літературознавства, кваліфікують сьогодні синонімічно розповіді (як продукту і як процесу, об'єкту і акту, структури і структурації) однієї чи більше дійсних або фіктивних подій, які повідомляються одним, двома чи кількома (більш чи менш явними) нараторами одному, двом або кільком наратованим. Виправдано услід за О. Трубіною вживати поняття «наратив» й «розповідь» як синоніми, наратив як результат процесу наративізації [104]. Об'єктом наративу виступає персонаж та внутрішньотекстові розповідні інстанції: імпліцитний та експліцитний наратор, нарататор, автор (реципієнт) [57, Т. 2, с. 89].

2. *Наративність* – розповідь. Сукупність властивостей, що характеризують наратив і відрізняють його від ненаративу [103, с. 82]. Ю. Ковалів зазначає, що це ознака оповідного (розповідного) тексту, його подієвості [57, Т. 2, с. 94]. Наративність виявляє формальні, контекстуальні, інтертекстуальні, екстратекстуальні, інtrateкстуальні властивості, які характеризують їх і відмежовують від ненаративу [57, Т. 2, с. 94].

3. *Нарація*. Українські наратологи, основуючись на західноєвропейських дефініціях терміна, визначають його як синонім до наративу, розповіді, дискурсу, що представляє одну чи більше подій, сукупність ситуацій і подій [103, с. 85]. Ж. Женетт подає тлумачення нарації як «народжуючий розповідний акт», без якого неможливе розповідне висловлювання й розповідний зміст [36, с. 65]. Нарація визначає специфіку образної системи, фабули, персонажів, тла зображення, наративної ситуації та ролі наратора, стосується формування оповіді (розповіді) про низку

ситуацій [57, Т. 2, с. 96]. Визначають такі типи нарації: *апостеріорна* – зумовлена ситуаціями (класична проза); *предикативна* – передує ситуаціям; *симультанна* – збігається в часі з подіями. Можуть існувати дві або й три нарації про події, які щойно відбулися, або бути віддаленими в часі [57, Т. 2, с. 96].

4. *Нарататор (читач)* – наратований, тобто той, кому наратують, як це приписано в тексті. Існує щонайменше один (більш чи менш відкрито представлений) наратований на один наратив, розміщений на тому самому дієгетичному рівні, що і наратор, який звертається до нього [103, с. 72]. А М. Бахтін наголошував на особливому значенні іншого (власне слухача) в художньому просторі, присутність якого позначається на формі літературного твору [57, Т. 2, с. 88]. Західноєвропейські літературознавці пов'язують наявність реципієнта як змінної величини залежною від оповідача (розповідача) і виділяють *оповідний*, *розповідний*, *діалогічний*, *епістолярний*, *лірично-експресивний*, *спонукальний*, *риторичний* типи нарататорів [57, Т. 2, с. 88-89].

Основною постаттю у наративі постає наратор, тобто той, хто веде розповідь чи оповідь. Докладний термінологічний опис цього поняття буде подано нижче. Одиницею наративу дослідники окреслюють і епізод – ділянку тексту, що визначається взаємоедністю місця, часу та дійовими особами [105, с. 36]. Варто ґрунтовно послуговуватися поняттям *наратема*, яку Н. Ізотова визначає, як структурно-змістову одиницю художньої біографічної оповіді, котра виконує роль організатора предметно-тематичного змісту наративу [39, с. 7]. Якраз *наратема* не лише виступає «упорядником» подій у чітку послідовність (стратегію), а й визначає змістове наповнення кожного структурного компонента нарації.

Найбільш доцільними термінологічними поняттями, якими варто оперувати у дослідженнях, на думку Н. Римар, є такі: *наратив* як акт розповіді, *нарація* як наративний дискурс, *наратор* – той, хто веде розповідь чи оповідь у тексті; *нарататор* (читач) – той, на кого спрямована основна

функція наратора; *наратема* – одиниця наративу, котра впорядковує стратегії наратора і визначає їхній зміст у контексті художнього тексту [85, с. 71].

Сучасна наратологія оперує кількома концепціями наративності, переважна більшість із яких були розроблені західноєвропейськими дослідниками. Перша німецькомовна типологія сформувалася на початку ХХ ст. і представлена працями О. Вельзеля [117], К. Фрідемана [115]. Особливе вираження ця теорія знайшла у дослідженнях Ф. Штанцеля, який подає наратора як основну характеристику розповіді літературного твору. Першорядна роль в наратологічному баченні літературного твору, за Ф. Штанцелем (праці «Типи розповідних ситуацій в романі», «Теорія нарацій»), належить розповідній ситуації, зокрема таким її елементам, як спосіб, особа і перспектива. Уважаємо, що у штанцелівській типології спостережено чи не найважливішу складову наратологічного аналізу, адже дослідник у репрезентованих трьох поняттях окреслює суть оповідної теорії: *спосіб* – сукупність усіх можливих різновидів форм ведення оповіді, розміщених між двома полюсами оповідача і того, хто сприймає (рефлектора); *особа* – категорія, основана на стосунках між розповідачем і персонажами; *перспектива* – складова, що спрямовує читача на сприймання вигаданої реальності [116, с. 48-49]. Якраз Ф. Штанцель указує на головну функцію посередника-наратора в розповідному тексті. Крім того, важливим видається і розуміння дослідником розповідної ситуації, розмежувальним принципом якої є «центр орієнтації читача» [116].

Ф. Штанцель диференціює такі форми розповіді: 1) оповідна ситуація від першої особи, за якої сфери наратора й персонажа збігаються; 2) ауторіальна оповідна ситуація, під час якої домінує зовнішня позиція; 3) персональна оповідна ситуація, коли переважає модус рефлектора. Дослідник стверджує, що у нейтральній оповіді «центр орієнтації знаходиться у сценічному зображенні, у «тут і тепер» моменту дії. Можна було б також

сказати, що він розміщений у «тут і тепер» уявного очевидця сцени, позицію якого читач начебто приймає» (цит. за [116, с. 62-63]).

У сучасному наратологічному дискурсі, послуговуючись засадами Ф. Штанцеля, вирізняють *акторіальний*, *аукторіальний* і *нейтральний* наративні типи. За нашими переконаннями, ці типи слугуватимуть базовими у представленому дослідженні. Наративний тип є *акторіальним*, якщо в ході розповіді домінують судження, оцінки й зауваження оповідача; *аукторіальним* він буде тоді, коли фіктивний світ твору подано очима персонажа; *нейтральний* наративний тип позбавлений індивідуалізованої інтерпретації, йому характерне імперсональне зображення побаченого й почутого у зовнішньому світі [116].

Широковживана гносеологічна теорія Ж. Женетта, відома як «лінгвістична метафора розповіді». За переконаннями вченого, тернарна структура наративу об'єднує об'єкт розповіді (історію), розповідь-процес (нарацію), розповідь-результат (дискурс). Зауважимо, що дослідник розглядає наратив у категоріях дієслова [35, с. 60-281]. У праці «Наративний дискурс» автор пропонує диференціювати два типи акту розповіді: *міметичний тип нарації*, котрий передбачає повільний і послідовний процес розгортання розповіді, тобто події ніби інсценізуються перед читачем, як у драматичному творі: він спостерігає за всіма діями, що відбуваються. При *дієгетичному наративному типові* розповідь ніби ущільнена, створена ілюзія штучної присутності події тут-і-тепер, розповідається про те, що трапилося, а не як і чому трапилося [35, с. 60-281]. Зазвичай письменники поєднують обидва типи розповідних манер. На нашу думку, важливо спроектувати ці наративні типи на матеріал конкретних творів, аби провести між ними чітку межу.

Прийнятною вважаємо женеттівську концепцію фокалізації, яка передбачає внутрішню, зовнішню і нульову фокалізацію. Зауважимо, що явище фокалізації спрямоване на фокусування інформації, зорову перспективу. *Зовнішня* фокалізована розповідь – це повідомлення про те, що

герої кажуть і бачать; за *внутрішньої* фокалізації відбувається зосередження розповіді на тому, що персонажі відчують і думають; *нульова* фокалізована розповідь акцентує увагу на так званому «всезнаючому нараторові», який розповідає через внутрішні світи всіх героїв, що діють у художньому творі. Саме ця концепція вдало адаптується на текстах, котрі демонструють новаторське письмо, тому є актуальною у руслі запропонованого в дослідженні аналізу.

Не менш важливою видається і теорія розповідних форм Г. Мюллера, яка демонструє ідею часового скелету нарації на основі засад остеології. Цілком виправдано учений вказує на важливість часової природи наративного процесу, визначає час як формувальний чинник наративу, розрізняє час розповіді і розповідний час (цит. за [75, с. 36]). Ця теорія, на думку вчених, особливо актуальна для нетипажного ризоматичного стилю письма, для якого характерними є різні темпоральні модифікації, нелінійний час [82, с. 131].

Помітною у літературознавчому полюсі є наративна кодова типологія Р. Барта, який поділяє оповідний текст на одиниці двох рівнів – *функції* та *індекси*. Р. Барт пропонує аналізувати класичний літературний текст за такими кодами: *акціональний* (подієвий бік розповіді, розповідні дії як наративні акції); *семічний* (реалістична основа розповідних дій, досягнута за допомогою внутрішніх і зовнішніх характеристик персонажів, наявності пейзажу, соціального інтер'єру тощо); *герменевтичний* (кожен оповідний текст постає своєрідною загадкою і розгадкою); *культурний* (розкриває закладені в художньому просторі твору стійкі національні, ментальні, соціальні константи); *символічний* (притаманний модерністському письму і виражає складну, проблематичну, суперечливу людську екзистенцію індивідуального «я», метафізичну природу буття) [4, с. 390]. Крім того, при дослідженні оповідної структури твору вказує на важливість дії персонажа і подає таку систему дійових осіб: актор – структурована дійова особа, що виконує певну роль у розповіді, актант – власне роль, позиція в наративній

системі [4, с. 390]. Слушність вбачаємо у «кодовій» концепції Р. Барта, бо сучасні тексти виступають набором своєрідних кодів, які під впливом мистецьких явищ можуть взаємопереплітатися і взаємоузгоджуватися.

Концептуальні засади наративності, запропоновані Б. Успенським, ґрунтовані на різноплановому моделюванні поняття «кут зору» (за Ж. Женеттом поняття фокалізації). При цьому автор може подавати події з двох різних поглядів: із власного, зовнішнього у ставленні до викладених подій і внутрішньої, дотримуючись оціночної, фразеологічної, просторово-часової і психологічної позиції одного чи декількох зображуваних персонажів [104, с. 23]. Ця концепція, на нашу думку, майже ідентична до концепції фокалізацій Ж. Женетта, а тому, здійснюючи наратологічний аналіз, поняття «кут зору» (за Б. Успенським) і «фокалізація» (за Ж. Женеттом) варто розглядати як синонімічні категорії.

Українські дослідники користуються переважно концептуальним наратологічним апаратом західноєвропейських і російських літературознавців, звертаючись до матеріалів вітчизняних художніх текстів. Це стосується наратологічних праць К. Коваленко [44], М. Легкого [55; 56], Л. Мацевко-Бекерської [66-67], І. Папуші [74-75], М. Руденко [90], В. Сірук [92-93] та ін., в яких присутня вказівка на наративні типи за Ф. Штанцелем, а теорію фокалізації – за Ж. Женеттом, кодову теорію – за Р. Бартом тощо. Великою заслугою українських літературознавців є наукове обґрунтування поняття наратора як базової категорії організації художньої розповіді. Не менш актуальною в контексті дослідження українського прозового тексту постає класифікація дев'яти наративних типів, диференційованих В. Сірук на прикладі малої прози 1980-х рр. У першому типі розгортання оповіді (розповіді) відбувається задля історії з початком і завершенням, як в оповіданнях із закритими лінійними структурами; у другому – оповідні (розповідні) тексти мають відкриті події рівні, в яких наратор перебуває у теперішньому часі; для третього характерна психологізація, коли текст організовують не події, а мінімальні оповідні (розповідні) одиниці (деталь,

група речень, фрагменти); у четвертому – історія має початок і фінал, проте можуть застосовуватися нелінійні структури, маніпуляції з художнім часом та простором, фабульні деформації; у п'ятому – твори мають відкритий характер, їм притаманні різноспрямованість сюжету й фабули, нонфінальність, повна відмова від лінійного тексту; у шостому – тексти стосуються минулих подій, проте оформляються на дискурсивному рівні у децентрованому просторі; у сьомому – присутня квазіісторія з буттєвою перерваністю; у восьмому – наративні структури позбавлені події, представлені псевдоісторії у формі есе; у дев'ятому – наявне розташування оповідних елементів у фрагментарній нон селективній конструкції, даючи читачеві змогу виявити смислові зв'язки в парцельованому тексті, прихованому за «маскою, автора» [57, Т. 2, с. 90].

Отже, на різних етапах проведення дослідження базовими для аналізу українського прозового тексту вважаємо концепцію фокалізації Ж. Женетта, «кодову» концепцію Р. Барта, наративну типологію Ф. Штанцеля, концепцію наративного часу Г. Міллера, концепцію «власного погляду» Б. Успенського. Дотична до предмету дослідження класифікація дев'яти наративних типів, виокремлена В. Сірук на матеріалі малої прози 1980-х рр.

Відомо, що у художньому тексті важливою постаттю виступає той, хто веде розповідь чи оповідь – наратор, тобто вигаданий автором суб'єкт розповіді, яким може бути автор, персонаж або якась інша особа. На думку Н. Римар, «власне наратор як основна інстанція визначає особливості розкриття змісту твору, характер ведення розповіді / оповіді в тексті. Це той важливий суб'єкт виражального простору, який вербалізує художню інформацію» [85, с. 70].

З'ясування функціонального статусу наратора у тканині літературного твору і типи його представлення, необхідно вказати на неоднорідність класифікацій усіх учасників дискурсу розповіді, запропоновані західноєвропейськими, російськими й українськими дослідниками. Слушним вважаємо твердження С. Четмена, що у художній комунікації беруть участь

шестеро учасників: реальний автор, прихований автор, наратор, нарататор, прихований читач, реальний читач (цит. за [19, с. 67]). Деякі теоретики наратології (Ф. Штанцель, В. Шмід) реального автора і реального читача замінюють на прихованого чи абстрактного автора і читача. У дослідженні варто послуговуватися переважно поняттям *конкретного (біографічного)* автора.

Сучасні дослідники переконані, що при визначенні типологічного статусу наратора у художньому тексті важливо враховувати і специфіку авторського письма, і побудову наративних структур [82, с. 131]. Літературознавці виокремлюють два види наративних структур: *лінійну*, що передбачає лінійне моделювання подій, наявність історії та причинно-наслідкових зв'язків, відображення внутрішніх переживань; *нелінійну*, при якій спостережено модифікації з фабулою, присутні рух почуттів, фінал на подієвому та розповідному рівнях. Для другого типу – нелінійного письма – характерна градаційність між наративними ланками викладу подій, що зумовлюють неодноразову відсутність фабули та сюжету. У таких творах наявні «голоси» замість наративних форм, діалог різних текстів, нелінійні оповідні параметри. Такі особливості новаторського тексту ідентифікують сьогодні як ризоматичне письмо. На думку дослідників, *наративна ризома* репрезентує новаторські особливості викладової специфіки, зокрема нелінійний спосіб організації цілісності абсурдної розповіді, перевагу форми над змістом, гетерогенність художнього тексту, наявність філософських, культурологічних, психологічних кодів, які в сукупності утворюють ризому. Однією із характерних ознак ризоми є те, що вона може бути розірвана, надламана у будь-якому місці [53]. Цю специфіку необхідно обов'язково враховувати у руслі нашого дослідження, котре репрезентує аналіз художньої спадщини новаторського типу, нетиповість літературного письма і стилю.

У літературознавстві існують різні погляди на трактування кількості нараторів у творі: три (В. Шмід [110]), чотири (П. Лаббок [113]), вісім (Н. Фрідман [115]), дванадцять (В. Фюгер (цит. за [110]) тощо. Вдаючись до

термінологічного осмислення поняття, як закордонні, так і українські вчені суголосні у посередницькій функції наратора серед усіх суб'єктів, які реалізують процес розповіді. Доцільно порівняти твердження Ф. Штанцеля, який указує на основну функцію посередника-наратора в розповідному тексті [116, с. 48-49] і думку Л. Мацевко-Бекерської, котра зауважує, що важливим для здійснення наратологічного дослідження літературного твору є розуміння специфіки наратора, який опиняється на перетині всіх суб'єктивованих інстанцій розповідного чи оповідного літературного твору [65, с. 8]. М. Руденко окреслює наратора як справжнього суб'єкта викладу в літературному творі [90, с. 7].

Про стосунки наратора й автора зазначає М. Легкий, стверджуючи, що «наратор – мовно-стилістичний епіцентр викладу, особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості» [56, с. 10]; а про взаємозв'язок між наратором і персонажем пише М. Руденко, зазначаючи, що «говорячи про відношення між світом автора і героя, маємо на увазі передусім відношення між рівнем наратора і персонажа» [90, с. 7]. Повністю підтримуємо позицію В. Шміда про те, що наратор не є абстрактною функцією, він наділений антропоморфними рисами мислення і мови [110, с. 38], адже справді суб'єктивність наратора у канві художнього твору беззаперечна. Розгалужену дефініцію терміна, що, на нашу думку, є прийнятною, подано у «Літературознавчій енциклопедії», де вказано на фіктивний характер наратора, подано його синоніми – оповідач, повістяр, романіст; наголошено, що функціонує переважно один (зрідка кілька) нараторів на тому самому дієгетичному просторі, що й наратор, до якого він звертається; наратор формує об'єкт розповіді, власне художній світ, може дистанціюватися від оповіді, персонажів і наратора [57, Т. 2, с. 95].

У термінологічному словнику, вміщеному в «Антології світової літературно-критичної думки XX ст.», подано, що наратор є часткою текстуального світу і передає розповідь іншому членові текстуального світу – так званому «нараті» [1, с. 799]. Неодноразово призначення наратора в

художньому тексті ототожнюють із власними поглядами, присутніми в ході розповіді. Метафоричне окреслення терміна подано у визначенні, де зафіксовано, що наратор у розповідному тексті – це «голос», який промовляє, відповідає за акт нарації, оповідаючи про подію як «правдиву історію» [1, с. 799].

Окресливши термінологічне розуміння поняття, необхідно акцентувати увагу і на функціональному статусі наратора, його «діяльності» у тексті. Дослідження функцій наратора в художньотекстовій комунікації запропонувала Л. Мацевко-Бекерська, яка вказала на такі вагомні складові цієї літературознавчої категорії: здатність асимілювати комплекс підказок «авторського дискурсу» в читацький; стати центром порозуміння у класичній опозиційній структурі між адресатом і реципієнтом [64, с. 52]. На думку науковця, основна функція наратора зосереджена на встановленні рівня читацької самостійності та відповідальності, визначенні меж фікційності художнього простору [64, с. 52]. Як бачимо, характеризуючи функціональні особливості наратора, учена знову, як і її попередники-наратологи (Ф. Штанцель, В. Шмід), акцентує увагу на взаємозв'язку між авторським дискурсом і читацьким сприйняттям, посередником між якими виступає наратор. Виправданим, із нашого погляду, є твердження О. Коваленко про те, що найбільша функціональна здатність наратора властива лінійним текстам, де «наратор відіграє головну роль – йому відомий фінал, який фіксується на подієвому рівні» [44, с. 46]. Важливою, на нашу думку, видається вербалізована функція наратора, пов'язана із зоровим сприйняттям. Такого наратора Ж. Женетт і М. Баль називають фокалізатором як «відправником втіленої у словах зорової інформації» (цит. за [80, с. 30]).

Наратор як основний суб'єкт оповіді, з одного боку, може бути яскраво вираженим індивідом, з іншого – просто носієм якоїсь безособової оцінки щодо стосунків до інших. Французькі наратологи переконані, що не існує різниці між сильно виявленим наратором і наратором із нульовим ступенем індивідуальності [38, с. 79-81]. Цю думку підтримує В. Шмід. Спостережено,

що коли наратор – безособовий, то в такому випадку часто присутній іронічний контекст. Із цього приводу В. Шмід зауважує: «Редукція наратора переважно наявна в «персональній» оповіді, тобто там, де нарація орієнтована на власний погляд персонажа [110, с. 39].

На противагу зазначеним дослідникам, англійські літературознавці (П. Лаббок [113], Н. Фрідман [115]) розрізняють особову і безособову розповідь. Крім того, С. Четмен безособову розповідь характеризує як «не-нарацію», у якій фігурує «не-наратор» [112]. Дослідники (К. Хамбургер, А. Банфільд) диференціюють тип «прихованого наратора», що займає проміжну позицію між «не-наратором» і «виразним наратором». Учені зауважують, що завдання розповіді в «наративах без наратора» виконуються персонажами або деякою «розповідною функцією» (цит. за [110]). У нашому дослідженні підтримана думка англійських наратологів, які вважають, що існує відмінність між особовою і безособовою розповіддю, що наратор може бути виражений сильно і слабше, з іншого боку – може бути прихованим, але його функція в тексті все ж помітна. Не доцільно, очевидно, такого наратора кваліфікувати відсутнім чи не-наратором, оскільки за будь-яких обставин наратор у творі функціонує, якщо у ній присутня певна історія, викладена в подіях. Звісно, що ступінь його вираження може бути різним, адже подекуди розповідь може наближатися до виразного безособового викладу.

В українському літературознавстві традиційно диференціюють два різновиди наратора – *оповідач* (різновид літературного суб'єкта, граматична форма вияву якої – розповідь від першої особи [58, с. 522] і *розповідач* (різновид літературного суб'єкта, з допомогою якого формується весь уявний світ літературного твору). Граматична форма вияву розповідача – третя особа [58, с. 602]). Це підкреслює і Л. Мацевко-Бекерська, що природа наративу в сучасному літературознавстві зазнає деякої синонімії, зближуючись то з розповідачем, то з оповідачем [65, с. 8]. Зауважимо, що характеристика розповідача включає два важливі моменти: його позицію щодо твореного ним уявного світу твору (погляд на персонажів і події, активна участь у

подіях) і ступінь видимості в структурі літературного твору (чи названий розповідач, наскільки виражене у творі його «я» граматично, наскільки виразною є його характеристика).

А. Ткаченко, досліджуючи розвиток родів і жанрів в літературознавстві, уводить поняття *носії викладу*, стверджуючи: «Давній принцип авторського епічного «всезнання», доповнившись теоретичним гегелівським принципом об'єктивації саморозвитку дії (без очевидного авторського «втручання») та принципом поліфонії, визначив різні форми й ступені вияву в епічному творі *носія викладу*, його стосунків із зображуванним [99, с. 80]. Як бачимо, функція носія викладу, про якого говорить дослідник, наближена до функції наратора у сучасному прозовому тексті. Проте це поняття не знайшло застосування у наратології, де послуговуються переважно сталим терміном *натор* і його різновидами – *розповідач* і *оповідач*.

Не менш важливо визначити концептуальні засади типів нараторів, їх доцільності і сутності у текстовій структурі твору. У сучасній наратології існують неоднотипні класифікації нараторів, хоча всі вони окреслюють приблизно однакову функціональну специфіку цього суб'єкта як текстового конструкта. Основними критеріями у визначенні типів оповідачів є дихотомії *дієгезису та екзегезису* [110]). Необхідно уточнити, що дієгезис й екзегезис репрезентують текст оповідача – наратора, а мімезис – текст героїв художнього твору. При *дієгетичному* нараторові відбувається ведення оповіді про самого себе, при *недієгетичному* – розповідається про інших об'єктів. Установлено, що *дієгетичний* наратор функціонує в двох іпостасях: як суб'єкт оповіді й об'єкт оповідної історії.

Українські дослідники з наратології (А. Корольова [51], Л. Мацевко-Бекерська [66-67], І. Папуша [74-75], М. Ткачук [100-101], О. Ткачук [102-103] та ін.), взявши за основу класифікацію Ж. Женетта, виокремлюють такі різновиди нараторів: *гомодієгетичний* – наратор, який функціонує в тексті і виступає учасником подій, про які йдеться. При такому типі наративу

розповідь зазвичай ведеться від першої особи; *гетеродієгетичний* – наратор, який перебуває в художньому світі, але поза дією, він постає як сторонній спостерігач, хоча сам веде розповідь; *екстрадієгетичний* – наратор, який веде за собою читача, виступає коментатором подій, роздумує про них. Зазвичай такий наратор не присутній у художньому просторі твору, тому розповідь представлена третьою особою. Усе ж наратор – це фіктивна особа, створена письменником. Цією термінологією ми будемо послуговуватися, диференціюючи типи нараторів у контексті дослідження.

У сучасній літературознавчій науці заявлено існування двох основних наративних форм: я-нарація, тобто наратор у першій особі та наратор у третій особі при об'єктивному показі. За тих умов, коли письменник розповідає у третій особі про події і вказує на свою присутність як персонажа, мовить про наратора, який займає «позицію олімпійця». Установлено, що наративна розповідь від першої особи – це сюжетний вибір. Перевага розповіді від першої чи третьої особи вказує на специфіку манери викладання, її організацію, від чого залежить сприймання читача [35, с. 256]. При гомодієгетичній оповіді перша особа репрезентує подвійну роль, оскільки наратор і персонаж, як вважають деякі автори, виступають однією особою (Р. Барт). Інші дослідники (В. Шмід та Ф. Штанцель) не ототожнюють наратора і персонажа в першій особі, а переконані, що існує персонаж-наратор (тип *я-очевидець*) і особа-персонаж (тип *я-герой*). Ці дві інстанції відрізняє їх функціональний статус у творі: персонаж-наратор виконує первинну функцію, а особа-персонаж – вторинну. Про складність диференціації наратора й автора при гомодієгетичній розповіді свідчить низка чинників. Співставляти автора й наратора, на думку А. Корольової, можна тоді, коли в тексті не вказано про будь-які соціальні характеристики наратора [51, с. 67]. Слушним видається твердження Л. Мацевко-Бекерської про присутність розповідача, позиція якого не збігається з позицією емпіричного автора. Дослідниця вказує, що «читач здебільшого ідентифікує психологічну сутність автора саме через дозволену наратором призму, під

його кутом зору розгортається інтерпретаційна проекція літературного твору» [65, с. 10].

Поширеного статусу набула кваліфікація наратора Ж. Женетта, який зазначає, що у будь-якому творі оповідь веде автор, але не завжди від власного імені. Дослідник виокремлює такі типи наратора: *імпліцитний* або *прихований наратор*, який постає як «голос посередника», фіксатор подій; *експліцитний* або *очевидний наратор*, який виступає дійовою особою подій, розповідь в такій оповіді ведеться від першої особи [35, с. 60-281]. Ця типологія теж буде доцільною в наратологічних аспектах нашого літературознавчого аналізу. При експліцитному зображенні подій наявна самопрезентація наратора: він часто називає своє ім'я, описує себе як оповідне «я», розповідає свою життєву історію. Свідченням такого наративного типу навіть за відсутності деталізованого самоопису може бути наявність форми дієслова першої особи. Літературознавці вказують на такі прийоми імпліцитного наративу: а) підбір елементів (персонажів, ситуацій, дій, речей, думок і способів зображення героїв) і подій як наративного матеріалу; б) конкретизація, деталізація підібраних елементів; в) композиція оповідного тексту; г) мовна (лексична і синтаксична) презентація композиційних елементів; г) оцінювання підібраних елементів; д) роздуми, коментарі та узагальнення наратора [110, с. 39]. Як підсумок, можна стверджувати, що наратор виступає своєрідним конструктором, представленим складовими оповідного тексту. Імпліцитне зображення виконує фундаментальну функцію, тоді як експліцитна оповідь може бути факультативним прийомом. Однак експліцитна оповідь завжди вибудовується над імпліцитною.

Надзвичайно деталізованою й дещо важкою для тлумачення вважаємо класифікацію Ж. Женетта, який указує на існування таких наративних типів: екстрадієгетичний – гетеродієгетичний, екстрадієгетичний – гомодієгетичний, інтрадієгетичний – гетеродієгетичний, інтрадієгетичний – гомодієгетичний, метадієгетичний – гетеродієгетичний [36].

Із нашого погляду, враховуючи різні підходи у літературознавстві до виокремлення типів нараторів і їх можливостей, а також неоднаковість потрактування їх функціональної суті, вважаємо найбільш прийнятною узагальнену класифікацію, запропоновану В. Шмідом як сукупність дотичних концепцій наратологів-попередників. Дослідник на основі базових критеріїв оповідності репрезентує такі типи нараторів: за способом зображення – *експліцитний / імпліцитний*; за дієгетичністю – *дієгетичний / недієгетичний*; за ступенем обрамлення – *первинний / вторинний / третинний*; за мірою вияву – *сильно виявлений / слабо виявлений*; за особовою ознакою – *особовий / безособовий*; за антропоморфністю – *антропоморфний / неантропоморфний*; за гомогенністю – *цілісний / розсіяний*, за вираженням оцінки – *об'єктивний / суб'єктивний*; за ступенем поінформованості – *всезнаючий / обмежений у знаннях*; за просторовою характеристикою – *всюдисущий / обмежений у просторі*; за інтроспекцією – *внутрішньо розташований / знаходиться ззовні*; за професійністю – *професійний / непрофесійний*; за надійністю – *ненадійний / надійний* [110].

У форматі розповіді не менш важливу функцію виконує образ автора (інколи так званий «внутрішній», «абстрактний», «концептуальний» автор), який безпосередньо чи опосередковано впливає на образ наратора, координуючи сферу розповіді, хоча при цьому, як зазначають науковці, «між автором і наратором виникає різна наративна дистанція: власна позиція автора може збігатися з поглядом наратора, а може бути відмінною. Читач через систему наративних рівнів, сюжет, композицію і т. ін. реконструює образ автора, його концепцію твору» [42, с. 8].

Отже, підсумовуючи теоретичні засади щодо статусу наратора в художньому тексті, необхідно уточнити, що у дослідженні, уживаючи переважно термін *наратор* (розповідач і оповідач як його різновиди), маємо на увазі образ фіктивного наратора, оскільки художній світ літературного твору завжди фікційний, нереальний навіть попри наявність реальних фактів чи біографізму. Розповідні чи оповідні інстанції автора й наратора за

гомодієгетичного наративного типу, очевидно, є не тотожними навіть за організації акту розповіді від першої особи. На нашу думку, це дві різні позиції текстової палітри, які при специфічній викладовій манері в окремих місцях можуть зміщуватися, накладатися одна на одну, перетинатися в окремих дотикових моментах, заміняти одна одну, але ніколи не ставати одним цілим.

Невід’ємною складовою організації змісту певного тексту слугує спосіб представлення думок автора, персонажів, зреалізовані часто через посередництво наратора. Ці особливості втілює *наративна стратегія твору*, тобто «сукупність наративних процедур, яких дотримуються, або наративних засобів, що використовуються для досягнення певної мети у репрезентації наративу» [103, с. 79].

Під *наративною стратегією* маємо на увазі спосіб і тактику організації подій у плані розповіді з метою формування цілості художнього тексту, трансформації реальності в параметри фікційного світу, представлення певного наративного типу відповідного до іманентної природи розповіді чи оповіді. Стратегічність наукового викладу сформована на принципах організації подієвого ряду, способу представлення історії, фокалізованої перспективи, репрезентації думок автора, персонажів, що діють у творі. Л. Мацевко-Бекерська окреслює наративну стратегію як «певну інтенційну настанову щодо цілісного формування естетично вартісного матеріалу», «атрибутивний простір, у якому впорядковуються усі смислосназущі елементи розповіді чи оповіді» [65, с. 15]. Дослідниця переконана, що «кожна наративна стратегія проектує комунікативний дискурс, встановлює правила гри автора з читачем за посередництва художнього тексту» [65, с. 14].

Наративна стратегія, на думку вчених, – це специфічний гносеологічний тип, адже вона акумулює в собі знання автора, забезпечує репрезентацію кожного наступного етапу подієвості [82, с. 133]. Це свого роду наративна техніка як елемент конституювання тексту, планування його

наративного типу. Важливу функцію в ідентифікації наративної стратегії виконує поняття «точки зору» (фокалізації), зорієнтоване у просторову, часову, ідеологічну, мовленнєву, перцептивну площини. Опрацювавши теоретичну базу щодо наративних типологічних концепцій у літературознавчому аспекті, вважаємо доцільним виокремити такі основні складові техніки організації наративу в текстовій палітрі художнього твору, які розглядатимемо базовими і на які проектуватимемо наратологічний аналіз нашого дослідження.

Сучасні концепції акцентують увагу на фундаментальних *комунікативних стратегіях* наративного дискурсу, зорієнтовані на концепти авторської позиції й мовленнєвої поведінки персонажів. Широкого вжитку набуло поняття «мовленнєвої маски» як важлива складова наративного процесу. Наративна інтенціональність висловлювання репрезентована двома компонентами – референтним і комунікативним – у цілісність художнього твору [105, с. 12]. Розповідний твір характеризується складною комунікативною структурою, що складається з авторської комунікації і мовлення наратора. В. Шмід зауважує, що до комунікативних рівнів наратора й автора додається факультативний третій рівень у тому випадку, якщо персонажі виступають як оповідні інстанції [110, с. 24].

М. Бахтін вирізняє наративний дискурс як особливий вид комунікації між наратором і читачем, який на об'єктивну дійсність, відтворену в художній картині світу літературного тексту, накладає мовленнєві рамки, що свідчать про його ідейну та естетичну специфіку [5, с. 250-251].

Важливою, із нашого погляду, видається комунікативна модель, запропонована В. Шмідом, яка передбачає такі рівні: 1) рівень літературного твору (комунікація між абстрактним автором та абстрактним читачем; 2) рівень зображуваного світу (комунікація між вигаданим наратором і вигаданим нарататором); 3) рівень світу розповідання, де комунікація здійснюється між персонажами [110]. Ця модель легко проектується на текстовий матеріал будь-якого постмодерного твору. Неодноразово було

зауважено, що повідомлюване в наративному дискурсі може мати комунікативний статус знання, переконання, точки зору чи розуміння, одним із яких визначають креативну компетентність нарації [105, с. 15-16].

Не менш важливе значення, окрім комунікативного виміру, має і *подієванаративна стратегія*. Подію сьогодні розглядають як стержень розповіді, як «зовнішній чи внутрішній рух персонажа (подорож, вчинок, духовний акт)» (Н. Тамарченко) [95]; як «рух персонажа через межу семантичного поля (Ю. Лотман) [60]. Слушне, застосоване при аналізі творів, твердження Ж. Женетта про те, що «розповідь і розповідний дискурс існують доти, доки вони розповідають якусь історію, при відсутності цієї історії дискурс не буде розповідним [36]. В. Тюпа констатує, що «у художньому наративі немає нічого нейтрального, тут навіть однообразність, повтор, демонстративна безподієвість – художньо подієві, але вже в контексті комунікативної події розповіді» [105, с. 21]. М. Бахтін у праці «Проблема мовленнєвих жанрів» стверджує про «подвійну подієвість» художньої наративності, адже при читанні літературного твору перед реципієнтом розгортаються дві події: одна подія, про яку розповідається у творі, друга – подія самої розповіді [5, с. 250-251].

Особливість наративного дискурсу полягає в тому, що він будь-який факт наділяє подієвим статусом. Дослідники зауважили (зокрема В. Тюпа), що в межах наративного дискурсу референтна подія сама виступає цитуючою комунікативною подією якихось персонажів. У цьому випадку випадку присутня поетапна комунікація, про яку говорять як про «матрьошковий ефект» наративної поліподієвості [105, с. 21]. В. Шмід указує на умови, яким повинна відповідати подієвість у наративній оповіді: фактуальність (реальність) – подія має відбутися в межах фікційного світу обов'язково; результативність – подія мусить відбутися до закінчення наративного акту; градація розповіді. Дослідник визначає такі критерії градаційної подієвості, як релевантність змін (подієвість підвищується, якщо зміна, що відбулася, є присутньою для певного фіктивного світу);

непередбачуваність (подієвість підвищується при несподіваних, неочікуваних змінах), консекутивність (подієвість підвищується, якщо зміни мають вплив на мисленнєву діяльність персонажа і його свідомість); незворотність (подієвість підвищується, якщо зміни є незворотними); неповторюваність (повторювані зміни не утворюють події) [110, с. 14-15]. Ці ознаки, очевидно, необхідно враховувати як важливу складову наративної техніки, представленої у межах конкретного літературного простору.

При аналізі тексту важливо також застосовувати концептуальні засади подієвості В. Тюпи, який наголошує на таких особливостях події, що мають наратологічне підґрунтя: гетерогенність (подієвий ланцюг фрагментарний, епізодичний); хронотипічність (подія є подією лише в часі і просторі); інтелігібельність (подія виражає певний погляд, ціннісну позицію); фактальність (подія через наративний акт може бути представлена як розгорнена сукупність мікроподій, або навпаки – згорнена в епізод макроподії (гіперподії) [105, с. 27].

Не менш важлива і *часова наративна стратегія*, адже будь-який художній твір акумулює у своїй природі фікційний світ, репрезентований через просторово-часовий дейксис – так званий хронотоп. Зауважимо, що хронотоп виникає у процесі взаємодії наратора з подієвою стороною автора. Автор, наратор, реципієнт (нарататор), текст локалізовані у просторі та часі. Дослідники переконані, що проблему художнього простору і часу формують локуси та функції суб'єкта розповіді [3, с. 207].

Часовий вияв виступає конститутивним елементом всіх наративних текстів, адже при викладовій манері твору виявляють наявні в ньому зміни темпорального характеру. Події можуть бути проаналізовані через часовий полюс твору. О. Трубіна вважає, що «наративи особливо чутливі до часового модусу людського існування» [104, с. 45].

Час і часову структуру оповідних текстів досліджували Ф. Кермоуд, П. Рікер, К. Хамбургер та ін. Зокрема П. Рікер запропонував «комплекс часових стратегій» у літературознавстві [81, с. 91]. Темпоральним

особливостям підпорядковані фабульно-сюжетні характеристики твору, про що Р. Барт зауважує: «Механізм сюжету приходить до дії якраз при змішуванні часової послідовності і логічного наслідування фактів [4, с. 390]. На нашу думку, важливо акцентувати на темпоральному аспекті простору в художньому тексті, спеціалізовану функцію часу, домінуючу роль початку наративного процесу. У тому випадку, коли суб'єкт розповідального чи оповідального дискурсу (автор, наратор, персонаж) роздумує про час або простір, говорять про явище розхронотопізації.

Окреслюючи часову стратегію художньої розповіді, Ж. Женетт зауважує, що «час оповіді може не збігатися з часом події (повернення назад, погляд уперед). Ретроспекції (минулі події) і випередження подій (натяки на їх розвиток) виправдані логікою художньої оповіді, оскільки мають художнє призначення (інтригування, передбачення, нагадування) для розкриття теми» (цит. за [8, с. 108]. П. Рікер трактує темпоральну стратегічність художньої розповіді через такі категорії: 1) час реального життя; 2) феноменологічний аспект часу; 3) систему дієслівних часів; 4) гру з часом [81]. Дослідник переконаний, що існує новий тип часу – так званий наративний, тобто той, який притаманний художній оповіді, викристилізований на основі сукупності нагромаджених подій.

Дотична з погляду наратології часова модель логіки розповіді, розроблена Ж. Женеттом і зосереджена на прийомах порушення темпорального порядку в тексті (так звана техніка анахронії). Із часової позиції в анахронії науковець розглядає два типи оповіді: *проlepsис* – розповідь, що випереджає події, ніби «забігає наперед», і *аналепсис* (розповідь, що повертається назад). Часто можливі комбінації цих різновидів [36, с. 87]. Цікаве твердження науковця про темп наративу, який ніколи не співпадає з тим, у якому відбувалися події. Ж. Женетт пропонує диференціювати такі часові рівні художнього викладу: резюме (коли проходить час, за який відбуваються значні зміни в житті персонажів); дескриптивна пауза (оповідь зупиняється і детально описує обстановку,

атмосферу, пейзаж, предмети тощо); сцена (оповідь змінюється на показ, виклад подій і темп діалогів максимально наближені до реальних) [36, с. 89]. Отже, зв'язок художнього нарративу з часовою стратегією є очевидним.

Уважний аналіз теоретико-методологічної бази основних наратологічних типологій дає можливість не лише окреслити багатовекторність розповідного дискурсу художнього твору, з'ясувати концептуальну роль наратора як головної інстанції оповіді, а й визначити базові стратегії наративної тактики: комунікативну, подієву, часову, фікціональну, естетичну, метанаративну.

1.2. Критична та наукова рецепція художньої прози Ніни Бічуї

Українська проза 60-х років XX століття прикметна не лише однобічністю соцреалістичного письма, шаблонністю «затертих» робітничих тем, а й творами з глибоким психологізмом, філософічністю, гуманізмом.

Помітне місце тут належить Ніні Бічуї, художня проза якої є новаторським інтелектуально-літературним явищем європейського зразка. Епіка письменниці позначена тематично-ідейними пошуками, запереченням шаблонності, схильністю до умовності, асоціативності, змістових і формальних модифікацій, новими наративними стратегіями. Як відомо, у 1960-ті роки Валерій Шевчук називав свою колегу по перу «королевою» жіночої прози, письмо якої є вишуканим і елегантним. Бічуя Ніна Леонідівна народилася 24 серпня 1937 року у місті Києві. Закінчила Львівський університет у 1958 році. Працювала у редакції львівських газет, у Першому українському театрі для дітей та юнацтва, у редколегії газети «Просвіта». Свою літературну працю розпочала книгами для дітей: «Канікули у Світлогорську» (1967), «Шпага Славка Беркути» (1968), «Звичайний шкільний тиждень» (1973). І історичному минулому, та проблемам сучасності будуть присвячені наступні збірки: «Дрогобицький звіздар» (1970), «Повісті» (1978), «Квітень у човні» (1981), «Родовід» (1970), «Десять слів поета», «Землі романські»: Вибране» (2003). Авторку цікавлять

проблеми духовного родоводи, моральної відповідальності за слово, спадкоємність творчих надбань народу.

Українським літературознавством творчість Ніни Бічуї окреслена неповно. Як відомо, в період повернення українознавства до рустикальності, коли село було взірцем етики, письменниця зосередила увагу на українській урбаністичній прозі. Як стверджують Р. Харчук, «вона писала виключно медитативну, історично стилізовану і міську прозу, чим виокремлювалася на тлі соцреалістичної української літератури» [107, с. 224].

Одним з перших відгуків на твори Ніни Бічуї була публікація Р. Кудлика, який закріпив у книзі «Канікули у Світлогорську» «справжній психологізм, напруженість і сконденсованість письма».

У 80-х роках ХХ століття творчістю Ніни Бічуї зацікавилися Є. Адельгейм, Р. Іваничук, П. Кириченко, В. Яворівський, Ю. Ярмиш. Так, В. Яворівський відзначив особливий інтерес письменниці до теми міста. Найбільш повно у цей час її творчість аналізуватиме Р. Іваничук, якого цікавлять витoki творчості письменниці, зауважуючи, що треба шукати насамперед у зв'язках з психологією, оскільки «об'єктивний світ для пера письменниці існує тільки тоді, коли він перетрансформовується в її індивідуальності [7, с. 123].

Найсильнішими літературознавці вважали твори історичної тематики. На новаторстві Ніни Бічуї наголошував Ю. Ярмиш: «Чи не вперше в українській літературі для дітей зазвучали теми, котрі були раніше виключно монополією літератури для дорослих [111, с. 320].

Нове прочитання творів письменниці належить В. Габару, І. Дзюбі, В. Дончику, А. Ткаченку, Р. Харчук. На урбаністичну тематику Ніни Бічуї звернув увагу І. Дзюба, наголосивши на її постійних якостях: відтворення дитячої психології, заперечення дидактики, відсутність прямолінійності й однозначності, ігрове моделювання кіномонтажності. Сучасна дослідниця Т. Качак у прозі Ніни Бічуї відзначає філософізм, психологізм, виважений характер розповіді, морально-етичний орієнтир, наближення до істини.

Питання жанрового діапазону прози Ніни Бічуї в полізорі Н. Сидоренко. Наративні стратегії художньої прози майстрині стали предметом дослідження Н. Римар.

Збірки Ніни Бічуї складають оповідання, новели, притчі, візії. На думку вчених, звернення до жанру малої і середньої форм дозволило письменниці експериментувати над словом, реалізовувати різноманітні текстові модифікації. Це підтверджує А. Гурбанська: «Використовуючи новелістичну композицію, письменниця свідомо обрала щільну конденсацію подій та роздумів, редукувала все несуттєве і другорядне й винесла на передній план важливі життєві явища» [28, с. 207].

Сьогодні у художньому доробку Ніни Бічуї є тексти як із чітко вираженим сюжетом, так і безсюжетні новели-візії, притчі, спогади. Вони водночас ліричні, психологічні і філософські. Н. Сидоренко зауважує: «Її новелістичне слово дихає й прискорено б'ється, його можна відчутти на доторк, воно звучить і має і барву і запах» [91]. Письменницю цікавлять вічні побутові проблеми сім'ї, діалог старшого і молодшого поколінь, історичні та легендарні особи. Усе це вона подає у новаторському ракурсі, послуговуючись власне авторськими інтенціям, композиційними прийомами, розгортанням сюжету. Щодо власної творчої майстерності, Ніна Бічуя вважає, що головне завдання – змальовувати те, що описуєш. Першорядною для неї є життєва правда. Її творче кредо вкладено в уста героя новели «Дрогобицький звіздар»: «Оповідайте, дбаючи про істину, та хай кожен говорить тільки те, що бачив» [7, с. 48].

Про що б не писала Ніна Бічуя, вона намагається підходити ніби «зі сторони», повільно, обережно. На думку Н. Марченко, «письменниця нікуди не кличе і не веде читачів і ніколи не судить своїх героїв аби розвісити на них потрібні «ярлики» [63, с. 63].

Новою у Ніни Бічуї є «викладова манера, це – вкраплення внутрішніх монологів, міркування вголос, опис вчинків, репрезентація художнього світу

очима то одного, то іншого персонажа у переплетенні з авторською позицією» [82, с. 130].

Н. Римар оригінальність письменниці бачить насамперед у монологічності, самозосередженості на описах і деталях, у чіткій системі особистісних і художніх домінант. На думку дослідниці «прозовий світ Ніни Бічуї має виразні ознаки «жіночності»: центральним образом виступає жінка чи дівчинка, часто героїв оточує жіноче середовище; художньому письму властива емоційність, переживання, сентиментальність, погляд на світ і події теж переданий очима досвідченої жінки, яка добре знає життя і людську психологію. Художній почерк авторки-жінки спостережено і в тих гендерно асиметричних текстах, де наратором виступає чоловік [82, с. 132].

Прикметним для Ніни Бічуї є залучення до літературного твору фрагментів недописаних листів, записів подій зі свого життя, спостереження, спогади, враження, сни, описи, пейзажі, замальовки.

Цікавими є наративні стратегії художніх творів Ніни Бічуї. Їх розвиток простежується, на думку Н. Римар, через тематично-жанровий діапазон. Так у перших творах на підлітково-шкільну тематику (1960-1970 рр.) – «Великі розквітлі магнолії», «Таємниця», «Недобре дівчисько», «Притча про Учителя й Учня», мисткиня використовує нарацію третьособового розповідача. У творах філософсько-гуманістичної тематики «Портрет маленької дівчинки з черепахою; «Де народжується сонце», «Яблуна і зернятко», «Чистотіл» авторка послуговується складною наративною формою: поєднанням гомодієгетичної і гетеродієгетичної стратегії викладу. Наративні моделі Ніни Бічуї, репрезентовані в історичних новелах (1970-1980 рр.) «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Спогад про Грузію», «Камінний господар», є не менш оригінальними і засвідчують велику роботу над розвитком сюжету. Н. Римар в оповідній манері письменниці вирізняє постать всезнаючого наратора, тобто такого розповідача (оповідача), який відзначається енциклопедичними знаннями, інтелектуалізмом, обізнаністю в тому, про що він розповідає. Наприклад, у творі «Яблуна і зернятко».

Отже, творчість Ніни Бічуї – це новаторське високохудожнє явище в українській літературі другої половини ХХ століття, підґрунтям якого є глибока національно-культурна традиція в органічному поєднанні з кращими зразками європейського письменства. Характерними рисами її художньої прози є психологізм, сконденсованість письма, автобіографізм, детальний опис процесу творчості, оригінальність наративних стратегій.

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ ЕПІКА НІНИ БІЧУЇ ЯК НОВАТОРСЬКЕ ЕСТЕТИКО-ІНТЕЛЕКТУАЛЬНЕ ЯВИЩЕ

2.1. Жанрово-тематичне розмаїття творчості письменниці

На тлі української літератури 1960-1980-х років ХХ ст. творчість Ніни Бічуї, зокрема її художня проза виокремлюється широким тематично-ідейним діапазоном, унікальною творчою манерою, умовністю, асоціативністю, запереченням шаблонності, глибоким гуманізмом, правдивим відображенням авторської інтенції. Ніна Бічуя належить до покоління шістдесятників, новаторство яких «органічно виростало при ґрунті української літератури періоду розстріляного відродження, а, отже, імпресіоністичної і неореалістичної прози Г. Косинки, М. Хвильового, на ґрунті раннього українського модернізму, на традиції, що йде від В. Стефаника і М. Коцюбинського, і враховуючи досвід класичного російського реалізму ХІХ століття, прози А. Чехова, Л. Толстого тощо» [47, с. 53]. Шістдесятники, як відомо, заперечували конформізм «батьків» і спрощеність їхньої поетики, звертаючись до альтернативних художніх текстів, замовчуваних і заборонених тодішньою владою.

Творчість письменниці умовно поділяють на три періоди. Перший період, на думку, В. Ґабора, «мандрівка у світ дітей; другий, найважливіший і найцікавіший, – політ у царство людського духу і підсвідомості; третій – період буденних пошуків та постійних сумнівів» [23, с. 137]. Дослідник переконаний, що «другий не лише перейде, а й житиме у третьому тисячолітті, і нові покоління й тоді відкриватимуть для себе ім'я письменниці. Як відомо, вже у творах про дітей першого періоду (відзначала критика) намітилися основні риси її таланту: висока культура думки, глибина й витонченість почуттів, небуденний дар проникнення у психологію дитини і прекрасна вивершеність мови, достовірність та переконливість художнього полотна прози.

Другий період творчості ознаменувала невелика за обсягом збірка оповідань «Дрогобицький звіздар» (1970). Її склали вісім оповідань, чотири з

яких – «Дрогобицький звіздар», «Сотворіння тайни», «Великі королівські лови» і «Мед мудрості нашої», – вражали «аристократичністю, стрімкістю польоту авторської уяви і чоловічою силою письма» [23, с. 137].

Наприкінці 60-х і на початку 70-х років ХХ ст. Ніна Бічуя пише мистецьки вивершені твори: повість «Біла Віла», низку новел «Буєсть Митусина», «Стигли яблука під осінь», «Земля», «Портрет маленької дівчинки з черепахою». Світ цих творів надзвичайно привабливий, заворожуючий, позбавлений сентиментальності. Авторка заглиблюється у внутрішній світ героїв, її цікавлять тільки внутрішні колізії людської душі, і саме це тримає читача в напрузі, вона намагається проживати життя кожного свого героя. Критика помітила у творах другого періоду її особливу рису: намагання заглянути в позамежжя свідомості. З біографії письменниці відомо, що згадані новели і повість «Біла Віла» були створені у важкі роки її життя. Вона писала і читала їх хворій матері, втрату якої згодом дуже тяжко переживала. А тому проблема смерті й можливості відбутися за когось щось або самому здійснити те, що здається неможливим, порушені будуть у багатьох творах, зокрема у повісті «Чистотіл».

Помітним у другий період творчості було звернення Ніни Бічуї до жанру притчі: «Притча про Учителя й Учня» та «Притча про Коваля і Карбівничого», однак ці твори не були оприлюднені. Для того, щоб вони дійшли до читачів, вона вмонтовує їх у модну і прохідну на той час повість «Ковалі і карбівничі», яка стає своєрідним обрамленням притч. Підготовлений у 1974 році до друку книзі «Землі роменські» не судилося тоді побачити світ. А повість «Біла Віла» була видрукувана лише у 1978 році. Авторку цих творів було звинувачено у тому, що вона перебуває під впливом Валер'яна Підмогильного та інших репресованих письменників. Тому письменниця стає знаною й шанованою лише у вузькому колі інтелігенції – своєрідно елітарної. Але в ті роки це було немодним, усі прагнули всенародного визнання. Адже це був час панування комуністичної ідеології, а в літературі – соціалістичного реалізму. Після застійних сімдесятих Ніна

Бічуя повертається до дитячої тематики, розпочавши третій період творчості – «період буденних пошуків і постійних сумнівів» [23, с. 139]. Вона вперто пише повісті, залишаючись природженим новелістом. Після 1986 року вона мовчатиме десять років. Причиною цього став вихід повісті про Леся Курбаса «Десять слів про поета», на яку в «Літературній Україні» буде надрукована вбивча рецензія Раїси Скалій. Підтримку письменниці знайшла там, де й не сподівалася. У пресі на її захист виступили молода дослідниця Раїса Мовчан, а актори Богдан Козак і Лариса Кадрова запропонували їй написати сценарій про Леся Курбаса для театру М. Заньковецької.

Сьогодні Ніна Бічуя – одна з найцікавіших постатей сучасної української прози. На думку вчених, «починалася» ж письменниця з оповідань про дітей. Власне, про дітей та дорослих – про їхні стосунки [30, с. 564]. У цьому дослідники бачать одну з особливостей її тодішніх творів, немовби адресованих водночас обом «сторонам». Характерним для цих творів було уведення кількох ракурсів бачення, кількох незгідливих взаємоінтерпретацій персонажів, відчуття дитячої психології. Від повісті «Шпага Славка Беркути» (1968 р.) і до сьогодні помітним є переживання та тривога авторки за здатність дорослих розуміти дітей. Ще тоді, у складний час, коли тема «батьків і дітей» викликала великі підозри аж до скасування законів самої природи, молода письменниця наполегливо аналізувала дисгармонію різновікових психік, звертала увагу на втрати і спотворення, що їх породжує несвідоме прагнення дорослих нав'язати дітям своє бачення світу і свої норми оцінок поведінки, форми буття. Світ героїв повісті «Шпага Славка Беркути» – це світ вражень, пригод, труднощів, конфліктів і комплексів дитини, сучасного великого міста. Ці мотиви дістануть розвиток і в повісті «Квітень у човні», героїня якої (вчителька) намагається зрозуміти підлітків. Письменниця намагалася відшукати художню правду в активному запереченні нав'язливої дидактики, агресивної прямолінійності й однозначності.

Невеличкі за розмірами оповідання на історичні та культурно-історичні теми Ніни Бічуї і сьогодні вирізняються насиченістю та внутрішньою об'ємністю. Кожне з оповідань має свій характер, свій стиль. Так оповідання «Буєсть Митусина» – це драматизований диспут на вічну тему: володар і співець, співець і суспільство, народ. Ця вічна тема сягає нашої минувшини і набуває самотності.

Співець Митуса постає не лише як оборонець гідності й незалежності свого мистецтва від неодмінних володарів поставити собі його на службу, а як речник народу супроти володарів. Митуса відмовляється складати хвалу князеві Данилу, бо він не все зробив, щоб допомогти киянам відбити татарську навалу. Оповідання побудовано як розлога бесіда-суперечка між Митусою і князем Данилом Галицьким, в якій зі своїми аргументами й голосами виступають також Гнів, Сумнів, Мудрість і сила князя та Буєсть співця. На думку І. Дзюби, «цей оригінальний і органічний прийом (що немовби поєднує і характерну для середньовічної драми боротьбу персоніфікованих чеснот і вад за душу людини, і сучасну «амбівалентність» та, сказати б, внутрішнє багатоголосся) допомагає вималювати ідейно-громадянську та психологічну складність ситуації, показати внутрішню боротьбу в душах «антагоністів»»[30, с. 565].

В оповіданні «Сотворення тайни» зроблено спробу досягнути творчий світ і сокровенні стимули давньоруського художника Алімпія як складову частину духовного життя своєї доби та водночас як одне із з'яв вічної стихії творчості.

Оповідання «Дрогобицький звіздар» розгорнуто як пошук розгадки таємниці Юрія Котермака-Дрогобича. Авторка навмисне оголює момент ігрового моделювання і пропонує, через брак достовірних історичних відомостей, істинне уявлення про славетного вченого, керуючись невидиме письменницькою інтуїцією. До минулого Ніна Бічуя підходить не як історик, а як художник, віддаючи перевагу світоглядові, духовній атмосфері,

настроєві доби. Їй вдається відтворити атмосферу історії культури, відчуття духовного, зв'язки поколінь без патріотичної риторики, тонко і ненав'язливо.

Дослідники творчості письменниці переконані, що історичні оповідання, писані в 60-ті, мабуть, залишилися небезслідними і для повістей 70-х років. По-перше, вони допомогли вловити присмак історії в сучасній думці, вчинку, душевному пориванні, навчали бачити їх об'ємно в часі, в часовому русі, як момент переходу з минулого в майбуття.

Невеличка повість «Килим на три квітки» стала досить помітним і оригінальним твором у нашій літературі про робітничий клас Ніна Бічуя вигадливо активізувала форму оповіді, давши свій варіант відомої і популярної останнім часом так званої відкритої конструкції (коли повістю чи романом стає відтворення процесу їх написання). Причому несподівані й гострі формальні прийоми не є довільними: вони не тільки покликані завоювати читацьку увагу, а й зумовлені творчим завданням. А саме: беручись до відтворення образу робітника Федора Журила, людини їй близької і знаної впродовж багатьох літ (можливо, прототипом послужив хтось із робітників Львівського заводу кінескопів, де Ніна Бічуя працювала), вона щиро зізнається, що не знає його, не знає, як про нього писати. Задля поглиблення житейського знання про Федора Журила авторка «на наших очах» звертається до його рідних та знайомих (тут бачимо неприховані сліди журналістського походження матеріалу повісті та журналістської ж стадії його осмислення). З метою поглиблення інтелектуальної та естетичної інтерпретації образу вона вводить постать актора («шукаю актора на роль головного героя»), з яким обмінюється думками і дискутує на предмет того, як розуміти і як грати (тобто відтворювати) героя. Тонко продумана система монологів, діалогів, обсервацій з різних пунктів бачення має всебічно розкрити образ, з'ясувати його «таємницю» («Кожен має тайну свою, котрою живе» – це з оповідання «Сотворення тайни», про Алімпія). Справді, постать головного героя, його скромний життєпис обростають цікавими коментарями, різними думками з приводу нього.

Повість «Ковалі й карбівничі» – це букет новел, пов’язаних предметом і способом викладу, – розпочинається «Притчею про Учителя й Учня», а закінчується «Притчею про коваля і карбівничого» (чомусь уже з малої літери). Таке притчеве обрамлення має на меті розімкнути конкретний матеріал повісті в загальнішу, «вічну» проблематику (тут: спадкоємність творчої мрії та звершень; діалектика краси й потреби). Крім того, тут є очевидний паралелізм метафоричного й оповідного рівнів повісті; кожній з притч відповідає своя лінія сюжету.

Другий сюжет повісті – це спроба молодої художниці Андріяни Сорохтей, працівниці бюро технічної естетики, обстояти свій проект реконструкції цеху (в контексті її пошуків життєвого шляху). Спроба слабенька, половинчаста, несмілива – бо, власне, героїня робить ще тільки перші свої професійні та громадянські кроки. І всі пов’язані з цим переживання відтворено гарно, лірично, правдиво. гарно, лірично, правдиво. Але знов-таки: питання «естетизації», духовного оздоровлення промислової праці, поставленої на потік, порушено на такому популярному рівні, а характер особистого вживання у відповідну проблематику такий «загальноприступний», що вивершення цього мотиву повісті глибокодумною (справді) і красивою «Притчею про коваля і карбівничого» (про корисність і красу, їхнє «ворогування» і потрібність одна одній) не виглядає органічним. Це – свого роду силовий прийом. Силовими прийомами почасти здаються і так звані «авторські коментарі», що супроводжують кожен розділ. Взагалі проти них не доводиться заперечувати, хоч якось і не поспішаєш захоплюватися оригінальністю такої конструкції повісті: в наш час, коли технологічна озброєність літератора нерідко перевищує безпосереднє художнє вміння та «запас думки», – чого тільки не вигадують. На думку І. Дзюби, «коментарі» Ніна Бічуя подає без претензії, вміло присмачує іронією та самоіронією, тактовно врізноманітнює тон, тож заданості й навмисності не відчувається, тим більше – стильової самовдоволеності, хизування.[30, с. 574] Однак залишається враження надмірності цих

коментарів, яким накинено функцію зробити більш значущими ті малюнки людських взаємин, які самі собою не справили належного враження. Вони сповна виконують своє завдання лише тоді, коли в самому художньому матеріалі є досить для подальшого з'ясування й роздуму.

Можна було б подумати, що певну залежність від середньолітературного рівня зображення заводського колективу зумовлено тим, що авторка зупинилася на периферії робітничого життя, в побілявиробничих колах і проблемах. Та річ, мабуть, не в цьому. Адже ота нібито периферійна, навколівиробнича проблематика насправді набуває дедалі більшої ваги в міру того, як гострішою стає потреба підвищення культури виробництва, праці, самого виробничника. Проте не варто дозволяти собі зупинятися на вже загальноусвідомленому рівні осмислення проблематики, на популярних уявленнях про людські взаємини у трудовому колективі.

І. Дзюба стверджує, що «наполеглива розробка робітничої тематики, здається, має для Ніни Бічуї значення ще й зусилля вийти за межі камерного звучання психологічних малюнків із сучасного міського життя. Хоч самих цих малюнків вона не полишає, і слушно, бо це – ще один із природних для неї напрямів її творчості, де вона не раз досягала гарних результатів [30, 574]. У цьому ж зв'язку можна говорити про «Повінь» – показову для Ніни Бічуї повість камерного плану. Молодих чоловіка й жінку на дачі застигла повінь, і вони приречені на бездіяльність. Знову так звана експериментальна ситуація. Однак вона природна, розгортається м'яко, не набирає категоричного щодо персонажів характеру, хоч і має чималу «проявну» силу. Волею прозріливого (чи зловмисного?) випадку знято ту рятівну житейську, «матеріальну» відстань, яка з роками виростає між двома людьми, що живуть одним життям, і яка не дає відчутти відстань внутрішню, бо зазвичай остання «списується» на першу. Їх вилючено зі сфери справ і житейської активності, за якою вони могли несвідомо трохи ховатися одне від одного, не відчуючи очужіння. Зникло те, що заповнювало простір між ними і завдяки чому вони

не відчували його як потенційну порожнечу. І цей майже непомітний лункий простір вони відчували тепер, полишені одне на одного. Ні, вони не розлюбили одне одного, не збайдужіли. Однак та невинна безоденька між найближчими людьми, яка щезає в абсолюті любові, знов непомітно загніжджується, коли любов починає ділити свої повноваження з життям. Хай вони і сприймають це не як внутрішнє віддалення, а як щось інше, зовнішнє: випадкове непорозуміння, брак часу чи умов, чийсь впливи тощо...

Тут і виявляється відмінність чоловічої та жіночої вдач. «Діяльну» чоловічу натуру, що внутрішнє очужіння суб'єктивно сприймає як потребу зовнішньої дії, вимушена бездіяльність дратує; хоча Денис, людина добра і делікатна, цю роздратованість намагається приховати або пом'якшити. «Чуттєва» жіноча натура, навпаки, радіє нагоді цілком віддатися одне одному. В неї вистачить сердечності (хай і не полум'яної любові) заповнити будь-яку порожнечу, просто не дати їй місця. Кількадесят сторінок повісті і є уважним описом цієї колізії, сповненим тонких психологічних помічань; м'яко, пастельно розгортається по-своєму складна (хоч і позбавлена драматичної напруги, що була б тут недоречною) гра і зіткнення різних настроїв, висловлених і невисловлених думок, натяків, згадок уголос і подумки.

У повісті «Репетиція» Ніна Бічуя знову звертається до теми самовизначення людей мистецтва. Відчувається, любить такий матеріал – він дає їй надію зануритися в естетичні розважання, у світ розвиненої духовності й небуденної психіки.

Героїню – молоду драматичну актрису Наталю Верховець – ми бачимо в момент, коли та наважилася кинути театр, хоч їй саме запропонували нарешті цікаву роль. Мотиви цього рішення не зовсім переконують, однак сприймаємо його як певне сюжетне допущення, що може дати письменниці можливість динамічно розгорнути творчу, моральну, естетичну проблематику театрального життя в їхньому особовому аспекті; принаймні

воно відповідає схильності літератури «пропонувати» героєві розкриватися через критичний душевний стан.

Поетичне сприймання нав'язуваної сучасним містом реальності, спостереження над театральним побутом і творчістю, над особистістю, психологією актора належить до найцікавішого в повісті.

2.2. Художня інтерпретація історії в прозі Ніни Бічуї

У творчому доробку Ніни Бічуї чільне місце займають твори історичної тематики, осмислені письменницею з позиції естетики шістдесятництва та відгомону попередніх десятиліть ідеологічного тиску. Соцреалістичні канони, під якими довгий час перебувала українська історична проза, ледь помітно окреслені у прозі письменниці. Історичні мотиви і теми, позначені психологічною достовірністю, витонченістю художніх текстів, філософським діалогом старшого і молодшого поколінь. Змальовуючи історичні та легендарні постаті, авторка подає їх у новаторському ракурсі, застосовуючи власне авторські композиційні прийоми, розгортання сюжету. Минуле Ніна Бічуя сприймає через художнє осмислення і бачення сучасної людини – персонажів, які реставрують те, що відбулося, а також через контрастність позитивного і негативного світів. Як зазначає Р. Іваничук, її цікавить передусім осмислення факту, а не його белетризація [71].

Художня розповідь Ніни Бічуї містить неоднорідні за часовими модусами історичні події, нанизані одна за одною на стержень розповіді (оповіді) : Київська Русь і правління князів, напади татар («Сотворіння тайни», «Буєсть Митусина»), Коліївщина і гайдамацький рух («Великі королівські лови»), сталінізм («Камінний господар»). Як бачимо, крім потрактування національної історії, наратор Ніни Бічуї слушно наводить історичні факти з минулого інших країн: Польщі («Дрогобицький звіздар»), Грузії («Спогад про Грузію»), Литви («Зачин до оповідання про Донелайтіса»). Авторка часто залучає до розповідного арсеналу різні за історичною вагою і часовими координатами (що, очевидно, зроблено

зумисно) національні та інонаціональні образи: Юрій Котермак із Дрогобича (1467 р.), князі Святослав Ярославич, Володимир Мономах, Данило Романович, Святополк, Василько, співець Митуса, Вересай, іконописець Алімпій, Сталін, гайдамака Василь Швець, грузинський народний театр беріків, Абела Ревазішвілі (початок XIX ст.), художник Ніко Піросмані (1862-1918 рр.), кріпаки князя Давида Еріставі (перша половина XIX ст.) тощо. Великий перелік історичних осіб переконливо свідчить про інтелектуальний рівень наратора прози Ніни Бічуї, його багатий історичний фактаж, яким він напрочуд вдало оперує у своїй викладовій манері. Якраз через репрезентацію окремих історичних постатей відбувається відтворення тієї часової площини, якій вони належать.

До минулого нашої держави звертається Ніна Бічуя у творі «Великі королівські лови». Уже символічність самої назви й образ короля, який «зволив полювати», свідчать про глибокий ідейно-проблемний підтекст твору. Постать короля – збірний образ усіх загарбників, панів, які постійно намагалися пригноблювати нашу націю. Символічними виступають також образи *хортів, королівської кулі, поверженого звіра*. Перші дві реалії вказують на владу завойовників, а символ поверженого звіра, з якого «злизували кров», – образ України, що страждає від гнобителів. На думку сучасної дослідниці «переконливими є наступні епізоди: шляхта жене полонених гайдамаків, розповідь про нелегку долю чумаків, смерть одного з них; вічне чекання матері свого вже загиблого сина [88, с. 202].

Оригінальною з погляду наративного моделювання історії часів Київської Русі є новела «Сотворіння тайни», у якій Ніна Бічуя осмислює період новоліття, згадує війни з половцями й князівські міжусобиці, чорноризців, князів Святополка, Володимира Мономаха. За стилем викладу нарації окремі епізоди новели нагадують фрагменти літопису, де виразно подана характеристика князів. Ось, наприклад: *«Святополк же лукавий, скупий і грошлюбивий, понад усе про лихварів та міняйлів дбає – вони йому скотницю набивають кунами та гривнами...І братові своєму Василькові зір*

одняв, руки свої найтяжчим гріхом скривавив» [7, с. 74]. Цілком літописний стиль відображають текстові епізоди: «... просили ті люди Володимира Переяславського, Мономаха: піди, князю, на стіл отчий і дідів. А Володимир відмовився, позаяк не був Київ його вотчиною, а він хрест цілував із братами своїми – не йти до чужої отчини»[13, с. 75]; «І почав княжити Володимир, син Всеволодів. Сів у Києві у неділю, а всі кияни стріли його з честю великою. І радість була, бо утишив князь бунт» [9, с. 75]. Це підтверджує і хронологічна вказівка: «Того ж 1113, за два тижні по святі новоліття, помер князь Святополк»[7, с. 75]. Як бачимо, остання конструкція вміщує елемент «чужого» тексту, адже використано сюжет відомого історичного переказу про осліплення князя Василька, згаданий у «Повісті минулих літ». Спостережено вкраплення фольклорних мотивів, що нагадують мотиви народних дум: «І молилися кияни: нехай зіслизнуть разом із талим снігом у березілі благодатному і печаль, і хвороба, й половці, і нехай хто зв'яже до купи всі стріли, по землі розметані, і нехай потонуть у повені всі сльози й усобиці...»[7, с. 72]. У текстову палітру новели наратор-історик уводить і детальні відомості про закладання церкви Печерської: «На закладання церкви приїхав князь Святослав Ярославич, сам лопатою копав рів для основи майбутньої церкви...»[7, с. 80].

Літописну розповідь доповнюють відомі національно-історичні реалії: *Дніпро, церква Десятинна, Софія Київська, Михайлівський золотерхий собор* тощо. На думку Н. Римар, за способом представлення художнього наративу історії ця новела, на нашу думку, виразно перегукується із романом «Диво» П. Загребельного, у якій на передній план через внутрішню змінну фокалізацію наратор виводить постать іконописця Алімпія («Сотворіння тайни» Ніни Бічуї), що співвідноситься з образом Сивоока («Диво» П. Загребельного) [88, с. 204]. Алімпій як персонаж добре припасований до вимог свого часу, з якого він ніби виростає, його історичний реквізит подано тонко й тактовно, він сягає глибокого узагальнення. Персонаж зосереджує в собі образ вільного митця, що *«жодному князеві не служить: ні доброму, ні*

поганому» і котрий «несе свою тайну». Наратор показує його нескореність перед спокусами і здатність завжди лишатися самим собою. Розповідач, який в окремих епізодах набуває гомодієгетичності і стає Алімпієм-оповідачем, стверджує: *«не пишу за зразками чужими, як інші чинять, а пишу образ, котрий в собі маю»*[7, с. 76].

Галичина часів правління Данила Романовича відтворена в новелі «Буєсть Митусина». Наратив твору вибудований навколо постаті співця Митуси, котрий постає з погляду наратора вільним митцем (подібний до Алімпія з попереднього твору), який меч проміняв на гусли: *«Митуса про славу не дбав, не домагався її зовсім»*[7, с. 87]. Наратор дещо відходить від історичної традиції зображати співця, що поклоняється своєму князеві (згадаймо Бояна зі «Слова п полку Ігоревім»), адже в новелі Ніни Бічуї Митуса стоїть на рівні з князем як фізично, так і духовно: *«... тепер вони з князем були одного зросту і рівні»*[7, с. 89].

Важливого значення у творі набувають наративні вставки з «Галицько-Волинського літопису», на якому оснований твір, а також фольклорні мотиви-рефрени в розповіді про трьох сліпців. Це спостережено і в мовленні героїв (Митуси, князя Данила), коли літописний стиль розмови створює ілюзію реалістичності події. Така основна наративна мета, закладена письменницею, для якої реалістичність зображуваного відіграє першорядну роль.

Важливу роль виконують такі власне наративні стратегії: ремарки та автокоментування, які пронизують увесь текст. Специфічний наративний прийом виявлено в тому, що Ніна Бічуя будує розповідь через умисне двоголосся, коли розум князя протистоїть його Гніву і Сумніву. Як і в попередніх творах, наратор уводить у тканину тексту символічні поняття-образи, наприклад, перстень як «пам'ять про своє отроцтво», генетичний зв'язок між часовими модусами. Крім того, зафіксовано зумисне часове зіставлення (одночасне поєднання майбутнього (пролепсису) і теперішнього), що робить манеру розповіді нестандартною: *«А підуть князі наші на поклін*

невірним – і вже ідуть. І впаде ніж помежи родом – і вже упав»[7, с. 95]. Важливою наративною стратегією, що засвідчена упродовж цілого тексту, виступає внутрішній монолог наратора чи персонажів із фокалізаторської позиції наратора, побудований у формі риторичних запитань.

У художньому світі новели важливе місце посідає розповідь про історію Перемишля (всезнаючий наратор викладає її поіменно в постатях, які керували краєм), напад половців, угоду з угорцями за часів правління Бели IV тощо. Це свідчить про інтелектуальний хист наратора, за посередництвом якого Ніна Бічуя організовує художнє осмислення історії рідного краю. Вдаючись до внутрішньої фокалізації через монолог Митуси, розповідач подає метафоризовану історію Перемишля, порівнюючи містечко зі звіром. Образного забарвлення надано і змалюванню набігів татар: *«те лихо рвало вже Руську землю... тієї страшної сили, котра розлилася смертю по Русі»*[7, с. 91]. Із метою більшої художньої переконливості наратор створює гіперболічно-метафоричний контекст: *«Йде сила, котрій не дано від долі творити, а тільки нищити. Січе людей, як траву, а кров ріками, а городи чорними трупами, і Київ усіма покинутий, мертвий, а Дніпро з берегів виходить...»*[7, с. 95]. Через позицію гетеродієгетичного розповідача відбувається зіткнення протилежних за наявною характеристикою наратора персонажів: мудрого авторитетного князя Данила Романовича і нерозважних, підступних князів (до прикладу, Костянтина та ін.).

Особливий моралізаторський характер, що властиво для авторських стратегій Ніни Бічуї, має розповідь про історичну зраду батька Митуси, який переховував у своєму домі ворогів. Цей випадок протистоїть внутрішньому світу митця Митуси, адже цю зраду він не може ніяк виправдати. Крім того, наратив моралізаторства відображає розповідь про свавілля бояр і владик. Найповніше місія митця розкривається в наративному діалозі, побудованому на відвертих і мудрих питаннях Митуси й алегорично окреслених відповідях князя Данила. Митець в епізоді займає позицію всезнаючого наратора, адже подає докладні відомості про князівські перипетії тих часів і власні коментарі

до них. Викладову гармонію створюють картини опису краєвидів руської землі, що вказують на національно-культурну основу творів. Вони виписані надзвичайно високохудожньо, колоритно, з фонетично-образними ефектами: *« ... як виглядає земля руська на світанку, весною, коли повітря гусне, а сірі гуси з вирію летять, і гудуть, як гусли, старі дерева»*[7, с. 89].

На думку Н. Римар, «історична проза Ніни Бічуї у викладовій тактиці відчутно наближена до творів давньоукраїнської літератури, про що свідчать наявні у ній виразні ознаки орнаментального стилю, зокрема, вільне зміщення в часі, наявність мотивів сну, сповіді, внутрішнього монологу; новаторський характер розповіді, включення до неї численних ліричних відступів, яскрава художня образність, символічний характер зображення дійсності та ін.» [88, с. 204].

Цікаво у цьому творі представлено події Коліївщини (1768 р.). Картини гайдамацького повстання Правобережжя авторка проектує на історію містечка Городок, розташованого недалеко від Львова. За допомогою прийому наративного перебільшення маленьке непримітне містечко постає як мегаполіс із великою історією: *«А ще потому всякого з Городком було – і татари, і шляхта, і турки, і пожежі, і повені, і голод...»*[7, с. 60]. Наративна структура твору цілком нагадує розповідну манеру думи чи історичної пісні через наявні прийоми ретардації, початкові і кінцеві частини, нагромадження дієслів, зокрема безособових форм, коротких речень, періоду, рефрену, символів, фольклорних засобів образності, напр.: *«Шукали гайдамаки на вістрях вил собі та Україні долі – й таки знайшли. Хвалились, що дратимуть китайку на онучі, – а то Гонти зі спини паси дерли. Від Умані до Львова уздовж дороги – сімсот шибениць. Поминки повішеним справляли вороння та вітер, а Україна плакала, не прикриваючи долонями лиця – аби все бачити, все зятямити, й на себе хотіла муку дітей своїх узяти, і брала»*[7, с. 58]; *«Гнала шляхта полонених гайдмаків із Правобережжя в Галичину. Мало поразки, мало глуму, самої смерті мало – нехай гинуть далі од могил дідівських. І нехай страх проймає всю землю – через цілу Україну гнано,*

иматовано, четвертовано, вішано...»[7, с. 58]. Сюжетна основа, де зображено останні дні життя гайдамаки Василя Шевця, теж нагадує змістове оформлення історичних пісень про славних оборонців рідної землі. У наратив твору вплетено також фрагменти легенд і переказів (зокрема в розповіді про Остапа Шевця). Така викладова манера, зорієнтована на фольклорні національні зразки, використана з метою надання більшої художньої реальності описаним епізодам.

Серед творів, у яких постає художня історія, необхідно виділити твір «Дрогобицький звіздар». Ця новела особлива тим, що в ній наратор, порушуючи часові межі на п'ятсот років, органічно моделює зустріч двох людей: Юрія Котермака (1468 р.) й оповідача (1967 р.). Наголошено й на історичній вартості подій, що зазнали сюжетної реінкарнації: *«Події ці, віддалені одні від одних п'ятьма століттями часу, мають зовсім різну історичну вартість, виглядають абсолютно несумісними – і, одначе, лежать в одній площині»*[7, с. 45]. Деяку інтригу викликає умисний композиційний хід розповідача, адже він спершу звертається до історичних відомостей про Юрія Котермака, але переконавшись у тому, що цих фактів зовсім небагато, сміливо викликає з небуття вченого у співрозмовники, вдаючись до прийому зміщення часових площин. Для наратора на першому місці постають не важливість наукових здобутків ученого, а його людські переживання, що виникають навколо постаті, тому розповідач застосовує прийом внутрішнього коментування у вигляді риторичних питань: *«Тоді, коли він вийшов із Дрогобича на шлях і пішов (озирався чи не озирався? Мав за плечима бесаги чи не мав? Вчувались йому співи в дрогобицькій церкві чи забув прислухатись?) – тоді, коли він так вийшов, то бачив, мабуть, ту ж дорогу перед собою, що й тепер лежить, утоптана століттями»* [7, с. 46]. Як зауважує Р. Іваничук, «письменниця в новелі «Дрогобицький звіздар» зуміла дати оцінку зробленому відкриттю, глянула на історичний факт з точки зору свого покоління, визначила його вартість для себе і свого сучасника» [71].

Велику експресивну силу у творчості Ніни Бічуї має історична новела «Камінний господар», у якій чотирнадцятилітня дівчинка-наратор (тут вбачаємо біографічний факт), повертаючи події двадцятип'ятилітньої давності, зображає «добу всенародного страху» через триєдиний вимір дійсності: власний досвід, досвід батька і народний досвід. Стратегія обирання для функції я-наратора дівчинки-підлітка може бути пояснена прагненням письменниці якраз через світ щирої, правдивої, чистої дитячої душі передати контрастну складність і страхіття історичної пори, якій належить героїня. З іншого боку, образ наратора-дитини створює більший виражально-переконливий ефект, ніж позиція дорослого.

Незважаючи на те, що недавнє минуле нібито вже стало історією, воно все ж відлунує у снах і спогадах страхом. У творі події подані доцентрово, тобто зведені до одного дня: *«... пригадуючи – кожен по-своєму – як сприйняли (скоро двадцять п'ять літ мине) звістку про його смерть, і що робили того дня»*[7, с. 22]. Наратор вдається до характеристики особливостей описаного дня через долі трьох друзів, які зібралися за келихом вина і втішалися у пору «всенародного горя» (прийом ідеологічного «глузування»): *«Та й хіба була причина для плачу? – адже один із нас, найстарший, відсиджував у пору вождєвої смерті сьомий рік покарання, з тяжкої «батьківської» руки відпущеного ні за що, за просто так, про всяк випадок, аби не сопів; другий – відбував армійську службу за тисячі кілометрів од рідного дому, відбував службу, відрахований з університету так само ні за що, так само про всяк випадок; третій же був тоді цибатим шестикласником і може тільки тому «батьківська» рука не торкнулася його буйної хлоп'ячої голови, хоча, зрештою, виселений разом із батьками з прадідівської землі Перемиської, міг на новому місці почуватися не дуже затишно»*[7, с. 22].

Образ Йосипа Сталіна окреслений у творі переважно негативними реаліями чи поняттями із виразним глузливим значенням: *камінний господар, Вінценосець, батьківська рука, всевладна рука, вождь, чоловік на трибуні,*

пекельник тощо. Наратор, що перебирає на себе функцію «ми» і займає виразну колективну позицію, через нагромадження негачій творить образ вождя: *«... нас погнали туди зі смолоскипами оплакувати смерть вождя, старого й жорстокого, вождя, якого ми ніколи не могли бачити, недосяжного, як бог, і розтліваючого, страшного, як сатана, мені було жахливо холодно, хотілося тільки додому»*[7, с. 28]. Умисним прийомом вважаємо не називання наратором імені головного персонажа, про якого мовиться (лише один раз згадано Сталін), переважно фігурують інші образи та поняття. Не випадково в одному смисловому ряді наратор наводить поняття *бог* (з малої літери!) і *сатана*, вказуючи на всеосяжність і жахливість явища сталінізму.

Як відбиток ідеології соцреалізму та суспільно-політичного тиску виступають наративні картини, коли дівчинку зачиняють у кабінеті директора і примушують писати поминального вірша. Ніна Бічуя через юного наратора правдиво передає відчуття «культивування страху», розширюючи умовно просторові межі, адже кабінет директора перетворюється на цілу сталінську систему. Відоме наратору і фарисейське виховання, яким було уражене ні в чому не винне дитяче покоління. Дівчинка, на якій зосереджена розповідь і яка зовсім не по-дитячому сприймає історичний факт, достеменно переказує події того дня, вдаючись до наративу через спогад: *«Я добре пам'ятаю той мокрий сніг і витоптану чорну землю десь за містом, на кладовищі, де були поховані солдати, які воювали за Львів у сорок четвертому, нам погнали туди зі смолоскипами оплакувати смерть вождя»*[7, с. 22]. У творі наявні архаїчні фрагменти, що додають переказаному більшої реалістично-експресивної сили та історичної достовірності: *«Ті смолоскипи робилися у дуже примітивний спосіб: до консервних бляшанок припасовували довгі дерев'яні держакі, наливали до середини якесь пальне... встромляли гніт, а той горів, палахкотів, чадив і тхнув; з такими смолоскипами ходилося також через ціле місто в день святкування річниць армії...»*[7, с. 22].

Варто зауважити, що художній наратив історії авторка передає через монтажну будову твору, де розрізнені текстові картини суміщаються в змістовому наповненні і містять цікавий смисловий ефект: описи сну переплетені з детальним зображенням вулички, ліричним відступом про «романтику історії», розмовою друзів за столом, внутрішніми монологами, спогадами про голод, дитинство; гротескними візіями, інтертекстуальними фрагментами тощо. Незвичність ходу розповіді (в окремих моментах оповіді) зумовлена поєднанням реальності і нереальних елементів (снів, візій). Символічним виступає образ *важкого кошмарного сну*, що зсередини пронизує текстову палітру розповіді, повертаючи страхітливу картину минулого. Образну текстову структуру творять також допоміжні художні деталі-символи: *старий стіл* (як символ історії), *чорна ріка*, *чорний шнур*, *червоно-кривава пляма на білому настільнику*, *чорний сніг* тощо.

Цікавим з погляду композиційного оформлення видається твір «Показія, або Те, що не потрапило до оповідань», де наратор, моделює текстову палітру твору, використовуючи різні наративні елементи: ретроспекції-вставки з національної історії, які відображають той чи той період описаної епохи, напр. війни і пов'язаних із нею випробувань: *«Війна; падають бомби... баржі на річці, діти при столі – чомусь залишили дітей при столі, тарілки з недоїдками»*[7, с. 149]; *«Згадали чомусь, як палили відьом, як кидалися на когось одного, кого вважали зрадником у часи війни по селах – хтось кидав слово – зрадник, донощик – і вже зграєю решта рветься нищити, убивати, хоча кинене слово – недоказове, випадкове, незвідь-як народжене»*[7, с. 156]; окремі художні історії-фрагменти, які обрамлюють формально-змістову структуру твору: «Історія з відьмами», «Історія з Чурльонісом», «Історія з храмом».

Отже, аналіз прозових творів Ніни Бічуї з погляду письменницького моделювання в них художньої розповіді чи історії засвідчує як традиційну літературну манеру викладання минулого, так і власне авторські наративні стратегії відтворення історичного модусу. Ніна Бічуя майстерно поєднує у

ході розповіді неоднорідні за хронологічними зрізами історичні події: князювання у Київській Русі, набіги татар, Коліївщину і гайдамаччину, сталінізм тощо. Очевидним є і те, що минуле письменниця подає очима свого сучасника.

2.3. Урбаністична концепція прози Ніни Бічуї.

У художній творчості Ніни Бічуї – яскравої представниці шістдесятників, помітним є зацікавлення міською проблематикою. На думку О. Міщенко, «урбаністичний дискурс у контексті шістдесятництва постає як маргінальне, порогове явище, зумовлене інтенціями національного літературного процесу» [69, с. 170]. Дослідниця наголошує, що «шістдесятники прагнули в першу чергу змінити обличчя зрусіфікованого міста, в буквальному сенсі насичуючи його через власну творчість духовністю, національною міфопоетикою, долаючи таким чином утрадиційнений скепсис, конформізм та обивательщину» [69, с. 171]. У творчості цього покоління з'явилися якісно відмінні зображально-виражальні прийоми, жанрові форми, наративні стратегії авторського письма.

Як відомо, витoki урбанізму сягають творчості І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, І. Франка. На початку ХХ століття у центрі художнього простору опиняється місто у творчості М. Хвильового, В. Підмогильного, В. Петрова, Б. Антоненка-Давидовича, І. Багряного.

Міська проза Ніни Бічуї – надзвичайно цікаве й оригінальне явище в літературному процесі 60-80-х рр. ХХ ст. Збірка письменниці «Великі лови» розпочинається передмовою, у якій зазначено, що «сучасні критики вважають її предтечею урбаністичного дискурсу в українській літературі 80-90-их рр. ХХ ст.» [7, с. 5]. І. Дзюба назвав повісті Ніни Бічуї «міськими». З біографії письменниці відомо, що вона народилася у місті Києві, у Львові формувалася як письменниця і живе й досі. Отож, місто не є для неї чужим. Визначальною рисою прози Ніни Бічуї є міська насиченість. Це можна

пояснити тим, що письменниця прийшла в літературу в добу шістдесятництва, у час, коли відбулося переосмислення урбаністичної тематики митцями-інтелектуалами.

На думку Н. Римар, «у наративному плані художнього твору місто постає як текст, що репрезентує через знаки певні семантичні типи інформації. Розгортати образу міста крізь прозовий наратив дозволяє простежити великі хронотопні пласти, пізнати приховані національно-культурні коди» [85, с. 48]. Дослідники творчості Ніни Бічуї переконані, що урбаністична концепція аналізованої прози засвідчує зображення міського простору з одного боку через власне авторську парадигму, з іншого – через певні аксіологічні настанови [86, с. 49].

І. Вихор, аналізуючи прозу Ніни Бічуї, виділяє дві моделі урбанізму: утопічну й есхатологічну. Для прихильників утопічної моделі місто є осередком культури й цивілізації. А тому міське життя для них ідеальне, воно сприяє розвитку людської індивідуальності. Як, наприклад, у творах «Земля», «Повість Славка Беркути», «Звичайний шкільний тиждень», «Повінь», «Яблуня та зернятко», «Репетиція» та ін. Поетизації міського життя слугують суто урбаністичні деталі: *«охайна мозаїка тротуарів», «жовті спини тролейбусів», «розклеєні театральні афіші»* та ін. Для доказу природної неповторності міста авторка малює пейзажні картини: *«Під сонцем палахкотить бруківка, і по ній течуть трамвайні рейки. Вулиця – як довга казка, яку можна оповідати без кінця»* [15, с. 100]; *«... вулицю вколисують ліхтарі...вулиця спить, а в ній «як у колисці», дрімають машини»* [7, с. 24]. У художню тканину повісті «Звичайний шкільний тиждень» письменниця вплітає опис персоніфікованого ідилічного львівського ранку: *«Місто втішалося яснотою весняного ранку, просвітлені сонячними променями стіни й тротуари ніби самі випромінювали тепло»* [9, с. 93]. Мисткиня вміє навіть звичайні урбаністичні деталі наповнити пафосно-святковим настроєм: *«... білими плямами застигало молоко в пляшках під магазинами, спливали в широченні віконниці хлібних магазинів*

жовті, сіруваті, темно-коричневі хлібики»; «годі було уявити вулицю без якоїсь із цих деталей, без синіх ластівок і білого молока, без тугих ниток електропроводів і майстерної кладки старих бруківок» [9, с. 94].

Іноді у свідомості героїв (повість «Шпага Славка Беркути») постає образ міста-мрії: персонаж мріє, що колись виросте й побачить ті міста, які тепер позначені кружечками на карті.

Очевидним є і те, персонажі окремих творів заворожені містом Лева, для них воно є ідеалом. У повісті «Шпага Славка Беркути» Ніна Бічуя наголошує, що любов до цього міста живе упродовж поколінь і вимагає від сучасного покоління нового прочитання. Про це свідчить розмова Юлька з батьком-архітектором, який будує Нове місто, а старе шанує.

Емоційно-деталізований, ідеальний образ Львова подано в новелі «Земля». Складається враження, що ідилію цього міста порушити нічим неможливо: *«Місто могло порятувати від усього. Досить було пірнути у вулиці – і звідусіль мене оступали затишок і захист, котрий ніщо не могло просвердлити, туди ніяк не міг втиснутися страх... У місті я знала котра година без годинника» [7, с. 20].* За допомогою художніх деталей наголошується на унікальності Львова: «вокзал, схожий на оранжерею»; «вулиці, де не можуть розминутися два трамваї»; «двори із зеленкувато глибокою вогкістю»; «бистра говірка з чудними інтонаціями».

Реалістичною та розгалуженою є топографія Львова: Брюховичі, кінотеатр «Маяк», площа Домбровського («Квітень у човні»), храм Святого Лазаря («Показія, або...»), каплиця Боїмів («Земля»), кафе «Старий Львів, приміський парк («Звичайний шкільний тиждень»).

Місто як ворог, як катастрофа, змальовано у творі «Показія, або...». Міську ворожість авторка підкреслює виразною природною негацією – дощем: *«Місто промгло наскрізь, перекопане, розрите... туман, дощ і хляпанина» [7, с. 142]. «Місто все ще мокне – ще трохи – розкисне, розвезе його, наче іграшку з пап'є маше: під ногами каша, чвакання, жмакання, флякання. Розкопане, розшарпане, розсмикане місто з пап'є – маше» [7, с.*

142]. У повісті «Звичайний шкільний тиждень» могутній стародавній Львів стає безпорадним перед зливою. Авторка наголошує на реальному негативі індустріального мегаполісу: *«Каналізаційні сітки не встигали всмоктувати жовтаво-сіру каламуть... ув'язнені в автобусі люди дивились на бурю крізь заплилі, осліплені вікна...стояли ще й ще машини, трамваї, тролейбуси, безпорадні, непорушні... пливли клапті обірваних афіш»* [9, с. 30-33]. У повісті «Біла Віла» негатив міста продемонстровано через пори року: *«... київська весна була для неї безплідна, бо надміру гамірна, заповнена буденними клопотами... київська весна того року випала холодна...»* [7,с. 167-168].

Дослідники творчості Ніни Бічуї стверджують, що найбільш масштабно у прозі письменниці заявила про себе культурно-історична категорія міста [86,с. 49]. Місто, як відомо, є окультурненим топосом, що зберігає свою історію і культуру, завдяки жителям. Яскраво національно-культурний характер міста показано на прикладі опису Вільнюса у творі «Зачин до оповідання про Донелайтіса», зокрема змалюванням ярмарку на площі литовського міста. *«Тут трубили в ріг... видзвонювали підкови...мерехтіло од смугастих спідниць...мережива кошиків, виблисків сонця на гладеньких боках гладущиків та глеків... Солом'яні брилі випромінювали сонячні спалахи»* [7, с. 117].

Яскраво виписана у досліджуваній прозі історія міста Львова, починаючи з XV століття: *«... у п'ятнадцятому столітті додумалися до металевих ободів... першу аптеку відкрили у Львові...у сімнадцятому... вирушали проти німецьких полчищ відважні воїни»* [15, с. 100]. Таким чином, історичний образ міста постає із згадок-деталей: викарбуваний 1887 рік на заіржавілому флюгері, віз із колесами, оббитими залізом, татарські лучники, золотисто-блакитний герб міста. Сучасним будинкам з різнокольоровими балконами протиставлено іржавий флюгер із XIX століття. Авторка цим підкреслює невіддільність сучасного від минулого, а майбутнього від теперішнього.

У багатьох творах Ніни Бічуї місто постає через конкретні характеристики. У творі «Показія, або ...» дощовий Львів уподібнюється до людини: *«... мокрими до кісток виглядають стіни будинків і дерев: Львів знову промок, як старий, беззахисний чоловік без парасольки»* [7, с. 142]. Або: *«...місто лунне й прохолодне, поволі гасить світло ліхтарів»* [7, с. 156]. Місто, як і людина, стає безпорадним перед зливою у повісті «Звичайний шкільний тиждень». Крізь призму дитячої уваги постає місто в повісті «Звичайний шкільний тиждень». Для героїні цього твору Лесі Костюк місто асоціюється з деревами, з якими вона розмовляла і давала їм цікаві імена. Для Юрка місто – це книжкові магазини, кіоски, гравці Львівської футбольної команди. Мирко уявляє місто з його несподіванками, вітринами, плакатами та ін.

Дослідниця творчості Ніни Бічуї переконана, що в аналізованій прозі на рівні художнього викладу подій присутня опозиція узагальнений/конкретний образ міста. Місто в загальному плані подано без указівки на його назву чи національну ознаку загалом. Коли ж мова йде про конкретне місто, тоді з'являються парки, трамваї, вулиці, будинки [86, с. 52]. Причому, помітним тут є філософський підтекст. Скажімо, вулиця – це місце становлення підлітків, життєвих витоків («Шпага Славка Беркути», «Килим на три квітки»).

Отже, у прозі Ніни Бічуї домінуючою є урбаністична тема, що можна пояснити умовним відстороненням літературного процесу 60-80-х років ХХ ст. від довгий час насаджуваних народницьких мотивів в українській літературі. Місто є улюбленим образом письменниці, воно виступає повноцінним динамічним героєм більшості творів авторки.

2.4. Інтертекстуальність як спосіб художньої організації прозових творів авторки

Конструктивним принципом організації прозового тексту Ніни Бічуї є інтертекстуальність, яка виявляє себе на наративному рівні через сюжетні, стильові, жанрові, художньо-образні запозичення. Міжтекстові зв'язки у досліджуваній прозі простежено через наявні стильові коди інших епох, культур, літератур, творів тощо. На думку Н. Римар, присутність «тексту в тексті» створює у прозі Ніни Бічуї явище багатоплановості твору, розширює асоціативні можливості художнього письма, утверджує індивідуальність авторки через складну систему міжтекстових співвідношень [83, с. 190].

Для характеристики інтертекстуального складу художніх творів письменниці як текстової форми наративного моделювання, використано літературознавчі напрацювання про інтертекст таких дослідників: О. Астаф'єва [2], А. Вежбицької [22], О. Гальчук [24; 25], І. Ільїна [37], Н. Корабльової [50], Н. Кузьміної [54], Г. Лушнікової [61], В. Миловидова [68], В. Просалової [78; 79], І. Смірнов [94] та ін.

У ході аналізу прозової спадщини Ніни Бічуї в інтертекстуальному аспекті базовою вважаємо класифікацію типів взаємодії текстів, запропоновану Ж. Женеттом: *інтертекстуальність* як співприсутність в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо); *паратекстуальність* як відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфа; *метатекстуальність* як коментуюче й часто критичне посилення на свій передтекст; *гіпертекстуальність* як осміювання або пародіювання одним текстом іншого; *архітекстуальність*, що може усвідомлюватися як жанровий зв'язок текстів [35].

До наукового аналізу доцільно залучити типологію інтертекстуальних відношень Н. Корабльової:

– *текстуальні зв'язки* (безпосередні прояви, що реалізуються через цитати, ремінісценції, алюзії);

– *контекстуальні зв'язки* (опосередковані прояви, що сприймаються через контекст та визначаються за допомогою запозичень, наслідувань, варіацій, пародії та ін.);

– *метатекстуальні зв'язки* (безпосередньо-опосередковані відношення, сприймаються безпосередньо, але через твір як динамічну іноформу тексту. Вони проявляються через стереотипи, архетипи, кенотипи) [50, с. 10-28].

У прозописьмі Ніни Бічуї інтертекстуальність виступає одним із чітко виражених способів організації прозового нарративу. Міжтекстові відношення у досліджуваних творах зреалізовані як на рівні текстових фрагментів, так і через контекстуальні і метатекстуальні зв'язки (за класифікацією Н. Корабльової). Майже кожен твір Ніни Бічуї на різних художніх рівнях засвідчує співіснування у ньому чужих текстів: як уже добре відомих у літературних обширах, так і малознаних широкому колу реципієнтів. Специфікою нарративної тактики є та особливість, що в епіці Ніни Бічуї майже завжди існує вказівка на прототексти, спорадична її відсутність абсолютно не ускладнює художнє сприймання творів, адже її неважко встановити через наявні алюзії чи ремінісценції. Узявши за основу класифікацію типів текстової взаємодії Ж. Женнета, зауважено, що нарративна структура представленої прози містить усі зазначені ученим типи взаємозв'язків текстів (*інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність*).

Художнє письмо Ніни Бічуї наскрізь насичене різноманітними інтертекстуальними знаками, що, з одного боку, визначає нарративну настанову прози, з іншого – надає творам полідіалогічного характеру в літературній спадщині досліджуваного періоду. Явище «тексту в тексті» вказує також на високий інтелектуальний потенціал творів, у яких воно присутнє.

На думку вчених, найбільший вияв у прозі Ніни Бічуї мають такі форми інтертекстуальності, як цитування, ремінісценції та алюзії. Наратор неодноразово вдається до дослівного відтворення частини іншого тексту.

Цитати як основний прояв інтертексту прози письменниці диференціюємо на *атрибутовані* та *неатрибутовані*. Атрибутована цитата представлена фрагментом чужого тексту, що безпосередньо у метатексті має графічне маркування та покликання на первісний текст (прототекст). Наратор, що організовує розповідь, послуговується переважно атрибутованим цитуванням, звертаючись до первісного тексту, аби реципієнтові було легше зорієнтуватися в художньо-мистецькому просторі. Велика кількість процитованих фрагментів чужих текстів мають інтелектуальне спрямування і виконують швидше науково-пізнавальну функцію, ніж художньо-естетичну. У новелах Ніни Бічуї виявлено дослівні текстові фрагменти як із відомих, так і майже не знаних для пересічного нарататора літературних і філософських творів. Розповідач-інтелектуал цитує твори таких відомих людей: «Роздуми й максими» Вовенарга: *«Як пише післямова, «займав місце на перехресті різних течій просвітницької думки першої половини XVIII століття»* [7, с. 35]; фрагмент твору Гамлета *«О, бідний Йорик!»* [7, с. 45]. Із метою художньої достовірності нарататор наводить слова відомого астронома Яна Кеплера: *«Книга моя написана, – сказав Ян Кеплер, – і байдуже мені, чи прочитають її сучасники, а чи нащадки. Може, чекатиме вона сто літ на свого читача, як Бог чекав шість тисяч років на дослідника Всесвіту»* [7, с. 46]; литовського письменника Юстінаса Марцінкявічюса *«Можливо, тільки двох наших велетів – Донелайтіса і Чюрльоніса – видно далеко за межами Литви»* [7, с. 125] тощо. Виразно проступає позиція біографічного автора у цитатах, пов'язаних із театральним життям у прозових творах. Наприклад, дослівно відтворений наратором дитячий відгук про виставу: *«Нам дуже сподобалася вистава про піонера Гавроша...»* [15, с. 53]. Зважаючи на наявність релігійних мотивів, а відповідно й конфесійного стилю на окремих етапах розповіді / оповіді, всезнаючий і впевнений у собі нарататор неодноразово вдається до надреальних можливостей і веде розповідь від імені Бога: *«Іди й прислухайся, і приглядайся, куди приведуть тебе очі твої; там спинися, де стануть ноги твої; дослухайся, що торкнеться вух твоїх – і*

мовчки перетривай у душі своїй те, що перетривати можеш» [7, с. 141]; *«Чи не надто багато прагнеш?»* – *може запитати Бог* [7, с. 145]. Спорадично той, хто наратує у творі, цитує простих або зовсім випадкових людей: бабусю Марію – *«... осьо, синочки, оце стілечки, більше й нічого не маю»* [7, с. 32]; приятеля – *«Коли німці прийшли до нашого містечка, – каже один із моїх приятелів, – ... то повеліли євреям стягати пам'ятник Сталіну з н'єдесталу»* [7, с. 36]; старого львів'янина – *«Я скидаю шапку в храмі, але в кнайпі так само»* [7, с. 143]. У творах, де зображено світ дитини чи підлітка, фігурують цитати казкових героїв, часто передані з вуст дорослого: *«Дрібниці, не варто й згадувати, як каже Карлсон»* [15, с. 27].

Такі цитати виступають лише художньо підсилювальним елементом у розповіді і не мають евристичного потенціалу. У своїх цитатах наратор дає чітку вказівку на прототексти – *«Роздуми й максими»* Вовенарга, твір Гамлета, слова астронома Яна Кеплера, литовського письменника Юстінаса Марцінкявічюса, литовського поета Крістіонаса Донелайтіса, драматурга Юозаса Грушаса і його трагікомедію *«Любов, джаз і чорт»*, російського поета й скульптура Віктора Гончарова і т. ін. Аби не порушити точність викладу і сприяти реальності зображуваного, усезнаючий наратор застосовує докладне відтворення чужого слова зі збереженням правописних особливостей тієї мови, якою подана цитата: *«В Угорській хроніці пишеться: «Краковія астрологіс реперта ест...»* [7, с. 50]; слова Дівчинки-Манірниці: *«Я так хорошо провела вчерашний день, такое солнышко, и в лес ходили, и даже жгли огонь...»* [7, с. 143].

Зазвичай інтертекстуальний наратив має безпосередній характер, тобто кожна цитата підкріплена реплікою-коментуванням прототексту, напр. *«Мовиться у прислів'ях: балачка довга непотребна, добра лиш наволока довга. То я вам коротко повім, кияни благочестиві: хто од льва зліший, од змії лютіший?»* [7, с. 73]. Зрідка присутній у прозовому наративі так званий опосередкований чи подвійний інтертекст, коли чуже слово дослівно передається шляхом його цитування окремою особою: *«Старий Остап читав*

Святе Письмо: «І коли декотрі говорили про храм, що Він прикрашений дорогим камінням і вкладами, Він сказав: прийдуть дні, в котрі з того, що ви тут бачите, не зостанеться каменя на камені, все буде зруйновано...» [7, с. 61-62].

Неатрибутоване цитування не має графічного вираження чи вказівки на попередній текст; воно просто використане автором як дотичний до контексту структурно-змістовий елемент, часто модифікований, проте його реципієнт ще може розпізнати. Прикладом такого цитування є переказ гуцульської казки *«про відважного юнака в зеленому камзолі, котрий разом із своїм конем- побратимом зборов усі лиха на землі»* [7, с. 121] чи уривок із відомої веснянки *«Благослови, мати»* (*«Квітень у човні»*). Часто наратор дослівно відтворює народну мудрість, що теж свідчить про неатрибутоване цитування: *«Бо ж дурнів не сіють, не жнуть – самі родяться. Як до дірявих міхів воду лити, так дурня учити. Коли попливе камінь по воді, тоді й дурень розуму набудеться»* [7, с. 73]; *«Слова його – гострий ніж»* [7, с. 97].

Один із типів інтертекстуальних відношень (за Н. Корабльовою) – контекстуальні зв'язки – у художній прозі Ніни Бічуї дуже тісно «зрослися» з авторським текстом і вибудовують філософський наратив-роздум як виразну ознаку викладового стилю письменниці. Наратор Ніни Бічуї у відступах-медитаціях осмислює вічні філософські категорії: людину, час, життя, існування, добро, зло тощо: *«А задля чого птах співає, а ріка тече задля чого, а вітер хмари гонить задля чого, а ти притчі говориш задля чого?»* [7, с. 76]; *«Що було перше – добро і зло в суті своїй, а чи наймення їхнє?»* [7, с. 96]; *«Хто його відає, може, ми існуємо на світі з тієї причини, що існують наші вороги?»* [7, с. 145]. Як бачимо, засвідчені конструкції представлені у вигляді філософських риторичних фрагментів. Невипадково такі форми «чужого» тексту набувають міжстильових і міжтекстових зв'язків, зокрема філософського трактату чи морального кодексу, і вказують на ознаки архітекстуальності в досліджуваній епіці. Як, наприклад, у таких епізодах: *«Серед добра, яке батьки залишають дітям своїм, немає нічого вищого*

понад хвалу й чесність імені, однак насправді ніщо не є важчим од того тягарем» [7, с. 51]; «Вмій розділити зароблене тобою на три частини: одну – на святі ікони, другу – убогим віддай, а третю на потребу твого тіла» [7, с. 79].

Особливого значення наратор-філософ надає розмірковуванням про роль слова і книг у житті освіченої людини, які вміщено у творах «Сотворіння тайни» і «Буєсть Митусина»: «Не збудувати корабля без цвяхів, не жити праведникові мудрому без книг. Краса воїну – зброя його, кораблеві – вітрила, тако і праведнику прочитання книг» [7, с. 79]; «Слова – щити, котрими легко прикритись од ближніх своїх, слова – паволока, в котру загортаємо часом те, що бачити боїмося. Слова – камені, котрими кидаємо в ближнього свого» [7, с. 89]. На цих етапах розповіді спостерігаємо накладання позицій наратора і біографічного автора, адже Ніна Бічуя неодноразово у творах висловлює думки з приводу літературної творчості, значення слова для письменника. Окрема роль належить філософській позиції дитини, що нагадує роздуми дорослого, представлені у творах відповідними текстовими фрагментами, як, доприкладу, у повісті «Яблуна і зернятко», де філософські розмірковування належать дівчинці Ромі: «Не пишеться, не робиться – це тоді, коли людина взялася не за своє» [15, с. 37]; «Людина – або добра, або зла. Це від природи, як колір очей» [15, с. 55].

Неодноразово фрагменти «тексту в тексті» контекстуального типу мають алюзійний характер. Алюзію визначають як «використання в мові чи в художньому творі загальновідомого вислову як натяк на добре відомий факт, історичний чи побутовий» [58, с. 20]. У прозі Ніни Бічуї фігурують такі алюзійні образи: *батьківська рука* (у значенні влада Сталіна), *фарисейське виховання*, *чорт із казки*, *пекельник* («Камінний господар»), *Апокаліпсис* («Показія, або...»). У новелі «Великі королівські лови» присутня алюзія до мандрівного мотиву гостріння ножів гайдамаками: «... не доведи Господи ножам на всі часи затупитись» [7, с. 60].

Алюзійно наратор уводить у текстову тканину такі інтертекстуальні фрагменти: згадку про твір «Кайдашева сім'я», образ «Того, що в скалі сидить», поеми «Доби року», «Metai» Донелайтіса, твори «Донелайтіс» Юстінаса Марцінкявічюса», «Литовські клавіри» Йоганнеса Бобровського, книги «Майстер і Маргарита», «Біла гвардія», «Театральний роман», латинське видання «Юдіціум прогностікон», письменників Гемінгвея, Островського, Марину Цветаєву, Джойса; назви театральних вистав «Циганський барон», «Овод», зокрема дитячих п'єс «Тимошків рудник», «Том Сойєр», «Гаврош», «Весняні переверти»; дитячих героїв Робіна Гуда, Тіля Уленшпігеля, Івана-царевича, картини «Соняшники» Ван Гога, книги англійського природознавця Джеральда Дарелли. Інтертекстуальні мотиви, пов'язані з театром, указують на присутність біографічного автора в наративі Ніни Бічуї.

Виразним прикладом метатекстуальних зв'язків виступають також архетипи, які в контексті аналізованої прози набувають як традиційного, так і нового художнього осмислення. Домінувальними, на нашу думку, у художньому наративі письменниці є архетипи дороги, чекання, роду, сну («Стигли яблука на Спаса»), землі («Земля»), Бога («Сотворіння тайни») тощо. Особливе значення в мистецькому просторі Ніни Бічуї відведене архетипові часу, який виступає наративною стратегією викладової манери майже кожного художнього тексту.

Як свого роду гіпертекстуальність (за Ж. Женнетом) можемо вважати образ Вінценосця (як монаха, царя), виведеного у творі «Камінний господар», який подано наратором у пародійному зображенні щодо образу Сталіна. Гіпертекстуально в одному із творів зображено філософа Іммануїла Канта, біографія якого висвітлена в побутовому ракурсі.

Про інтелектуальний хист наратора свідчать образи як відомих у науковому, мистецькому, політичному колах осіб, так і маловідомих або фактично вигаданих. Зокрема, у досліджуваній прозі згадано Одиссея, астронома Яна Кеплера із Праги, святого Франциска Ассізького, Шлімана,

Колумба, художника Ніко Піросмані, литовського поета Крістіонаса Донелайтіса, литовського письменника Юстінаса Марцінкавічюса, німецького письменника Йоганнеса Бобровського, філософа Іммануїла Канта, знаменитого казкаря Ганса Хрістіана Андерсена. Найімовірніше, що прикладом нараторської вигадки виступають образи ученого Абеліка, Яна Міриці, художника Акакія Гелашвілі, талановитої тбіліської школярки Русудан Петвіашвілі. У повістях, де персонажами постають діти чи підлітки («Яблуна і зернятко», «Шпага Славка Беркути»), наратор підбирає відповідну інтертекстуальну базу – казковий образ Карлсона, герої театральних дитячих вистав: Буратіно, Пеппі Довгопанчоха, Омелько і Щука тощо. Цікаво, що наратор неодноразово змушує реципієнта до інтелектуальної напруги, подаючи, наприклад, справжнє прізвища та ім'я Каллімаха – Філіпа Буонакорсі, або називаючи Руссо французом-митником, вдаючись до додаткових характеристик. Глибокоінтелектуальний філософський підтекст засвідчує наративна паралель між литовським поетом Донелайтісом й українським кобзарем Вересаєм.

Часто наратор Ніни Бічуї застосовує у своїх викладових стратегіях прийом ремінісценції – «відчутний у літературному творі відгомін іншоголітературного твору, що виявляється у подібності композиції, стилістики, фразеології тощо. Це авторське нагадування читачеві про більш ранні літературні факти та їх текстові компоненти. За своєю функцією, літературною суттю ремінісценція подібна до стилізації та алюзії, однак, на відміну від них, вона неусвідомлена автором і виникає внаслідок сильного впливу на нього творів інших письменників» [32, с. 138]. Так, у творі «Притча про учителя й учня» присутня ремінісценція на загальновідоме Сократівське вчення: «... *ніби ж знав усе, а водночас не знав нічого*» [7, с. 129]; у повісті «Яблуна і зернятко» згадано Андерсівські історії про голку, стручка і польову ромашку, розказані казкарем Андерсеном.

Прикладом твору-ремісценції може бути новела «Великі королівські лови», у якому на перший план виступає розповідь, організована за зразком

літописів із фрагментами оповідей, легенд, переказів (народний переказ про знахаря Остапа Шевця, історичний переказ про Городок). Окремі наративи відчутно нагадують стиль народних дум чи пісень, як, наприклад, полісиндетична конструкція «... а матері плачуть, а дівчата край шляхів стоять, а старий Остап до чудодійних образів молиться» [7, с. 60] чи речення з безособовими формами: «... гайдамаків до вас на останню, на пишну учту провадять, назад руки їм пов'язано, канчуками спини посмуговано, неволею душу потавровано» [7, с. 58]. У новелі «Спогад про Грузію» теж застосована ремінісценція пісні: «День, день, білий день, – мугикає Богдан. – Вставай, милий, клади вогень» [7, с. 99]. Ремінісцентними в контексті твору «Великі королівські лови» постають історичні образи гайдамаків, Івана Гонти, що свідчать про перегук із героїчною поемою «Гайдамаки» Т. Шевченка.

Серед інтертекстуальних мотивів помітними є фольклорні ремінісценції, зокрема епізоди, оформлені як уривки з народних пісень, чим наближені до атрибутованого цитування: у новелі «Великі королівські лови» трапляються такі народнопоетичні ремінісценції «Сип солі, яка буде, а вже чумак їсти буде, наварила лободи та й без солі без води, з рака смальцю натопила та й вечерю посмачила, ой гоп по вечері»; «Ой зацвіте маківка, та заплаче матінка по синовій голові, що синова голова в чужім краї полягла» [7, с. 61]; із народної пісні «Вийшла мати за ворота та й стала питати, коли тебе, мій синочку, в гості дождидати; тоді мене, моя мати, будеш дождидати, як проросте зелена трава в хаті на помості» [7, с. 64]; мотиви голосіння «Йой, Василечку, йой мій Василечку, а що то з тобою робитимуть, а що ж тобі заподіяно, а люду сила надівкола, і лихо крильми над Городком б'є...» [7, с. 62], монолог покійника. Специфічно, що авторка, цитуючи уривки із фольклорних текстів, зберігає їх уснорозмовне оформлення, подекуди подаючи інтертексти без знаків пунктуації. Ремінісцентного типу й образи Дніпра, «брів колосками», «сивих соболів» тощо. У новелі «Спогад про Грузію» ремінісценцією на культурно-

контекстному рівні може бути згадка про Лесю Українку і її перебування в Сурамі.

Окремо необхідно диференціювати інонаціонально-культурні інтертекстуальні форми-коди, що зреалізовані найчастіше в конкретних образах: наприклад, уведення до художнього наративу однієї з новел грузинських реалій: образу беріків, свята берікаоба, музичних інструментів – зурни, клаксона, танцю лезгінка, розповіді про беріка-актора Абела, згадка про Сурамську фортецю. Вітчизняними національно-культурними інтертекстуальними константами постають язичницькі архетипи: гори, гуцули, щезники; історичні особи: Іван Гонта, співець Митуса, образи князів Данила Романовича, Володимирка Володаревича, Костянтина Рязанського тощо; образи з «Лісової пісні» Лесі Українки: Мавка, Царівна Польова, Водяник, Лісовик.

Виразною ознакою наративного почерку Ніни Бічуї є ремінісценції, зреалізовані літописним стилем художнього викладу, наявним у багатьох її новелах. Точність літописної розповіді витримана наратором повністю, адже він послідовно дотримується хронікального викладу подій, уводить реальні історичні постаті. Ось, наприклад, у новелі «Дрогобицький зіздар» наратив повністю наближений до літописного: *«Року 1468 тяжкий мор упав на Польщу»; «Року 1468, взимку, Юрій Котермак, син міщанський з Дрогобича, був записаний на студії до Ятеллонського університету в Кракові»* [7, с. 94]. Літописна розповідь домінує і в новелі «Сотворіння тайни», яка нагадує давньоруські історичні перекази через наявність мотивів про напад половців, охрещення Русі. Стилїстика літописної манери викладу витримана впродовж усього тексту, як, наприклад, в епізоді, подібному до наративу, присутньому в «Збірнику Святослава 1976 року»: *«... і нехай хто зв'яже докупи всі стріли, по землі розметані, і нехай потонуть у повені всі сльози, й усобиці, і нехай смердам зерно сіється, а ковалям серпи куються, а князям мудрим правда правиться»* [7, с. 72]. Стиль українського літопису повністю відображений у творі «Буєсть Митусина», у якому виведені ремінісцентні

образи князів Київської Русі, постать співця Митуси, трьох сліпців. Дотично подана докладна історія Перемишля.

Важливим способом використання інтертекстуальності в досліджуваному художньому наративі є іншостильова манера введення оповіді / розповіді, зафіксована як упродовж цілого твору, так і на окремих його наратемах. Так, у прозі Ніни Бічуї виявлено вкраплення конфесійного стилю, коли окремі текстові фрагменти частково або повністю ідентичні зі стилем молитви: *«Во ім'я Отця і Сина...»* [7, с. 15]; *«А старий Остап до чудодійних образів молиться: не доведи Господи навіки знеславитись, не доведи Господи навіки»* [7, с. 60]. Неодноразово викладова манера наратора-пророка, що перебирає на себе функції апостола, наближена до біблійної розповіді: *«... ви вірите в нове пришествя Ісуса – невже забуваєте, що так само прийде Сатана? Хочете вивільнення од гріха, хочете спокути? Очищення спрагли? Що ж, сповідайтесь, спокутуйте, вказуйте пальцем на грішних...»* [7, с. 34].

Коли наратор вдається до інтелектуальної розповіді, наведення точних наукових фактів чи філософських розмірковувань, спостерігаємо наближення до наукового стилю викладу: *«Ян Кеплер із Праги, астроном королівський при дворі Рудольфа, встановив, що орбіта планет еліпсоподібна, а Сонце перебуває в центрі еліпса»* [7, с. 46]. Біографічний документальний стиль витримано в розповіді про поета Донелайтіса, що нагадує життєпис письменника: *«... що zostалися по ньому шість байок, віршована оповідь «Розповідь Прічкуса про литовське весілля», поема «Доби року» – усе в рукописах, ніщо за життя не видане. Відомо також, що звали його Крістіонасом, і народився він року 1714...»* [7, с. 65]. В аналізованих текстах спостережено також наявність стильових кодів, репрезентованих наратором через архетипи самотності, сповідальності, медитативного дискурсу, чекання, які в авторському осмисленні набувають нового художнього прочитання.

Результатом абсорбування газетного тексту у прозовому творі є публіцистичний стиль викладу наратора. У новелі «Показія, або...» наратор цитує гороскоп: *«Бик повірить у свої можливості й здійснить те, що має здійснити»* [7, с. 141], а також перефразовує замітку з газети: *«Маленька непримітна газетна замітка подавала факт: у Бразилії з'явилася в ріках крихітна хижа риба піранія, крихітна рибка, що цілими зграями нападає на людину»* [7, с. 145]. Посилання на газетну статтю, де розповідалося про *«сімдесятирічного дідугана, що піднявся на дельтаплані в повітря»* згадано у повісті «Яблуня і зернятко» [15, с.76].

До контекстуально-сюжетних репрезентацій іншотекстового характеру відносимо окремі вставки-історії («Показія, або...»), фрагменти вивісок: *«Вивчаю литовську з вивісок: рієпа – хліб»* [7, с. 154]; *«У нас не курять»* [14, с. 40]; докладно процитований уривок із записки, яку лишає дівчинка Рома в повісті «Яблуня і зернятко» та ін. Індивідуально-авторською інтертекстуальною формою визначаємо оригінальну художню конструкцію – «інтертекст в інтертексті», або подвійний інтертекст, присутній у нараторах: *«Книга моя написана, – сказав Ян Кеплер, – і байдуже мені, чи прочитають її сучасники, а чи нащадки. Може, чекатиме вона сто літ на свого читача, як Бог чекав шість тисяч років на дослідника Всесвіту»* [7, с. 46]; *«... але його поема «Доби року» – це ніби діалог, навіть суперечка з Монтенем»* [7, с. 23].

Одним із кращих зразків твору-інтертексту, на думку Н. Римар, є повість «Біла Віла», що виступає детальною ремінісценцією поеми «Віла-посестра» Лесі Українки. Наратор розгортає перед читачем уявний діалог між Лесею Українкою й Оленою Пчілкою, вдаючись до змішано-змінних типів нарації: гетеродієгетичний він-наратор декілька разів виступає у функції гомодієгетичного я-наратора у внутрішній фокалізації, перетворюючись на внутрішній монолог наратора-Лесі [83, с. 187]. Унікально, що у творі присутні майже всі інтертекстуальні знаки: атрибутоване цитування, репрезентоване документальним стилем викладу: *«... його*

ув'язнено за те, що він ширив єресь, проповідував думки грецьких філософів, одвертав од догматів віри християнської» [7, с. 165]; алюзії з образами Дантового пекла: «... найчастіше добре себе почувала на самоті, нехай навіть з тим страшним болем, від котрого здавалася сама собі тінню з Дантового пекла...» [7, с. 168]; Юдиного поля: «На Юдиному полі зерно не проросте» [7, с. 174]; реальною постаттю мандрівника Миколою Пржевальським: «Коли б мені здоров'я, то вийшов би з мене другий Пржевальський, бо я маю дуже бродячу натуру» [7, с. 177]. На міжтекстовому рівні функціонують образи як літературних і міфічних героїв (Перелесник, Ізоolda Білорука, Геркулес), так і відомих реальних осіб (Іван Франко, Михайло Павлик, Сергій Мержинський, Гейне, Олекса Довбуш). Інтертекстуальним знаком також слугує образ античної статуї Ніки Самофракійської, що має, очевидно, алюзійний підтекст із богинею перемоги Нікою і символізує у творі духовну й тілесну перемогу Лесі Українки. Виявлена перифраза біблійного мотиву про те, що всі митці походять від Адама, який почав на своєму полотні творити світ таким, яким забажав у той момент.

Наратор, що фігурує у творі, застосовує різномотивні ремінісценції: із віршем «Гетьте, думи!» у фрагменті «... і нехай приходять думки і кажуть, що хочуть жити на світі, і просяться на папір, – так і треба буде зробити!» [7, с. 169]; із драмою-феєрією «Лісова пісня» – «А їй тої миті раптом захотілося обернутися мавкою з довгим блискучим зеленим волоссям...» [7, с. 170]. Прийом ремінісценції присутній у розповіді про вілу у Старицького, проводячи художньо-психологічну паралель між гірською вілою, Мавкою і Лесею: «Та мавка зеленокоса з волинських лісів і войовнича віла з гір – обидві здатні на самопожертву в ім'я побратимства – а чи й сама Леся не така?» [7, с. 185].

На формально-змістовому рівні повість «Біла Віла» представляє суцільну «інтертекстуальну суміш», що безсумнівно засвідчує приклад інтелектуальної прози, адже вміщує у своєму наративі епізоди літературної

дискусії між Лесею Українкою й Осипом Маковеем, фантастичні елементи з образом бісеняти, філософські вставки на зразок *«Ціну життя людського складають завжди вчинки – не слова!»*; *«... слово – легка оболонка, її здмухнути може й дитинча»* [7, с. 183]; фрагменти епістолярію між Лесею Українкою й Іваном Франком; німецькомовні репліки, стиль мови Лесі Українки тощо. Розповідач уводить до текстової палітри твору посилання на прототексти, що вимагають інтелектуальної співпраці з боку реципієнта, – брошури соціал-демократів *«Маніфест Комуністичної партії»* і Дікштейнова *«Хто з чого жиє»*, журнал *«Літературно-науковий вісник»*, написи етрусків, халдейські письмена; твори Лесі Українки *«Ритми»*, *«Хвилини»*, *«Легенди»*, *«Одержима»*, Івана Франка *«Зів'яле листя»*, *«Кам'яна душа»*.

Повість *«Біла Віла»* виразно демонструє ознаки архітекстуальності (за Ж. Женеттом), адже у творі виявлено міжжанрові зв'язки. Наратор поноваторському будує розповідь, що подекуди переходить в оповідь, уводячи до прозового тексту елементи драми (філософський діалог між Дівчиною і Хлопцем); строф із віршів Лесі Українки, назви яких наратор умисно не подає, орієнтуючись на нарататора-інтелектуала (прототексти встановлюємо самотійно – *«Чи пам'ятаєте, коли я говорила»*, *«Хвилини»*), уривок із драматичної поеми *«Віла-посестра»*. Міжжанрові зв'язки присутні у художній палітрі інших творів Ніни Бічуї, зокрема повісті *«Яблуна і зернятко»*, де наратор наводить фрагмент пісні Бетховена про байбака, влітаючи її в діалог між акторами. Архітекстуальні фрагменти наявні також у повісті *«Репетиція»*, де уведені наративні діалогові епізоди між персонажами на зразок театральних сцен і репліки, які авторка графічно виділяє.

Аналіз інтертекстуальних форм у прозі Ніни Бічуї дає підстави для такого висновку: вибір «чужого» текстового фрагменту, очевидно, наперед обдуманий авторкою (а, отже, і наратором), про що свідчить безпосередня вказівка на прототексти. Їх спорадична відсутність і звернення до алюзійних чи ремінісцентних способів прочитання інтертексту обумовлені не стільки

необізнаністю письменниці, скільки оригінальністю її художньої манери й індивідуального стилю. Про те, що наратор майже завжди роздумує над запозиченим фрагментом чужого тексту, який органічно вплітає у свій текст, свідчить цитата з твору: *«І відтиражована в премногій кількості, видерта з журналу картинка. Наприклад, соняшники. Наприклад, Ван Гога. Чи Невангога»* [7, с. 153]. Якщо наратор не впевнений у тому джерелі, на яке інтертекстуально покликається, він про це відкрито повідомляє читачу: *«Монтень, здається, сказав, що коли ви прожили рік і перед вашими очима майнули весна, літо, осінь, зима, – то ви вже бачили все...»* [7, с. 123].

На думку Н. Римар, «важливого наративного характеру в художньому світі Ніни Бічуї набуває паратекстуальність, яка на матеріалі досліджуваної прозової спадщини репрезентована переважно передтекстуальним комплексом – власне заголовком та епіграфом до твору» [83, с. 186]. Міжтекстові зв'язки, заявлені у заголовковій конструкції, свідчать про далекоглядність і всеобізнаність наратора, демонструють його інтелектуальні можливості. Авторка формулює особливо яскраві заголовки-алюзії, уводячи до їхнього лексичного тла такі інтертекстуальні елементи: імена відомих осіб («Буєсть Митусина», «Зачин до оповідання про Донелайтіса»), назви інших літературних творів («Біла Віла»), національно-культурні архетипи («Стигли яблука на Спаса», «Земля»), перифрази («Камінний господар», «Дрогобицький звіздар»), біблійно-філософські мотиви («Мед мудрості нашої», «Сотворіння тайни»), закордонні реалії («Спогад про Грузію»), синтезовані форми («Портрет маленької дівчинки з черепахою»), архітекстуальні вказівки («Притча про Учителя й Учня», «Притча про Коваля і Карбівничого»).

Паратекстуальні зв'язки виявлено в епіграфах як важливого елементу «тексту в тексті», що конденсує ту інформацію, на якій акцентує увагу наратор і налаштовує реципієнта на взаємний діалог. Епіграфи як форми передтексту повноцінно розкривають своє змістове наповнення лише під час взаємодії з текстом у ході розгортання наративу. Ніна Бічуя відводить

епіграфам особливу роль, адже часто подає їх розгорнутими, інколи без вказівки на прототексти, зорієнтовуючи прозу на інтелектуального нарататора. Так, наприклад, у новелі «Дрогобицький звіздар» у функції епіграфа використано цитату з Біблії, де зосереджено увагу на фразі «... *хоча кожен, оповідаючи, дбав про істину і говорив тільки те, що бачив*», яка передає творчу й світоглядну позицію Ніни Бічуї. У передтексті до твору «Мед мудрості нашої» письменниця наводить слова із «Повчання» Володимира Мономаха, зауваживши про джерело цитування. Епіграф до новели «Буєсть Митусина» взятий із «Галицько- Волинського літопису» і датований 1241 роком. Із метою історичної, а відповідно і художньої правди, авторка подає уривок із літопису в оригіналі, дотримуючись графічних особливостей церковно-слов'янської мови. Передмова до повісті «Біла Віла» вміщує цитату із вірша Лесі Українки «*Нехай ніхто не плаче по мені*», де вказано авторську належність епіграфа. Спостережено, що паратекстуальність епіграфів завжди дотична до змістового контенту художніх творів Ніни Бічуї, у них зосереджений моралізаторсько-філософський контекст художніх пошуків авторки, вони ніби вводять нарататора до майбутнього сюжету, зорганізованого через посередництво розповідача чи оповідача.

У прозовій творчості Ніни Бічуї неодноразово виникають діалогічні зв'язки між самим автором, передані через фігуру нарататора. Під час художньої комунікації виникає друге «я», тобто автор вступає в діалог із самим собою як, наприклад, у конструкції повісті «Яблуна і зернятко»: «*Ти приїхала сюди задля роботи, задля тиші й самотності, що дає змогу зосередитись*», – *умовляла я себе саму весь час*» [15, с. 70]. Це фіксуємо насамперед у тих творах письменниці, де наявні контекстуально-сюжетні застосування прийомів сну, візій, спомину, що формують інтертекст щодо самого автора (наприклад, у творах «Камінний господар», «Стигли яблука на Спаса», «Спогад про Грузію», «Показія, або... », «Яблуна і зернятко» та ін.). У такому випадку виявляємо ще один різновид міжтекстової взаємовідії в

аналізованій художній прозі – автоінтертекстуальність – прийом, «коли при створенні нового тексту система опозицій, ідентифікацій і маскування діє уже в структурі ідіолекту певного автора, створюючи багатовимірність його «Я» [106, с. 20], при цьому «відбувається включення двох авторських голосів у різних темпоральних зрізах» [106, с. 5], що призводить до появи «тексту в тексті», а значить, свідчить про інтертекстуальний характер таких конструкцій. Прикладом автоінтертекстуальності може бути введення до текстової палітри філологічних вправлянь, так званої словесної гри наратора самим із собою, що демонструє фрагмент із твору «Показія, або»: *Робота: роб – раб. Учинити: чин, розчин. Розчинити: тісто, двері, сіль. С-с-с: спокій; спів; свій; світ. Пс-с-с: псевдонім – повільне зникання пам'яті – забування автоніма (-му?)* [7, с. 183].

Отже, на основі дослідження явища інтертекстуальності в художній прозі Ніни Бічуї, можемо зробити висновки, що наратив майже кожного твору побудований на співіснуванні чужотекстових фрагментів. Найбільш повно у нарації Ніни Бічуї представлені такі форми інтертекстуальності, як цитування, ремінісценції та алюзії. Власне авторською викладовою стратегією постає уведення до художньої палітри інонаціонально-культурних інтертекстуальних кодів.

2.5. Особливості хронотопу художньої прози Ніни Бічуї

В українській прозі другої половини ХХ століття помітним було руйнування класичної фабули, поява поліваріантних ознак сюжету, нових ознак набуває часопростір художнього твору. Часові відношення ґрунтовані на сполученості лінійного й циклічного часу. Художня проза означеного періоду прикметна з одного боку лінійним характером викладу подій, для якого властива часова детермінація того, про що наратує оповідач (розповідач), і того, коли відбувається нарація. Л. Мацевко-Бекерська слушно зауважує, що лінійний характер послідовного позначення зміни різних подій чи окремих змін у межах однієї події визначає синхронність рецептивного

пізнання відображеного фікційного світу [67, с. 338-339]. З іншого боку, для прозових творів цього часу характерний анахронічний стиль наратування, тобто «неузгодженість між порядком подій, у якому вони відбуваються, й порядком викладу в розповіді» [103, с. 123]. Ж. Женетт вважає, що для запровадження поняття анахронії необхідне визнання наявності «нульового ступеня» – суворого часового збігу розповіді та історії [35, с. 73]. Саме ця наративна стратегія часової репрезентації подієвого ряду більш увиразнює рецептивну складову естетичної комунікації, деталізує на первинному зображенні, глибше розкриває характер персонажа [26].

Художня проза Ніни Бічуї має власний час і простір, що формує певну естетичну систему й засвідчує відчуття авторкою плину часу та самолокалізації у просторовому континуумі й речовому світі. На думку Н. Римар, зважаючи на те, що хронологічні й топологічні відношення художнього модусу письменниці перебувають у постійному взаємовідношенні, формуючи художній образ на основі комплексу знаків і символів із просторовим значенням та узгодженим розміщенням подій, доцільно говорити про явище хронотопу в контексті Бічуївської прози [84, с. 202].

Художній хронотоп (або *хронотоп*, як частіше вживано в сучасному літературознавстві) у широкому розумінні позначає «часопростір» – систему всіх часових і просторових елементів твору, що усвідомлюються у їхній змістовій та функціональній цілісності, яка й складає актуальну сутність поняття [43, с. 197]. О. Чернишова вказує на такі антинонімії вияву часу: безмірність – миттєвість; одномірність – хід часу; двомірність – «час у часі». Ю. Руднєв диференціює в художньому творі авторський / неавторський, міфопоетичний / художнього тексту хронотопи (цит. за [43, с. 7-10]). Вчені виділяють такі хронотопні пласти: *фольклорний, фантастичний, побутовий* (І. Заманова, Н. Бардікова). Щодо теорій власне часу, то важливою постає класифікація Ю. Лотмана, відповідно до якої існує час *фабульний* (події відбулися в хронологічній послідовності), *сюжетний* (порядок художньої

організації подій), *нарративний* (коли й ким про події повідомлено) [59, с. 123-130].

При аналізі хронотопу художньої прози Ніни Бічуї варто скористатися літературознавчими напрацюваннями з цього питання низки українських дослідників (Ю. Бондаренко [15], Л. Гижа [26], К. Дронь [33], О. Кискін [43], Н. Копистянська [48-49], Л. Тарнашинська [98] та ін.).

Як відомо, хронотоп часто «залежить від жанрових форм і стильових тенденцій конкретних творів, концептуально пов'язаний з історичним часом, перебуває у тісному зв'язку з міфологічними, народнопоетичними традиціями» [33, с. 108]. Крім того, аналіз хронотопу прозових творів Ніни Бічуї варто здійснювати через конструктивні підструктури часопростору, на основі чого постає концептуальний хронотоп. Необхідно зважати на те, що нарративна побудова будь-якого твору безпосередньо впливає на хронотопні межі, оскільки «час оповіді (в якому діє оповідач) і хронологічний час перебігу подій взаємодіють між собою завдяки зміні «часоприсутності» [76, с. 316]. Завдяки нарративній організації тексту події вибудовуються в часовому та просторовому порядку.

Відомо, що будь-який художній твір демонструє закінчену нарацію, рівнозначну художньому часові. У нарративному вимірі час відображає співвідношення подій, асоціативні, причинно-наслідкові і психологічні зв'язки між ними, творить складний ряд подій, розташованих у ході сюжетного розгортання твору. Крім того, час твору може бути неоднорідним: у результаті часових зміщень, виділення центральних подій, зображуваний час може стискатися, зменшуватися, а при співвідношенні й опису одночасових подій – може розтягуватися [41, с. 1217]. У тексті виникає дві часові осі – «вісь розповіді» і «вісь описуваних подій». При цьому «вісь розповіді» виступає одномірною, тоді як «вісь описуваних подій» багатомірна [70, с.123]

Спостережено, що нарратив досліджуваних художніх текстів репрезентує синкретичну теорію часопростору, а також відтворює наявні

моделі часу на «ігрових засадах» (Т. Гундорова, А. Ткаченко). Літературознавці переконані, що Ніна Бічуя «владно і вільно, по-королівськи поводить себе з такою онтологічною категорією буття, як час: вона не підкоряється його лінійності» [52]. Н. Римар, стверджує, що хронос в аналізованій прозі далекий від реальних вимірювань, бо він повністю демонструє ознаки художньо-психологічного часу, представленого внутрішніми монологам, спогадами, снами, подієвою паралельністю. Неодноразово контент минулого розповідач / оповідач подає через акцентуацію тодішнього мовного контексту, що засвідчує відображення стильовою манерою часової перспективи наративу («Буєсть Митусина», «Великі королівські лови», «Сотворіння тайни», «Мед мудрості нашої» тощо) [84, с. 201].

Наратив прози Ніни Бічуї характерний амбівалентним хронотопом, що передбачає розгортання подій у кількох просторово-часових вимірах, межі між якими у художньому плані часто дуже розмиті. Екстрадієгетичний наратор у повісті «Шпага Славка Беркути» в невеликому епізоді про Львів зводить до купи абсолютно віддалені події: винайдення металевих обводів до коліс у XV столітті, відкриття першої у Львові аптеки у XVII столітті, запалення газових ліхтарів перед ратушею після Другої світової війни двадцять років тому [15, с. 100]. Часто наратор із метою особливого художнього ефекту через наратив одного з персонажів поєднує зовсім непоєднувані хронотопні пласти: розповідь про татарських лучників – середньовічних школярів – воїнів, що билися з німецькими полками – князівну-галичанку тощо [15, с. 101]. Тотожне наративне явище, основане на одночасовому представленні подій в різних просторових локусах, інколи не до кінця реальних, наявне у повісті-есе «Десять слів поета»: *«Старий грузин у Тифлісі замикає марані. Грек у Києві зачиняє маленьку кав'ярню. Сван у горах дивиться на далеке верхів'я, яка завтра буде погода? У кімнату Курбаса тихо, босоніж заходять думки»* [6, с. 473].

Як бачимо, персонажі Бічуївської прози у своїх прагненнях займають амбівалентний простір, як, наприклад, Славко Беркута, котрий *«хоче бути водночас усюди: на березі Амазонки, і на Чорному морі, і на Байкалі»* [15, с. 103]. Дотичним у цьому плані є твір «Показія, або...», де я-наратор порушує реальні межі часопростору й одночасно перебуває в кількох хронотопних модусах: на львівській вулиці, у Тбілісі, на Піцунді, біля Черемоша, на Володимирському пагорбі, у Вільнюсі тощо. В іншому епізоді – під час зливи у Львові – я-наратор звужує межі свого простору, вдаючись знову до його амбівалентності: він одночасно стає свідком подій (внутрішня фокалізація), що відбуваються на дев'ятох вулицях Львова. Спорадично оповідач зізнається, що перебування в кількох вимірах і в іншому часі викликає тривогу [7, с. 144].

Неодноразово, моделюючи художній світ, наратор прози Ніни Бічуї постійно зміщує часово-просторові пласти, накладає хронотопні площини одна на одну, призупиняє дію астрономічного часу й руйнує межі реального. Це підтверджують такі наратеми із творів письменниці: Юрій Котермак із Дрогобича 1467 року розмовляє із сучасником авторки 1967 року («Дрогобицький звіздар»), кріпаки князя Давида Еріставі (перша половина XIX ст.) грають мелодію Штрауса на честь художника Піросмані; грузинський народний театр беріків замовкає біля хати, де помер Ніко Піросмані («Спогад про Грузію»). Цю особливість виразно підкреслює також наратор у творі «Дрогобицький звіздар», зауваживши, що хоча події, які віддалені п'ятьма століттями, мають зовсім різну історичну вартість і виглядають абсолютно несумісними, усе ж лежать в одній площині [7, с. 25]. Часто в наративному плані Ніна Бічуя по-художньому оригінально співставляє різні хронотопні межі, що здається, ніби вони реально існують в одному часовому вимірі. Так, у творі «Показія, або...» минулі події зведені до теперішнього статусу: *«дитячі колготки сушаться на подвір'ї, де мешкав у 1823 році Адам Міцкевич»* [7, с. 152]. Таким чином, даний виклад створює ефект художньої достовірності.

Наратор художньої прози Ніни Бічуї володіє унікальною здатністю умисно поєднувати майбутнє, минуле і теперішнє щодо однієї і тієї ж події. Наприклад, у творі «Буєсть Митусина». Про те, що різні часові виміри взаємозалежні одне від одного, стверджує оповідач у творі «Показія, або...», мандруючи вулицями старого Вільнюса: *«XVI століття живе у XX, XX – живе у XVI»* [7, с. 153]. Ця думка вкотре підтверджує вічну істину, що час рухається по колу. Установлюємо, що хронос у прозі Ніни Бічуї має семіотичну природу, наратор визначає так званий «знак часу» («Квітень у човні»).

Наративна організація часового, зазначає Н. Римар, у прозі Ніни Бічуї передбачає також персональне сприймання часу. Майже у всіх творах письменниці як на підлітково-учнівську, так і на філософсько-гуманістичну, театральномистецьку, урбаністичну, історичну тематику людська індивідуальність у часовому перебігу подана переважно в бінарному плані через семантику домінуючої художньої категорії «молодше – старше покоління» [84, с. 203]. Ця категорія є провідною у прозі Ніни Бічуї і зреалізована вона за допомогою різнотипних образів – представниками молодих чи старших людей. Виразною є ця образна опозиція у творі «Яблуня і зернятко», наратив якого побудовано на співставленні розповіді про двох персонажів – молоду актрису Ксеню Будняк, яка тільки починає працювати в театрі, і Стару Актрису, котра вже на фініші театральної кар'єри. Уже саме найменування останньої вказує на важливість часового фактору у змалюванні образу. У слова Старої Актриси вкладено наратором важливе усвідомлення того, що в сучасному часі повинна бути відкрита дорога молодим талантам, які нічим не гірші від попередників, оскільки погляди на мистецтво вже інші [15, с. 46].

Виявами анахронічного зображення подій у прозі Ніни Бічуї є *аналепсис* і *пролепсис*. Аналепсис – форма вираження анахронії, охарактеризована поверненням наратора в минуле, яке відноситься до «теперішнього» моменту; відновлення однієї чи кількох подій, що трапилися

раніше «теперішнього» моменту (чи моменту, коли хронологічна розповідь послідовності подій переривається для того, щоб утворити місце для аналепсису); ретроспекція, зворотний кадр [102, с. 12]. Наратор в одному з творів зазначає, що повернутися в минуле й позаминуле легше, ніж усвідомити, що минуле й позаминуле знаходяться в теперішньому часі [7, с. 141].

Ретроспекція у творах Ніни Бічуї має як традиційний, так і власне авторський вияв: вона може зводитися до одного дня, як, наприклад, у новелі «Камінний господар», де розповідь основана на поверненні у день, коли помер Сталін. З іншого боку, може мати розширений модус минулого: розповідь про часи Київської Русі і правління Данила Галицького («Буєсть Митусина»), проголод і колективізацію («Камінний господар»), гайдамаччину («Великі королівські лови»), хрещення на Русі («Сотворіння тайни»), війну, спалювання відьом («Показія, або...»). У творі «Спогад про Грузію» за допомогою ретроспективного нарративу реально відтворено столітню історію Тбілісі. Інколи наратор вдається до неточного зображення чи уникає деталізованої характеристики події, зауваживши в ремарці одного із творів: *«уже не пригадую, як то було»* («Камінний господар»).

У прозі Ніни Бічуї помітним є звернення до спогаду як важливого хронотопного прийому: згадка Стефка про купання у крижаному потоці, про бабу і співучу липу; спомин Славка про перебування в дитячому садочку в той момент, коли він проходить повз нього; мамина розповідь про побачені міста, спогад про тата («Шпага Славка Беркути»); згадка Роми про поїздку подруги до Африки («Яблуна і зернятко»); спогад наратора-персонажа про сивого чоловіка із дитинства («Земля»). Наскрізно переплетена спогадами розповідь актриси Ксені Бортяк у повісті «Яблуна і зернятко». Неодноразово саме через спогад наратор повертає розповідь в інший ретроспективний простір – дитинство, молодість, пам'ятні життєві події. Спогад допомагає персонажу твору «Мед мудрості нашої» заповнити прірву, що зветься часом [7, с. 66]. Удаючись до філософських розмірковувань у творі «Показія,

або...» я-наратор приходить до висновку, що спогад – це все, що колись було [7, с. 144], в іншому творі він зауважує: *«І в тому найдивовижніша властивість спогаду: все це може відбуватися водночас»* [6, с. 473]. Звернення до спогаду як виразної ознаки фабульного простору прози Ніни Бічуї визначає власне авторську манеру викладової тактики письменниці.

Важливим часовим прийомом, до якого звертається Ніна Бічуя, є проlepsис – «анахронія, що заходить уперед, у майбутнє стосовно «теперішнього» моменту; залучення однієї чи більше подій, що трапляються після «теперішнього» моменту; антиципація, передчасний кадр, проекція» [103, с. 112]. Наратор текстів Ніни Бічуї неодноразово оперує проlepsичними моментами, створюючи ефект амбівалентного художнього світу. Такі приклади виявляємо у повісті «Звичайний шкільний тиждень», де розповідається про те, як колись Олександра Антонівна увійде у свій дім [9, с. 77]; оповіданні «Терра інкогніта» в епізоді, коли я-наратор відкрито зізнається в боязні; у творі «Показія, або...» я-наратор розмірковує над тим, що буде, якщо вона розпродасть усі свої книжки [7, с. 147], в іншому випадку: що було б із нею, якби сіла в той фатальний автобус [7, с. 150]. Неодноразово в оповідальній тактиці аналізованої прози застосовано прийом філософського проlepsису: наратор обдумує, що буде, коли *«згинуть всі пейзажі»* («Показія, або...») [7, с. 147]. Момент умисного забігання наперед формує наративне тло повісті «Біла Віла», де повідомлено, що через століття прийде пізнання про спорідненість Віли, Мавки і Лесі Українки. Анахронічний спосіб викладу подій у прозі Ніни Бічуї моделює стрибкоподібний сюжет і більше акцентує увагу на людській індивідуальності в часовому перебігу.

Попри звернення у наративному плані Ніни Бічуї до минулого, важливим усе ж постає теперішнє, тобто те, що відбувається в реальному часі. Підтвердженням цього є епізод із твору «Яблуна і зернятко», коли у полі зору молодой художниці перебуває не старе місто і будинок із

фронтоном зі стародавніх міфів, а хлопчики, котрі живуть нинішнім днем [15, с. 18].

Н. Римар стверджує, що «у художньому осмисленні Ніни Бічуї час часто набуває циклічного виміру. Модель часової циклічності присутня у власне структуруванні збірки «Великі королівські лови», у якій річний часовий перебіг репрезентовано крізь призму чергувально-наступальних фаз – пір року і просторової характеристики – саду» [84, с. 204]. У цьому випадку хронотопний «коловорот» вдало співіснує з художньою психологією героїв і внутрішніми запитами біографічного автора. Зазначена модель може бути окреслена як «певний психологічний хронос» [102, с. 19]. Назви розділів – пори року – модифікують своєрідні часові континууми двовекторного типу – людського та природного буття. Ефект повного календарного кола в наративному плані додає збірці художньо-естетичної завершеності. Локус саду («Сад весняний», «Сад осінній» тощо) репрезентує, на нашу думку, мотив творчої плодючості, а також культурно-ментальну константу, адже *сад* – невід’ємна частина українського національного пейзажу [34, с. 519]. Уже традиційно авторка починає збірку із «Саду весняного», що асоціюється із початком, розквітом, а завершує розділом «Сад зимовий», дотримуючись природної циклічності і художньої викінченості. Окрім того, весна як символ утілення всього задуманого героєм постає у творі «Притча про Учителя й Учня». Про те, що часове коло ніколи не замикається, бо відбувається зміна пір року, по-філософськи розмірковує наратор у творі «Зачин до оповідання про Донелайтіса».

Художній наратив прози Ніни Бічуї у часовому плані моделює також добовий цикл як мікромодель круглого (циклічного) часу, осмислений через духовний простір персонажів. Найбільш повно репрезентована у досліджуваних текстах бінарна схема часообігу, основана на опозиції день / ніч, що демонструє рух часу по асоціативному мікроколу. Чергувально-наступальна схема часообігу виразно зреалізована мотивом ночі, який у наративному баченні часто набуває ознак фатальності. Так, у повісті

«Чистотіл» через персонажну фокалізацію образ ночі репрезентований концептом страху, доповнений хронософською інтенцією: *«Калина боялась ночі, бо ніч впритул підводила Калину до неї самої»* [6, с. 36]. У цьому епізоді присутні також просторові ознаки персоніфікованого типу: *«ніч насувалась»*, *«відсунути ніч можна було роботою»* [6, с. 36]. Остання конструкція засвідчує про безпосереднє керівництво людиною особистими просторовими межами. У повісті «Квітень у човні» спостережено зворотнє явище: для одного з персонажів, якого наратор наділяє скупими відомостями і залишає «поза сценою», ніч виступає моментом самореалізації. Інший герой із цього твору якраз уночі пише свій щоденник. Опозиційно подано категорію *день-ніч* у новелі «Стигли яблука на Спаса», у якому я-наратор у персонажній позиції звиряється, що чекає ночі з нетерпінням, бо якраз уночі він може сказати всю правду, а день для нього був *«неправдивим, зайвим... настирливим, надокучливим гостем, котрого хотів би якнайскоріше спекатися»* [7, с. 15].

Образ дня часто трактований у взаємозв'язку з архетипом пам'яті і пов'язаний з особистими настановами й покликанням я-наратора-жінки. Взаємопротиставлення мотивів дня і ночі крізь суспільне тло зображено в повісті «Квітень у човні».

Формою хронологізації наративу досліджуваних текстів часто виступає мить як найменша з одиниць часу, що репрезентує екзистенційні проблеми, дає можливість поглянути на перспективу пізнання. Проминальність, акцентована наратором у ході розповіді, часто спонукає до конфлікту художньо-філософської рефлексії аналізованої прози. Новела «Душа Левка Савчина» основана на моменті психологічної кризи – переживання підлітка у мить, коли він приходить до розуміння, що навіть маленька людина, як він, мусить бути принциповою [12]. Випадкова мить зближує головних героїв – Дениса і Мар'яну – у повісті «Повінь», які по-різному цю мить проживають: Денис постійно думає про справи, а Мар'яна насолоджується тим, що вони разом [11]. Невловимий момент, коли головна героїня Калина у повісті

«Чистотіл» переживає найсильніше відчуття страху за сина Антоська, стає, за свідченням наратора, її екзистенційним відкриттям, звільненням від душевного тягаря. Інколи я-наратор вдається до хронософських узагальнень і прагне вловити *«момент переходу від мудрості до рутинерства»* [11, с. 4].

Неодноразово хронос моменту особливо важливий у житті героїв, як, наприклад, у повісті «Квітень у човні», коли оповідач детально фіксує мить, як підліток Юрко втрачає *«недавній безтурботний час»*, тобто із дитинства переходить у непросте доросле життя. Наратив миті визначальний у творі «Портрет маленької дівчинки з черепахою», де я-оповідач словесно малює дівчинку в конкретну мить, дотримуючись творчого кредо бібліографічного автора – реалістичність зображуваного має бути визначальною. Коротка мить як спосіб самозанурення оповідача присутня в наративі новели «Показія, або...».

Ще однією формою часопростору у прозі Ніни Бічуї є сон, звернення до якого вибудовує гіпотетичну модель реальності, дозволяє вийти за межі звичного часообігу, пережити події, яких насправді не було. Сновидіння і візії формують наративний скелет художньої прози Ніни Бічуї: у повісті «Яблуня і зернятко» вміщено фрагмент сну про фантастичне яблуко; художникові Володі сниться те, що він мусить намалювати; наратор-персонаж веде розповідь у формі сну в новелі «Стиглий яблука на Спаса». Наративну організацію твору «Камінний господар» формує прийом сну, до якого ретроспективно звертається я-оповідач-жінка в ході розвитку подій. Сон у наративі Ніни Бічуї часто виступає формою проминальності, як, наприклад, в епізоді про вітряки, які наснилися Володі, а потім миттєво розсипалися в уяві художника на друзки, як сон [15, с. 48].

Об'єднуючи час і простір в один наративний хід, Ніна Бічуя намагається конкретизувати події та виразно подати емоційно-психологічний простір персонажів. Таку особливість фіксуємо в повісті «Квітень у човні», де я-наратор перебуває у *«найтісніше збитому згуртовуванні»* «бозна-скільки

часу», а персонаж-юнак *«відстороняє решту світу»* від дівчини, і вони нікуди не поспішають [11, с. 7].

Виразним хронотопним прийомом прози Ніни Бічуї є явище наративної повторюваності подій із метою їхньої конкретизації, створення емоційно-психологічного ефекту, що характерно для малих прозових жанрів. У цьому випадку можемо говорити про ознаки ітеративного наративу – ритму повторення подій або сукупності подій [98, с. 127]. За принципом ітеративності наратор організовує розповідь (оповідь) у творах *«Чистотіл»*, *«Великі королівські лови»*, *«Спогад про Грузію»*, *«Притча про Коваля і Карбівничого»* тощо.

Дослідники стверджують, що «психологічний хронотоп як різновид категорії художнього хронотопу займає в наративній площині досліджуваної прози особливе місце. Він вибудовується на градаційному представленні з одного боку емоційних станів наратора, з іншого – персонажів, про яких наратовано. Формами вираження цього типу хронотопу є напружені моменти: випадок із раками (повість *«Звичайний шкільний тиждень»*), роздуми над власними діями персонажа-наратора (повість *«Квітень у човні»*) тощо. Роздуми над бінарними категоріями – минучості людського життя й вічності людської сутності – вкраплені у хід розповіді творів Ніни Бічуї» [84, с. 204].

Інколи часова площина прози львівської письменниці репрезентує уже традиційні бінарні категорії хроносу: смерть / безсмертя, проминання / вічність, спогад / забуття. Мотив смерті як щось нездоланне, чого персонажі відчутно страхаються, осмислює наратор у творах *«Чистотіл»*, *«Шпага Славка Беркути»*, *«Повінь»*, історичних новелах. Архетип пісні як символ безсмертя присутній у повісті *«Повінь»*: записуючи мамині пісні, Денис намагається відтягнути для самого себе і всіх інших день смерті найріднішої людини.

Бінарна природа хронотопу зреалізована в прозі Ніни Бічуї виявами швидкоплинності – безкінечності часу. Майже у всіх творах час

потрактований наратором із позиції скороминущості, що має *«невтримний і невідворотний рух»* («Мед мудрості нашої»). «Хронотопна проминальність – виразна стратегія Бічуївської прози, яка, однак, має свій індивідуально-авторський підтекст. Так, у повісті «Квітень у човні» часова швидкоплинність для підлітка Юрка на противагу традиційному ностальгійному контексту має позитивне значення, адже незабаром настануть канікули і він позбудеться усіляких проблем. У цьому епізоді наратор займає позицію дитини, очима якої він дивиться на світ, а відповідно і часово-просторовий модус»[84, с. 205]. У повісті «Повінь» фіксуємо зворотне явище – сум я-оповідача за змарнованим часом. Про те, що час *«безнадійно стікає в провалля»*, переконує і наратор твору «Дрогобицький зіздар» [7, с. 55]. Сумує за втраченим часом героїня повісті «Біла Віла», який вона *«марнувала без пуття...а потім не знала, як його затримати»* [7, с. 165].

Рух часу і його зміну виразно помічає наратор у творі «Показія, або...». Під дією часу відбувається руйнування різних матеріальних реалій: *«фотографії морщатся, папір кришиться на попіл... зображення втрачає сенс»* [7, с. 148]. Лише спорадично час показаний наратором у тривалості, безкінечності (повість «Повінь»), що зумовлено внутрішнім психологічним напруженням із боку персонажів твору – Дениса та Мар'яни. Герой повісті навіть удається до умисної модифікації часу з годинником, боячись, аби той не зупинився [11, с. 87]. В іншому епізоді при зміні емоційного стану Денис стає впевненим у тому, що час таки рухається [11, с. 94].

Чи не найбільш показово проминання часу і його відбиток метафорично осмислено наратором в епізоді повісті «Шпага Славка Беркути», коли Славко перебуває з класом у природничому музеї і бачить скелет мамонта – лише те, що зосталося від колись могутньої тварини [15, с. 98]. Через внутрішню персонажну позицію (роздуми Славка над побаченим) розповідач удається до філософських узагальнень щодо часової буттєвої

категорії. Наратор згадуваної повісті повідомляє, що персонажі-хлопчики поводяться з часом «вільно, як із своєю власністю» [15, с. 98], і лише один герой – Славко – відчуває втечу часу [15, с. 98].

Про те, що час справді незупинний і він здатний стерти з пам'яті різні життєві моменти, свідчать такі епізоди із творів Ніни Бічуї: до наступного дня відступають тривоги героя («Звичайний шкільний тиждень»), персонаж під Новий рік хоче «торкнутися» межі часу («Галки тепла накричали»). Наративне самозаглиблення героя одного із творів дозволяє йому спізнати деякі когнітивні механізми хроносу: *«Новий рік – то просто умовна межа у часі, а зміна родиться якось інакше...»* [9, с. 126]. Цю ж особливість фіксуємо і з простором: у момент високого психологічного напруження між героями повісті «Квітень у човні» *«вирастає стіна, межа, відстань»*, утворюється *«край урвища»*, на якому перебуває один із персонажів [11, с. 15-18]; в іншому епізоді – виростають будинок і дерево [11, с. 58].

Помітним показником художнього сприймання часу письменниці виступає архетип пам'яті. Це підтверджує часткове наближення філософсько-естетичного мислення авторки до феноменології часу П. Рікера, адже Ніна Бічуя через посередництво наратора ніби трактує «принципову залежність протікання часу від стану нашого розуму» [43, с. 9]. Саме архетип пам'яті, яка постає «з'єднувальною ланкою між часами» [62, с. 54], формує безперервний зв'язок хронотопної реальності в наративі досліджуваної прози. Пам'ять займає у творчості Ніни Бічуї особливе місце: вона виступає не лише біографічним зв'язком між поколіннями, але слугує показовою наративною стратегією текстової палітри творів. Наратор у повісті «Квітень у човні» вдається до метафорично-філософського осмислення архетипу пам'яті: *«Пам'ять вишукує і збирає скалочки днів, ретельно склеюючи все до купи, і навіть не помітно знаку, де склеєне, і все залежить від пам'яті, чи буде це гарний кришталевий келих, чи незграбна фаянсова чашка, яку й викинути не шкода»* [11, с. 5]. В іншому контексті в повісті «Репетиція» наратор моделює зустріч доньки й батька з ретроспекцією у події п'ятирічної давності.

Локусами вияву пам'яті у прозі Ніни Бічуї є фотографія («Яблуня і зернятко»), стіл («Камінний господар»), перстень, що носив Митуса («Буєсть Митусина») тощо. Я-наратор, що фігурує у творі «Показія, або...» свідчить про унікальну здатність пам'яті – вивільнятися від усіх слів і реплік [7, с. 143]. Категорія пам'яті визначена наратором через хронотоп як нероздільну систему у творі «Зачин до оповідання про Донелайтіса»: *«... пам'ять має свої примхи, вона може перемістити усе не лише в часі, а й у просторі»* [7, с. 116].

На думку Н. Римар, «нового потрактування з позиції наратора набуває філософія часу (хронософія). Хронософські мотиви наскрізно домінують у творах Ніни Бічуї, що є наслідком глибокого інтелектуалізму прози та її когнітивно-антропологічного контенту» [87, с. 206]. Так, у повісті «Репетиція» кінець просторового об'єкта (тунелю) асоціюється зі світлом. У творі «Квітень у човні» я-наратор у позиції персонажа переконаний, що майбутнє людей, які живуть на іншому боці планети, *«певною мірою залежить також і від нас, від того, що ми скажемо, зробимо, вирішимо»* [11, с. 57]. В іншому епізоді наратор-персонаж глобально роздумує над часом існування людства [11, с. 69].

Інтелектуально-філософський підтекст відчитується в тих моментах творів, коли наратор безпорадний перед часом: він не лише не може його втримати, але нічого не знає про «свій час», зауваживши, що він ще ніким не вивчений («Камінний господар»). У філософському плані поданорозмірковування розповідача над творчим часом, котрий наступає у певний період для героїні твору «Біла Віла». У повісті «Повінь» я-оповідач наводить загальновідому істину: людині завжди бракує часу [11, с. 78]. В іншому плані – як всі ми марнуємо час, коли безтурботно проживаємо надто довгий день – представлено ставлення оповідача до часу у творі «Показія, або...». Через наратив, організований у формі діалогу, персонаж повісті «Біла Віла» філософствує над тим, що *«сьогоднішній день через сотню літ обернеться в ніщо і неправду»* [7, с. 183]. Через буттеву антинонімію суть

часу осмислена наратором у творі «Мед мудрості нашої»: час *«так само йшов, нікуди не йдучи водночас, не зрушуючись із місця навіть»* [7, с. 66].

Н. Римар стверджує, що «в наративному плані у прозі Ніни Бічуї хронотоп зреалізований такими мотивами-архетипами: а) **чеканням**: у повісті «Звичайний шкільний тиждень» Ярема чекає матір із лікарні; наратор-персонаж постійно чекає ночі в новелі «Стигли яблука на Спаса»; б) **повільністю**: наратор неодноразово зізнається, що час тече повільно: *«А Вісла текла байдуже, як час»* («Дрогобицький звіздар») [7, с. 48]; в) **повторюваністю**: в одному із творів наратор зазначає, що «дощ у Львові повторюється з точністю 1988 і 2010 року («Показія, або...»)» тощо» [84, с. 203].

За спостереженням вчених, фантасмагоричний характер часопростору властивий прозі Ніни Бічуї майже на всіх наративних рівнях [84, с. 203]. Так, у творі «Спогад про Грузію» наратор-жінка перебуває у постійних пошуках дому художника. І раптом надреально цей дім постає у центрі Тбілісі як *«занехаяна, занедбана хижа»* [7, с. 56]. Наратор навіть застосовує культурно-ментальні хронотопні зміщення: наприклад, єгипетську пустелю трансформує у львівську вуличку («Біла Віла»). Подекуди розповідач вдається до надреальних можливостей із часом чи простором: *«хоче доторкнутися до незвичайного, майже невловимого моменту»* («Повінь») [11, с. 80]; *утримує час на вістрі голки* («Спогад про Грузію»), *хоче втримати вітер у долонях* («Недобре дівчисько»); *старий дуб тримає укупі чотири биті шляхи з чотирьох сторін світу* («Зачин до оповідання піро Донелайтіса»). У творі «Показія, або...» я-оповідач перебуває в позареальних місцях, про що сам повідомляє: *«в тім часі і в тих місцях, яких не пригадую не лише я, але й безліч інших людей...»* [7, с. 66]. Свідчення я-наратора про перебування в кількох часопросторових площинах, очевидно, є надуманим.

Художньому наративу прози Ніни Бічуї властиве літотне зосередження великого простору в окремій деталі, як, наприклад, у творі «Показія, або...», де я-оповідач зазначає, що в її очах може вміститися увесь Вільнюс [7, с. 154]

У творах Ніни Бічуї простір неодноразово охарактеризовано географічними межами: Львів («Шпага Славка Беркути», «Земля», «Камінний господар»), Почаїв («Показія, або...»), Київ («Сотворіння тайни»), Карпати, Африка («Яблуня і зернятко»), Грузія («Спогад про Грузію»), Литва («Зачин до оповідання про Донелайтіса»), Вільнюс («Показія, або...») тощо.

Показовою для аналізованої прози є і деталізація окремих просторових меж: «... чотири стіни, стіл, постеля, ванна. І ще – в новенькому футлярі – контрабас» [14, с. 167]. Деталізований простір кімнати пансіонату з позиції я-наратора подано у повісті «Яблуня і зернятко»: «Я, та моя друкарська машинка, та оправлений у рамку календар, який зовсім ненав'язливо нагадував про час, широке вікно, і двері, що вели на дерев'яний балкон...» [15, с. 19].

Важливе місце у творах Ніни Бічуї належить простору дороги, який зреалізований у таких наратемах-характеристиках: «Курила **дорога** від босих хлоп'ячих ніг...» [7, с. 15]; «...від дому ближча, додому дальша» («Великі королівські лови»); «Котермак бачив перед собою **дорогу**, утоптану століттями» («Дрогобицький звіздар») [7, с. 47]. Авторка метафорично осмислює локус дороги: «Стрибала **дорога** зайцем, наче сліди замітала. Утоптана століттями **дорога**» («Дрогобицький звіздар») [7, с. 54]; «Вузька **дорога** тулилася чимраз щільніше до підніжжя» («Спогад про Грузію»). У контексті історичної тематики дорога виступає історичним модусом, часто доповнена синонімічною лексемою *шлях*: «тим **шляхом** возили сіль із Польщі, а тим **шляхом** ішли татари на Польщу, а тим **шляхом** король вирушав із Кракова, коли панували там голод і мор...» («Дрогобицький звіздар») [7, с. 49].

Помітним є і локус вікна, який у закритому просторі стає символом межі, переходу до іншого – відкритого – світу. Віконний простір представлений такими описами у творах: **вікно** врівень із тротуаром («Репетиція»), *широке вікно* («Спогад про Грузію») тощо. В об'єктиві вікна розглядає місто героїня повісті «Шпага Славка Беркути». Художня площина

відкритого простору в досліджуваній прозі організована такими локусами: *великий човен*, *широка ріка* («Квітень у човні»); *вулиця* – *свіжа і світла, широка, як театральна сцена* («Репетиція»); *височенний пагорб*, *край світу*, *цілий світ* («Повінь»); *голубувато-білі і голубувато-рожеві гори* («Яблуня і зернятко»); *Чумацький Шлях* («Дрогобицький звіздар»); *відчинені ворота* («Великі королівські лови»); *дзвіниця, що тягнулася вгору* («Показія, або...»). Найбільш вдало представлено наратором відкритий простір у повісті «Повінь», де образ «*неспинної повені*» доповнений просторовими модусами озера, неба над землею, хмарами, дорогою, лісу, вітру, високості тощо. Безконечності простору у повісті надають також матеріальні образи: *многоглава церква, висока дзвіниця, підйомні крани* [11, с. 100].

«В осмисленні наратора простір часто постає в бінарному плані – *довгий, безкінечний / щільний, заповнений*. Видовжений простір в художньому представленні створює додатковий ефект пустоти: *довжелезний університетський коридор* («Звичайний шкільний тиждень»), *довга зала* («Спогад про Грузію»); *золотавий степовий простір* («Недобре дівчисько»), образ *цілого світу, високості* («Повінь»)» [87, с. 210].

Н. Римар у наративі прози Ніни Бічуї визначає ще одну просторову опозицію: *укомплектований / хаотичний простір*. З одного боку, топос у досліджуваних текстах укомплектований, взаємопов'язаний, у чому переконуємося зі слів розповідача у повісті «Квітень у човні», з іншого – він має хаотичне вираження («Показія, або...»). Просторовий хаос змальовано у повісті «Повінь», репрезентований через ретроспекцію я-оповідача: «*мені здавалося, що все тріщить і ламається, весь світ зрушив з місця і зараз зірветься у провалля*» [11, с. 73]. Несуєтний, світлий простір перебуває у полі зору митця і в повісті «Яблуня і зернятко». Інколи матеріальні реалії творять безконечну просторову перспективу, як у творі «Спогад про Грузію», що теж може бути свідченням хаотичної топосної репрезентації.

Подекуди просторові характеристики набувають екзистенційного забарвлення: образ «*прірви без дна і без кінця, застеленої туманом,*

непевністю й страхом» [12, с. 118], кінця урвища (повість «Квітень у човні»). У головної героїні повісті «Чистотіл» просторові координати з виразними модифікаціями окреслені її межовим емоційним станом: *«Серце провалювалось і провалювалось кудись углиб, ніби вона стала криницею без дна і початку»* [6, с. 44].

У деяких художніх текстах Ніни Бічуї зустрічаємо такі типи простору:

- а) **знижений**: виявлений у поданих художніх конструкціях: *«Дрогобич – у долині, як між двома долонями»* [7, с. 54]; *«Скеля моторошно, гнітюче, якось під кутом нависала наді мною»* [7, с. 102]; б) **застиглий**: цей тип простору репрезентовано у творі «Дрогобицький звіздар» образом *«чорних дахів»* [7, с. 57]; в) **замкнутий**: його творять контури дахів і недалеких гір у творі «Спогад про Грузію»; д) **перевернутий**: такий просторовий модус характерний для світогляду поетів, які *«мають власний спосіб бачення світу – знизу вгору, ставлячи все з ніг на голову»* [7, с. 148]. Цю особливість підмічає наратор у творі «Показія, або...». Таку просторову форму фіксуємо і вконструкції *«Земля – над небом. Дивлюся на воду, на небо не вгору, а вниз»* («Показія, або...») [7, с. 139]; е) **глибинний**: репрезентований через образ глибокого колодязя («Показія, або...»); є) **зміщений**: присутній у тих моментах, коли накладаються просторові межі одна на одну. Наприклад, в одному із творів оповідач вважає, що Вільнюс – це суміш Львова і Києва [7, с. 154]; ж) **персоніфікований**: образ вітру, що має намір зрушити хату з місця («Недобре дівчисько»); з) **рухомий**: цей тип простору наратор зазвичай використовує із певним художнім задумом, як, наприклад, у повісті «Репетиція». Від гри на віолончелі у повісті «Чистотіл» кімната *«довшає до безкінечності, витягується»* [6, с. 35]; після випитого спиртного в уяві героя повісті «Квітень у човні» Сергія кімната сунеться і стає ніби на ребро [11, с. 64]. Ця просторова деформація відбувається переважно крізь персонажну фокалізацію; к) **інтимний**: проступає крізь індивідуально-авторську наративну перспективу і засвідчений в одному епізоді повісті «Чистотіл» й існує між Калиною та Андрієм. Його герої не можуть до кінця подолати.

Отже, у художній прозі Ніни Бічуї представлено традиційні символи-архетипи (ніч, дорога, прірва, минуле, мить тощо) та власне авторські художні константи хронотопу (повінь, слово, сад, місто, земля та ін.).

Н. Римар визначає такі хронотомні ряди у художній прозі Ніни Бічуї:

- **індивідуальний**: часопросторові межі окреслюють конкретну людину (наратора чи персонажа), фокусуючи розповідь навколо його зовнішнього (рідше) і внутрішнього (частіше) світу.

- **біографічний**: репрезентує індивідуально-авторський світогляд і виявлений у тих наративних моментах, коли оповідач чи розповідач передають позицію біографічного автора.

- **реально-історичний**: цей різновид хронотопу формує наративне тло усіх історичних новел Ніни Бічуї і представлений такими часопросторовими модусами: татарська навала, Київська Русь («Сотворіння тайни», «Буєсть Митусина»), Коліївщина, Гайдамаччина («Великі королівські лови»), сталінізм («Камінний господар»), правління Данила Романовича («Буєсть Митусина»).

- **літописний**: він визначальний у тих художніх координатах Бічуївської прози, де послідовно витримано літописний стиль наратування з метою художньо-історичної достовірності зображуваного.

- **фольклорний**: такий часопростір наявний у сюжетах, що стильовою манерою нагадують фольклорні тексти (думи, перекази, легенди, притчі), а також засвідчують уживання художніх засобів, символіки, тематичного наповнення жанрів усної народної творчості.

- **фантастичний (надреальний)** хронотоп побутує в тих наративних відрізках, для яких характерні часові чи просторові несуміщення, умисне хронотопне зведення персонажів (твори «Біла Віла», «Камінний господар», «Спогад про Грузію», «Яблуна і зернятко», «Зачин оповідання про Донелайтіса», «Показія, або...», «Великі королівські лови» та ін.).

- **урбаністичний**: такі часопросторові відношення характерні для творів із виразною міською тематикою, де час і простір міста співіснують в

художньому наративі як цілісна гармонійна система, взаємодоповнюють один одного («Земля», «Камінний господар», «Шпага Славка Беркути», «Чистотіл», «Повінь», «Квітень у човні», «Яблуня і зернятко», «Дрогобицький звіздар» та ін.) [84, с. 202].

Отже, для досліджуваної прози властиві такі вияви часових і просторових зв'язків: «просування» наратора між різними часовими вимірами, паралельне зосередження персонажів та наратора в різних часових локусах, персонажне сприйняття часу. Часопростір у прозі Ніни Бічуї зреалізований здебільшого опозиційними категоріями: швидкоплинний / безкінечний, реальний / надреальний (фантасмагоричний), відкритий / закритий, видовжений, безкінечний / щільний, заповнений тощо. Виявом анахронічного наративу є анаlepsис і проlepsис. Загалом викладову манеру тексту формують такі хронотопні пласти: біографічний, реально-історичний, літописний, фольклорний, фантастичний (надреальний), урбаністичний.

ВИСНОВКИ

Комплексний аналіз художньої прози Ніни Бічуї в літературно-мистецькому контексті другої половини XX століття дає підстави для таких висновків:

1. Теоретико-методологічною основою даного дослідження стали теоретичні положення, концепції, типології з наратології, яка в українському літературознавстві розвинулася завдяки науковим спостереженням І. Денисюка, Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Сірук, М. Ткачука, О. Ткачука і сформувала власну наратологічну модель дослідження художнього світобачення.

2. Українська проза 60-80-х років XX століття, що виросла на тлі складної суспільно-політичної ситуації та художньої доби шістдесятництва, сформувала свій національний характер через жанрово-стильове, тематично-змістове, формально-структурне оновлення.

Серед тих митців, хто звернувся до пошуку нових, нетрадиційних шляхів викладових стратегій, помітною є Ніна Бічуя, художні пошуки якої прикметні глибоким психологізмом, напруженістю, інтелектуалізмом, сконденсованістю письма, самокоментуванням, автобіографізмом, фрагментарністю побудови тексту.

Основними проблемно-тематичними пластами художньої прози Ніни Бічуї є: урбаністичний, історичний, мистецько-театральний, пласт дитячої і шкільної тематики.

Для викладової манери художньої прози письменниці характерними є змішано-змінні наративні типи. Домінуючим усе ж є гомодієгетичний оповідач, який у першоособовій позиції перебуває у внутрішній і зовнішній фокалізації щодо зображуваного. Наратор Ніни Бічуї – жінка, самозаглиблена, закрита від стороннього світу, внутрішньо зосереджена на інших персонажах. Переважання гомодієгетичного наративу пояснює наявність у творах письменниці недовомленість фрагментів, внутрішніх монологів, діалогів. Помітним є використання таких оригінальних

викладових форм: змішаний розвиток сюжету, інверсійне представлення подієвого ряду.

Художній наратив історії у прозі Ніни Бічуї подано як у традиційному аспекті, так і через власне авторський наративний дискурс. У ході трансформації історії письменниця найчастіше звертається до документів як достовірних фактів, до літописів, історичних пісень, легенд, дум. Помітним тут є використання ретроспективних вставок, спогадів, снів, інтертекстуальних вкраплень, символічність письма.

Серед способів конструювання нарації вирізняємо різні види інтертекстуальності: *метатекстуальність* (цитування, ремінісценції, алюзії, архетипи); *гіпертекстуальність* (пародіювання окремих образів); *архітекстуальність* (міжжанрові зв'язки, іншостильова манера розповіді); *паратекстуальність* (використання заголовків, епіграфів).

Місто у художній прозі Ніни Бічуї змодельовано як утопічний, омріяний образ («Земля», «Шпага Славка Беркути», «Звичайний шкільний тиждень», «Яблуна та зернятко») та есхатологічний – як фактор культурного й людського занепаду, людської і природної дисгармонії («Показія, або...», «Біла Віла», «Репетиція»). Авторка акцентує на двох опозиціях: місто в конфлікті з природою, місто в конфлікті з людиною. Новаторством письменниці в моделюванні урбаністичного дискурсу є акцент на образі дитини – наївної, іноді смішної у своєму прагненні дорівнятися до дорослих («Яблуна і зернятко», «Звичайний шкільний тиждень», «Канікули у Світлогорську»). Місто нерідко уособлює силу, пам'ять, подорож, асоціацію.

Час і простір у художній прозі Ніни Бічуї є складною індивідуально-авторською естетичною системою, реалізація якого зосереджена на синкретичності, ігрових засадах, різноманітних трансформаціях, надреальності. Характерним для художнього письма майстрині є розгортання подій у кількох просторово-часових вимірах: через часопросторові зміщення, архетип пам'яті, чекання, повільності; через мінімізацію, персоніфікацію, деталізацію.

Хронотом із виразним антропоцентричним характером виявляє різні часові пласти: індивідуальний, біографічний, реально-історичний, літописний, фольклорний, фантастичний, урбаністичний.

Отже, художня проза Ніни Бічуї – це яскравий взірець індивідуально-авторського художнього конструювання дійсності, заснованої на глибокому гуманізмі, новій викладовій манері, антропоцентричному зосередженню, правдивому вираженню авторської інтенції. Ці особливості свідчать про те, що епіка Ніни Бічуї демонструє не лише новаторський тип наративного формату прозового тексту, а й указує на високомистецьку відповідальність письменниці перед світом і тим, про що і як вона пише.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., допов. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
2. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія / О. Астаф'єв // Дивослово. – 2000. – № 2. – С. 5-7.
3. Бабелюк О. Принципи виявлення дієгетичного / недієгетичного наратора в американських постмодерністських коротких оповіданнях / О. Бабелюк // Наука і сучасність : зб. наук. пр.; Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. – К., 2005. – Вип. 48. – С. 205-217.
4. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. – М. : Изд-во Московского университета, 1987. – С. 387-422.
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
6. Бічуя Н. Бенефіс [Текст] : Повісті / Ніна Бічуя. – К. : Дніпро, 1990. – 476 с.
7. Бічуя Н. Великі королівські лови : новели та візії / Ніна Бічуя. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011. – 192 с.
8. Бічуя Н. Дрогобицький звіздар : новели / Ніна Бічуя. – К. : Рад. письменник, 1970. – 106 с.
9. Бічуя Н. Звичайний шкільний тиждень [Текст] : Повість / Ніна Бічуя. – К. : Веселка, 1973. – 157 с.
10. Бічуя Н. Землі роменські [Текст] : Новели / Ніна Бічуя. – Львів : ЛА «Піраміда», 2003. – 176 с.
11. Бічуя Н. Квітень у човні. Повінь : Повісті / Ніна Бічуя. – К. : Дніпро, 1981. – С. 4-70.
12. Бічуя Н. Повісті [Текст] / Ніна Бічуя – Львів : Каменярь, 1978. – 175 с.
13. Бічуя Н. Портрет маленької дівчинки з черепахою. Стиглий яблука на Спаса. Спогад про Грузію. Зачин до оповідання про Донелайтіса. Притча

про Ковалю і Карбівничого // Незнайомка : Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. XX – поч. XXI ст. / Автор. проект, упоряд., вступне слово В. Габора. – Львів : ЛА «Піраміда», 2005. – 600 с.

14. Бічуя Н. Родовід [Текст] : Повість, оповідання / Ніна Бічуя. – Львів : Каменяр, 1984. – 256 с.

15. Бічуя Н. Яблуна і зернятко [Текст] : Повісті та оповідання / Ніна Бічуя ; Худож. Н. І. Ніколайчук. – К. : Веселка, 1983. – 216 с.

16. Боднар В. Рецептивна стратегія та особливості нарації малої епічної прози (оповідання І. Франка «Місія», «Чума») / В. Боднар // Наративні виміри літератури : матеріали Міжнародної конференції з наратології; 23-24 жовтня 2003 р., м. Тернопіль / упоряд. І. В. Папуша // *Studia methodologica*. – Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 155-159.

17. Бремон К. Логика повествовательных возможностей / К. Бремон // *Семиотика и искусствометрия*. – М. : Мир, 1972. – С. 108-135.

18. Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа / К. Бремон // *Семиотика*. – М. : Радуга, 1983. – С. 429-436.

19. Бук С. Форми нарації в романі Іздрика «Подвійний Леон» / С. Бук // *Слово і час*. – 2006. – № 2. – С. 63-67.

20. Букетова Н. Наративні модуляції в «Царівні» О. Кобилянської та «Місіс Делуей» В. Вулф / Н. Букетова // Наративні виміри літератури : матеріали Міжнародної конференції з наратології ; 23–24 жовтня 2003 р., м. Тернопіль / упоряд. І. В. Папуша // *Studia methodologica*. – Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 130-135.

21. Васьків М. Наративні особливості «Криничара» М. Дочинця: повчання через розповідь / М. Васьків // *Науковий вісник Ужгородського університету*. – Серія : Філологія. Соціальні комунікації. – 2014. – Вип. 1 (29). – С. 25-29.

22. Вежбицкая А. Метатекст в тексте / А. Вежбицкая // *Новое в зарубежной лингвистике*. – М. : Прогресс, 1978. – Вып. VIII. – С.402-421.

23. Габор В. «Виворожи мене через п'ятсот літ»: Ескіз до портрета Ніни Бічуї / В. Габор // Дзвін. – 1997. – № 8. – С. 136-139.

24. Гальчук О. «Чуже» життя як інтертекст: античні біографії в українській інтерпретації / О. Гальчук // Питання літературознавства. – 2014. – № 89. – С. 266-275.

25. Гальчук О. Античний інтертекст української літератури: теоретичні аспекти / О. Гальчук // Вісник Львів. ун-ту. – Серія : іноземні мови. – Львів, 2012. – Вип. 20. – Ч. 1. – С. 82-88.

26. Гижа Л. Часова організація наративного дискурсу в романі Юрія Яновського «Майстер корабля» / Л. Гижа // Наукові записки. Серія : Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2003. – Вип. XIII. – С. 35-49.

27. Гром'як Р. Проблема включення українських традицій у сучасну наратологію / Р. Гром'як // Наративні виміри літератури : матеріали Міжнародної конференції з наратології ; 23-24 жовтня 2003 р., м. Тернопіль / упоряд. І. В. Папуша // *Studia methodologica*. – Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 10-19.

28. Гурбанська А. Міфопоетика української повісті другої половини ХХ століття (на матеріалі творів Вал. Шевчука та Н. Бічуї) / А. Гурбанська // Питання літературознавства : наук. зб. – Чернівці : Чернів. нац.ун-т ім. Ю. Федьковича, 2011. – Вип. 83. – С. 207-214.

29. Денисюк Н. Питання наративу в концепції фікційного світу Петера Ламарка та Стейна Олсена / Н. Денисюк // Наративні виміри літератури : матеріали Міжнародної конференції з наратології ; 23–24 жовтня 2003 р., м. Тернопіль / упоряд. І. В. Папуша // *Studia methodologica*. – Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 52-54.

30. Дзюба І. Палітра «міської» повісті (Нотатки про творчість Ніни Бічуї) / Іван Дзюба // З криниці літ : у 3 т. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. 1. – С. 562-575.

31. Ділі Дж. Основи семіотики / Джон Ділі. – Львів : Арсенал, 2000. – 230 с.

32. Дорофєєва Н. Словник-довідник з зарубіжної літератури / Н. Дорофєєва. – Харків : Світ дитинства, 2000. – 192 с.
33. Дронь К. Модель циклічного часу в художній прозі І. Франка / К. Дронь // Наукові праці : наук.- метод. журнал. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008. – Т. 80. – Вип. 67 : Філологія. Літературознавство. – С. 108-113.
34. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
35. Женетт Ж. Границы повествовательности / Жерар Женетт // Фигуры : в 2-х т. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 283-299.
36. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Жерар Женетт ; [пер. с фр.] // Фигуры : в 2-х т. – М. : Учебно-педагог. изд-во, 1998. – Т. 2. – С. 60-281.
37. Ильин И. Интертекстуальность / И. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : Энциклопед. справ / науч. Ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Интрада, 1999. – С. 215-221.
38. Ильин И. Нарратор / И. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины : энциклопедический справочник / ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – М. : Наука, 1996. – С. 79-81.
39. Ізотова Н. Текстовий концепт ШЛЯХ ДО СЛАВИ в англomовних біографічних романах ХХ століття: семантико-когнітивний та наративний аспекти : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.04 / Н. Ізотова ; Київ. нац. лінгвіст. ун-т. – К., 2009. – 21 с.
40. Капленко О. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : 10.01.01 – «Українська література» / О. Капленко ; Ін-т літ-ри ім. Т. Шевченка НАН України. – К., 2005. – 20 с.

41. Капленко О. Урбаністичні уявлення В. Підмогильного у світлі Шпенглерівської концепції / О. Капленко // Слово і Час. – 2002. – №8. – С. 79-83.
42. Качмар В. Повістева творчість Богдана Лепкого. Типи нарації [текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В. Качмар ; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2006 – 20 с.
43. Кискін О. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.06 – «Теорія літератури» / О. Кискін ; НАН України ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2006. – 20 с.
44. Коваленко К. Типи нараторів і види нарації у прозових творах А. П. Чехова («Моє життя», «Розповідь невідомої людини») / К. Коваленко // Філологічні науки. – 2012. – № 2. – С. 46-50.
45. Ковалів Ю. Урбаністичні парадокси у романі «Невеличка драма» В. Підмогильного / Юрій Ковалів // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Вип. XXIII. – Ч. 2. – С. 442-448.
46. Козлов Р. Час і простір як художні мисленнєві моделі / Р. Козлов // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – Кривий Ріг, 2009. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 197-202.
47. Колядич Ю., Поетика малої прози Романа Іваничука / Ю. Колядич, Н. Поляруш. – Вінниця : Планер, 2010. – 181 с.
48. Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі / Н. Копистянська // Молода нація : альманах / гол. ред. О. Проценко. – К. : Смолоскип, 1997. – Вип. 5. – С. 172-178.
49. Копистянська Н. Час / художній час: до питання про історію поняття і терміна [Електронний ресурс] / Н. Копистянська. – Режим доступу : <http://litmisto.org.ua/?p=18987>. – Заголовок з екрана.
50. Кораблева Н. Интертекстуальность литературного произведения : учеб. пособ. / Н. Кораблева. – Донецк : Кассиопея, 1999. – 28 с.

51. Корольова А. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті / А. Корольова. – К. : Видав. центр КНЛУ, 2002. – 267 с.
52. Котик-Чубінська М. Час та свідомість у новелах Н. Бічуї / М. Котик-Чубінська // ЛітАкцент [Електронний режим]. – Режим доступу :<http://litakcent.com/2012/07/17/chas-ta-svidomist-u-novelah-niny-bichuji>. Заголовок з екрана.
53. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики /Юлия Кристева; [пер. с фр.]. – М. : Росс. полит. энциклоп., 2004. – 656 с.
54. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. Кузьмина. – Екатеринбург : Изд-во Урал, ун-та, 1989. – 267 с.
55. Легкий М. Українська проза Олекси Стороженка : рух тексту й наративний контекст / М. Легкий // Вісник Львівського університету імені Івана Франка. – Серія філологічна. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – Вип. 39. – Ч. 2. – С. 217-226.
56. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : 10.01.01 – «Українська література» / Микола Легкий ; Львівське відділення Ін-ту літ-ри ім. Т. Шевченка ; НАН України. – Львів, 1997. – 17 с.
57. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 2007. – 624 с.
58. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 2007. – 752 с.
59. Лотман Ю. К проблеме пространственной семиотики /Ю. Лотман. – СПб : Искусство, 2000. – 442 с.
60. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : «Искусство – СПб», 1998. – С. 14-285.
61. Лушникова Г. Интертекстуальность художественного произведения : учеб. пособ. / Г. Лушникова. – Кемерово, 1995. – 82 с.

62. Манойлова О. Предметний світ Ліни Костенко «Старий годинникар» / О. Манойлова // Дивослово. – 2009. – № 9. – С. 51-54.
63. Марченко Н. Місто. Дитинство. Перші уламки ... / Н. Марченко // КЛЮЧ. – Знакові книжки. – Режим доступу :<http://www.chl.kiev.ua/key/Books>. – Заголовок з екрана.
64. Мацевко-Бекерська Л. Наратив як засіб організації просторовочасової конфігурації літературного твору / Л. Мацевко-Бекерська // Вісник Львівського університету : збірник наукових праць. – Серія : Іноземні мови. – Випуск 18. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2011. – С. 52-59.
65. Мацевко-Бекерська Л. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.01. – «Українська література» / Л. Мацевко-Бекерська ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2009. – 40 с.
66. Мацевко-Бекерська Л. Своєрідність детективного наративу в прозі Марека Краєвського / Л. Мацевко-Бекерська // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – Київ, 2014. – № 30. – С. 181-195.
67. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ ст. у дзеркалі наратології / Л. Мацевко-Бекерська. – Львів : Сплайн, 2008. – 334 с.
68. Миловидов В. Текст, контекст, интертекст. Введение в проблему сравнительного литературоведения : пособ. по спецкурсу / В. Миловидов. – Тверь : Тверск. ун-т, 1998. – 83 с.
69. Міщенко О. Урбаністичні візії Володимира Винниченка та неподолана традиція у творчості шістдесятників / О. Міщенко // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка ; Ін-т філол. – К., 2012. – Вип. 32. – С. 169-179.
70. Николина Н. Филологический анализ текста / Н. Николина. – М. : 2003. – С. 123-127.

71. Ніні Бічуї – 75! // Ключ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/130>. – Заголовок з екрана.

72. Палій О. Просторова та наративна архітектоніка роману Їржі Кратохвіла «Авіон» / Оксана Палій // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : зб. наук. пр. – 2013. – С. 264-274.

73. Палій О. Романи Мілана Кундери: проблематика, поетика, наративні стратегії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.03 – «Література слов'янських народів» / Оксана Палій; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2005. – 20 с.

74. Папуша І. Між розповіддю і дискурсом: українська література в наративній перспективі / І. Папуша // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка. – Серія : Літературознавство. – Тернопіль : ТДПУ, 1999. – Вип. 5. – С. 67-71.

75. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій) / Ігор Папуша // *Studia Methodologica* : [наук. зб.] / гол. ред. О. Лешак ; відп. ред. І. Папуша ; редкол.: О. Куца, Т. Волкова, Р. Гром'як [та ін.]. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 29-46.

76. Пастущак Т. Естетичні функції хронотопу в наративній структурі повістей Михайла Стельмаха / Т. Пастущак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство : зб. наук. пр. / за ред. д. ф. н. Поплавської Н. М. – Тернопіль : ТНПУ, 2009. – Вип. 27. – С. 316-326.

77. Притолюк С. Характер нарації у романі К. Е. Францоza «Блазень» / С. Притолюк // Наративні виміри літератури : матеріали Міжнародної конференції з наратології ; 23–24 жовтня 2003 р., м. Тернопіль / упоряд. І. В. Папуша // *Studia methodologica*. – Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 227-232.

78. Просалова В. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти : монографія / В. Просалова, О. Бердник; Донец. нац. ун-т. – Донецьк : Норд-Прес, 2010. – 152 с.

79. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи : монографія / В. Просалова. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.

80. Раппопорт А. К. пониманию поэтического и културно-исторического смысла монтажа / А. Раппопорт // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино ; Отв. ред. Б. В. Раузенбах. – М. : 1988. – С. 16-23.

81. Рикер П. Время и рассказ : у 2 т. / П. Рикер. – М. : СПб : Универ. книга, 2000. – Т. 2. – 224 с.

82. Римар Н. Змішано-змінні типи нарації в художній прозі Ніни Бічуї / Н. Римар / Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського : зб. наук. пр. – Філологічні науки (літературознавство) / за ред. О. С. Філатової. – Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2015. – № 1 (15). – С. 129-134.

83. Римар Н. Інтертекстуальність як спосіб побудови наративу художньої прози Ніни Бічуї / Н. Римар // Волинь філологічна : Текст і контекст. Українська література як художній феномен : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Сірук. – Луцьк : Вежа-Друк, 2015. – Вип. 19. – С. 181-191.

84. Римар Н. Колористика художнього простору як важливий наративний засіб прози Ніни Бічуї / Н. Римар // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Серія : «Філологія». – Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2014. – № 1127. – Вип. 71. – С. 200-205.

85. Римар Н. Наративні стратегії художнього розповідання: теоретико-методологічний аналіз / Н. Римар // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету : зб. наук. пр. – Серія : Філологія. – Одеса: Міжнарод. гуман. ун-т, 2014. - № 10. – Т. 1. – С. 70-73.

86. Римар Н. Образ міста в наративній рецепції художньої прози Ніни Бічуї / Н. Римар // Теоретична і дидактична філологія : зб. наук. пр. – Серія : «Філологія (літературознавство, мовознавство)». – Переяслав-Хмельницький : ФОП Домбровська Я. М. – 2015. – Вип. 21. – С. 43-54.

87. Римар Н. Функції наратора як головної інстанції оповіді в художньому тексті / Н. Римар // *Studiamethodologica* : [наук. альманах] / відп. ред. І. Папуша – Тернопіль : ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2014. – Вип. 37. – С. 204-212.

88. Римар Н. Художній наратив історії в збірці новел Ніни Бічуї «Великі королівські лови» / Н. Римар // *Вісник Запорізького національного університету* : зб. наук. пр. – Серія : Філологічні науки. – Запоріжжя : Запоріж. нац. ун-т, 2015. - № 1. – С. 199-209.

89. Римар Н. Художня проза Ніни бічуї 60-х рр. ХХ століття у літературознавчому дискурсі / Н. Римар // *Теоретична і дидактична філологія: зб. наук. пр. – Серія : «Філологія» (літературознавство, мовознавство)». – Переяслав-Хмельницький : Вид-во КСВ, 2015. – Вип. 19. – С. 137-148.*

90. Руденко М. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література» / М. Руденко ; Київ. нац. ун-т ім.Т. Шевченка. – К., 2004. – 20 с.

91. Сидоренко Н. Модифікація «шкільної повісті» у творчості Ніни Бічуї / Н. Сидоренко // *Філологічні трактати*. – 2013. – Т. 5 – № 1. – С. 55-61.

92. Сірук В. Діалогічний наратив у прозі Лесі Українки / В. Сірук // *Молодий вчений*. – 2014. – № 7 (10). – С. 126-128.

93. Сірук В. Наративні структури в українській новелістиці 80-90-х років ХХ століття (типологія та внутрішньотекстові моделі) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 – «Теорія літератури» / В. Сірук ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2003. – 20 с.

94. Смирнов И. Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака / И. Смирнов. – 2-е изд. – СПб., 1996. – 191 с.

95. Тамарченко Н. Повествование / Н. Тамарченко // Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины. – М. : Наука, 1999. С. 279-295.

96. Тамарченко Н. Принцип кумуляции в истории сюжета (К постановке проблемы) / Н. Тамарченко // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. – Кемерово, 1986. – С. 47-54.

97. Тамарченко Н. Событие / Н. Тамарченко // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, 1999. – Вып. 2. – С. 80.

98. Тарнашинська Л. Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду / Л. Тарнашинська // Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 42-52.

99. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підруч. для студ. вищ. навч. закл. / А. Ткаченко. – К. : Київ. ун-т, 2003. – 2-е вид., перероб. и доповн. – 448 с .

100. Ткачук М. Дискурсивна практика української прози 1960–1990 років / М. Ткачук, О. Ткачук // Наук. записки Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. – Серія : Літературознавство / [редкол. : М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Глозов та ін.]. – Тернопіль, 2011. – Вип. 31. – С. 167-187.

101. Ткачук М. Наратор-медіум у прозових творах Юрія Федьковича / М. Ткачук // Наративні виміри літератури : матеріали Міжнародної конференції з наратології (23–24 жовтня 2003 р., м. Тернопіль) / упоряд. І. В. Папуша // Studia methodologica. – Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 148-155.

102. Ткачук О. Наративна перспектива и дистанція в модерністському дискурсі кінця XIX – початку XX століття / О. Ткачук // Слово и час. – 2003. – № 11. – С. 17-24.

103. Ткачук О. Наратологічний словник / О. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002 – 173 с.

104. Трубина Е. Нарратология: основы, проблемы, перспективы : материалы к спец. курсу / Е. Трубина. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 103 с. – (Кафедра социальной философии Урал. гос. ун-та им. А. М. Горького).
105. Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. Тюпа. – Тверь : [б. и.], 2001. – 58 с.
106. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
107. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період / Р. Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.
108. Чумак Г. Наратив модерності у творчості Дж. Джойса та Т. С. Еліота (на прикладі роману «Улісс» та поеми «Безплідна земля» / Г. Чумак // Наративні виміри літератури : матеріали Міжнародної конференції з наратології ; 23-24 жовтня 2003 р., м. Тернопіль / упоряд. І. В. Папуша // *Studia methodologica*. – Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 140-147.
109. Чумаченко О. Проза Володимира Винниченка : авторські інтенції та наративні стратегії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література» / Ольга Чумаченко ; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2009. – 23 с.
110. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славян. Культуры, 2003 – 312 с.
111. Ярмыш Ю. Детская литература Украины : очерки / Ю. Ярмыш. – М. : Дет. лит., 1982. – 336 с.
112. Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* / S. Chatman. – Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978. – 237 p.
113. Lubbock P. *The craft of fiction* / P. Lubbock. – N. Y. : The Viking Press, 1957. – 274 p.

114. Prince G. Surveying Narratology / G. Prince // What is Narratology : Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin : Walter de Gruyter, 2003. – P. 1-16.
115. Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik / K. Friedemann – Berlin, 1910. – S. 26.
116. Stanzel F. Theory of Narrative / F. A. Stanzel // Transl. by Charlotte Goedsche. – Cambridge : Cambridge University Press, 1982. – 309 p.
117. Walzel O. Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung / O. Walzel. – Leipzig : Quelle & Meyer, 1924. – S. 103.