МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ «ПЕРЕЯСЛАВ-ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ»

На правах рукопису

РИМАР НАТАЛІЯ ЮРІЇВНА

УДК 821. 161. 2-3 Бічуя

НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ НІНИ БІЧУЇ

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник – **Мазоха Галина Степанівна**,
доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри української і зарубіжної літератури
та методики навчання
ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний
педагогічний університет імені Григорія Сковороди»

Переяслав-Хмельницький – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП 4

РОЗДІЛ 1. НАРАТИВНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ ПАРАДИГМІ 11

1.1. Наративність художньої розповіді (оповіді): теоретико-методологічний огляд основних стратегій 11

1.1.1. Поняття наратології як галузі літературознавства 11

1.1.2. Концептуальні засади основних наративних типологій 16

1.1.3. Наратор як основна інстанція викладової манери твору 20

1.1.4. Основні наративні стратегії художньої розповіді (оповіді) 29

1.2. Художня проза Ніни Бічуї в літературознавчому дискурсі 35

Висновки до розділу 1 51

РОЗДІЛ 2. ВИКЛАДОВА МАНЕРА ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ НІНИ БІЧУЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ НАРАТИВНОЇ ТИПОЛОГІЇ 53

2.1. Змішано-змінні типи нарації у прозі письменниці 53

2.2. Художній наратив історії в авторській інтерпретації 71

2.3. Текстуальні форми наративної організації прозових творів 84

2.3.1. Інтертекстуальність як спосіб побудови наративу 84

2.3.2. Колористика художнього світу як важливий наративний засіб 102

2.3.3. Описовість, деталізація, монтажність у творчій манері письменниці 111

Висновки до розділу 2 123

РОЗДІЛ 3. ХРОНОТОП ЯК ЗАСІБ НАРАТИВНОГО МОДЕЛЮВАННЯ У ТВОРАХ НІНИ БІЧУЇ 126

3.1. Часовий і просторовий модус в архітектоніці текстів 126

3.2. Урбаністична рецепція в творчо-особистісній інтерпретації 152

3.3. Ідіостильові особливості (філософський інтелектуалізм, фрагментарність, синхронність, декларативність, смислощільність, рельєфність письма, автокоментування) 172

Висновки до розділу 3 185

ВИСНОВКИ 188

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 198

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Упродовж останніх десятиліть у зв'язку з появою нових методик і теорій у літературознавстві (інтертекстуальності, неориторики, рецептивної естетики тощо) відбувається зміщення ядра наукової парадигми в русло дослідження художнього тексту з позицій його викладових стратегій, створюючи при цьому всі умови для оптимального комунікування у тріаді «автор-текст-читач». Важливим в об'єктиві дослідницьких координат другої половини ХХ століття є питання наративного формату літературного твору як складної художньо-естетичної, філософсько-психологічної системи.

Активізація наративного дискурсу зумовлена, з одного боку, залученням нових, нетрадиційних підходів до осмислення іманентної природи твору, з іншого – антропоцентрично-когнітивним поворотом, наслідком якого стало фокусування уваги на індивідуумі як центрі художнього світу. Людина у творах другої половини ХХ століття постає не як зовнішній «акумулятор» суспільно значущих подій, а як особливий психологічний тип, складна художньо-естетична система. Цей час ознаменований переглядом наративної організації літературного твору, новаторством розповідних (оповідних) форм, пошуками нетрадиційних способів викладової техніки. Вивченню наративу художнього твору й осмисленню теоретичних аспектів наратології присвячено праці таких українських науковців, як

До вивчення наративу художнього твору й окреслення теоретичних аспектів наратології вдаються такі українські науковці: І. Денисюк, Р. Гром'як, О. Капленко, К. Коваленко, Ю. Ковалів, М. Легкий, Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, М. Руденко, В. Сірук, М. Ткаченко, М. Ткачук, О. Ткачук та ін.

На тлі української літератури 1960 – 1980-х років, соціально-політичні обставини формування якої зумовлювали переважно одновимірність і декларативність художнього письма, виразно виокремлюється художня проза Ніни Бічуї як новаторське естетико-інтелектуальне явище європейського зразка. Епіка письменниці – це складний поліпроблематичний художній

конгломерат, якому властиві тематично-ідейні пошуки, заперечення шаблонності, схильність до умовності, асоціацій, змістові і формальні модифікації, переорієнтація на нові розповідні (оповідні) можливості. На думку літературознавців (І. Дзюби, В. Єшкілєва, В. Шевчука), Ніна Бічуя стала «предтечею урбаністичної прози» в українському письменстві. Проте, незважаючи на унікальну творчу манеру авторки, нетрадиційність її художнього письма, розвідок, присвячених аналізові її творчості, а особливо наративу текстів, украй мало. У зв'язку з цим доцільним є вивчення прозових творів письменниці з погляду їх наративного формату: визначення традиційних і власне авторських розповідних (оповідних) стратегій у поєднанні з концептуальними засадами наративних типологій; аналіз текстуальних форм викладової манери (інтертекстуальності, образотворення, колористики тощо); наративне моделювання хронотопу тощо. Потреба вирішити окреслені проблеми наративної природи прозових творів письменниці визначила актуальність обраної теми дисертації **«Наративні стратегії художньої прози Ніни Бічуї»**. Актуальність зумовлена також дослідницькими тенденціями у вітчизняній науці, спрямованими (за Л. Мацевко-Бекерською) на «формування наратологічного напряму в сучасному літературознавчому вивченні історії української літератури».

Зв'язок роботи з науковими програмами, **планами**, **темами**. Дисертаційну працю виконано в межах наукової роботи кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» та наукової теми кафедри «Особливості та закономірності розвитку української і зарубіжної літератури та методики їх навчання» (державний реєстраційний номер 0112U004561), а також затверджено на засіданні цієї кафедри (протокол № 5 від 25 грудня 2012 р.) і скоординовано в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 2 від 11 червня 2013 р.).

Мета роботи – здійснити комплексний аналіз художньої прози Ніни Бічуї з погляду її наративної організації, визначити індивідуальні викладові стратегії

як свідчення авторської своєрідності й експериментаторства у контексті літературно-мистецьких координат 60 – 80-х рр. XX століття. Для реалізації поставленої мети передбачено виконання таких **завдань**:

– подати огляд основних наративних концепцій і типологій вітчизняного та зарубіжного літературознавства в дотичності до художнього твору;

– дослідити наукову рефлексію прозової творчості Ніни Бічуї в літературознавчому дискурсі;

– запропонувати типологію нарації прозових текстів письменниці;

– схарактеризувати художній наратив історії в авторській інтерпретації Ніни Бічуї;

– з'ясувати діапазон текстуальних форм організації епічних творів, які використовуються Ніною Бічуєю;

– проаналізувати хронотоп прозових текстів та означити власне авторські наративні стратегії викладової манери письменниці.

Об'єктом дослідження є прозові твори Ніни Бічуї, написані й опубліковані упродовж 1960–1980-х рр. і перевидані в 1990–2011 рр. (усього 14 збірок).

Предмет дослідження – особливості наративних стратегій художньої прози Ніни Бічуї як свідчення унікального авторського стилю.

Матеріалом дослідження є такі збірки художньої прози Ніни Бічуї, як «Дрогобицький звіздар» (1970), «Звичайний шкільний тиждень» (1973), «Чистотіл» (1974), «Повісті» (1978), «Квітень у човні. Повінь» (1981; 1982), «Яблуня і зернятко» (1983), «Родовід» (1984), «Бенефіс» (1986; 1990), «Десять слів поета» (1987), «Землі роменські» (2003), «Шпага Славка Беркути» (2010), «Великі королівські лови» (2011).

Теоретико-методологічною основою роботи є положення наукових праць із наратології українських (І. Денисюк, Р. Гром'як, О. Капленко, К. Коваленко, Ю. Ковалів, М. Легкий, Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, М. Руденко, В. Сірук, М. Ткачук, О. Ткачук), західноєвропейських (Р. Барт, Ж. Женетт, П. Лаббок, Г. Мюллер, Н. Фрідман, В. Шмід, Ф. Штанцель) та російських (О. Трубіна, В. Тюпа, Б. Успенський) дослідників. Зокрема в ході

наратологічного аналізу прози Ніни Бічуї апробовано концепцію фокалізації Ж. Женетта, «кодову» концепцію Р. Барта, наративну типологію Ф. Штанцеля, типологію нараторів В. Шміда, класифікацію наративних типів В. Сірук. Термінологічний апарат роботи формують такі поняття, як *наратив*, *нарація*, *наративність*, *наратор* (*розповідач*, *оповідач*), *нарататор*, *наратема*.

У дисертації використано теоретичні напрацювання літературознавців щодо структурно-формальних особливостей української прози 1960 – 1980-х років загалом (Є. Барана, В. Даниленка, В. Жукової, М. Жулинського, Л. Касян, Н. Козачук, В. Кузьменка, Г. Мазохи, Н. Мельник, Т. Салиги, О. Солов'я, І. Старовойт) та наративних стратегій і моделей зокрема (В. Балдинюк, М. Беліченко, В. Бурчені, М. Гірняка, Л. Козакової, В. Крамаря, Г. Максименко, О. Петруся).

Підґрунтям для дослідження наративних стратегій епіки Ніни Бічуї стали літературознавчі й письменницькі розвідки про її творчість, зокрема Є. Адельгейма, М. Богданової, В. Вздульської, В. Ґабора, А. Гурбанської, І. Дзюби, Н. Дев'ятко, В. Дончика, Р. Іваничука, М. Ільницького, Т. Качак, П. Кириченка, М. Котик-Чубінської, Н. Марченко, В. Наливаної, Л. Овдійчук, А. Седика, Н. Сидоренко, А. Ткаченка, Р. Харчук, В. Яворівського, М. Якубовської, Ю. Ярмиша.

Методи дослідження. У процесі аналізу художньої прози Ніни Бічуї використано як загальнонаукові, так і спеціальні літературознавчі методи. Дослідження базоване на загальнонауковій методиці *синтезу*, *аналізу*, *спостереження*, *добору* та *систематизації* матеріалу. Універсальними впродовж усієї роботи виступають *методологічні принципи наратології* та *метод інтерпретації тексту*, що дозволяють розглядати кожен твір як окрему багаторівневу структуру. *Метод наратологічного аналізу* застосовано для диференціації означених типів нарації; *культурно-історичний метод* – при аналізі художнього наративу історії й культурно-мистецьких констант; *описовий метод* – із метою окреслення тематично-стильових ознак прозових текстів; *біографічний метод* – для виокремлення біографічних елементів;

структурно-семіотичний метод – при конструюванні хронотопної парадигми. Важливим у роботі є *прийом інтертекстуальності*. Частково застосовано елементи *міфологічного*, *психоаналітичного*, *герменевтичного*, *антропоцентричного* підходів.

Наукова новизна роботи визначена тим, що *вперше* в українському літературознавстві здійснено комплексний наратологічний аналіз прозової творчості Ніни Бічуї через такі структурно-формальні параметри, як: 1) конфігурація змішано-змінної нарації і бінарні концептуальні типи; 2) тріада комунікативних типів «наратор–автор–нарататор»; 3) рецепція художнього наративу історії; 4) текстуальні форми (інтертекстуальність, колористика, описовість, деталізація, монтажність); 5) хронотопне моделювання та урбаністична концепція; 6) ідіостильові особливості. На матеріалі прози Ніни Бічуї *перевірено* й *уточнено* типологічні наративні класифікації. У ході дослідження *удосконалено* принципи систематизації літературознавчого фактажу, *вперше* до наратологічного інструментарію введено поняття «змішано-змінна нарація», «роздвоєний наратор», «монтажна нонфінальність», а до ідіостильових особливостей – «фрагментарність», «синхронність», «декларативність», «смислощільність», «рельєфність», «автокоментування». *Доведено*, що викладова тактика письменниці – це складна конфігурація новаторських, власне авторських наративних стратегій. *Набули подальшого розвитку* теорії типів наратора (оповідача, розповідача), художнього наративу історії, інтертекстуальних взаємин, колористики художнього твору, наративного хронотопу, урбаністичної рецепції.

Практичне значення роботи зумовлене тим, що в науковий обіг був уведений новий фактаж для дослідження, а запропонована концепція може бути застосована для наратологічного аналізу іншого художньо-літературного матеріалу. Висновки дисертації можна використати у викладанні теоретичних та історико-літературних лекційних і практичних курсів з української літератури другої половини XX століття, при написанні підручників і навчальних посібників, профільних видань та розробці навчальних програм.

Особистий внесок здобувача полягає у здійсненні комплексного аналізу художньої прози Ніни Бічуї з позиції авторської наратологічної своєрідності; обґрунтуванні актуальних питань із теорії та історії української літератури загалом і авторського викладового інструментарію зокрема; розширенні емпіричного фактажу дослідницького потенціалу української прози другої половини XX століття; поповненні термінологічного словника з наратології новими поняттями.

Апробація результатів дослідження. Розділи дисертації та роботу загалом обговорено на засіданнях кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди».

Основні положення та результати наукової праці представлено в доповідях на конференціях *міжнародного рівня*: IV Міжнародній науковій конференції «Діалог культур: поетика локального тексту» (Горно-Алтайськ, Республіка Алтай, 2014 р.); V Міжнародному симпозіумі «Гуманітарні та суспільні науки в Європі: досягнення і перспективи» (Відень, Австрія, 2014 р.); II Міжнародній науково-практичній конференції «Теоретична і дидактична філологія: надбання, проблеми, перспективи розвитку» (Переяслав-Хмельницький, 2014 р.); Міжнародній науковій конференції «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (Луцьк, 2015 р.); III Міжнародній науковій конференції «Українська мова і культура: здобутки та перспективи» (Київ, 2016 р.); Міжнародній науковій конференції «Універсум Лесі Українки: людина, культура, націософія» (Луцьк-Світязь, 2016 р.); та *всеукраїнського*: Всеукраїнській науковій конференції «Література та історія» (Запоріжжя, 2014 р.); Першій Всеукраїнській заочній інтернет-конференції «Українська література як художній феномен» (Луцьк, 2015 р.); Державній науково-практичній конференції «Психолого-педагогічні та лінгвістичні дослідження в умовах реформаційних процесів в аграрній освіті та науці» (Біла Церква, 2015 р.); XIV Всеукраїнській науковій конференції молодих філологів «Vivat academia»: Апостоли національного духу» (Львів, 2016 р.).

Дисертацію обговорено й рекомендовано до захисту на засіданні кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» (протокол № 14 від 22 червня 2016 року).

Публікації. Проблематику, теоретичні і практичні результати дослідження викладено у *восьми* одноосібних статтях автора, опублікованих у фахових наукових виданнях України, а також у *двох* публікаціях у закордонних виданнях.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається із вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків до кожного розділу, загальних висновків, у яких представлено результати дисертації, списку використаних джерел (301 позиція). Обсяг основного тексту дисертації складає 197 сторінок, загальний обсяг роботи – 230 сторінок.

РОЗДІЛ 1.
НАРАТИВНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ ПАРАДИГМІ

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

Сучасна літературознавча платформа, окреслена гносеологічними, антропологічно-естетичними, філософсько-психологічними модифікаціями, репрезентує абсолютно нові підходи до осмислення іманентної природи художнього тексту. 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. 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.

На перетині літературознавчих координат другої половини XX ст. виникають нові методики, 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.

1.1.1. Поняття наратології як галузі літературознавства

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

Виразного літературознавчого статусу поняття «наратологія» набуває після появи праць К. Бремона [47; 48], О. Вельзеля [301], Ж. Женетта [88; 89], Дж. Прінса [296], К. Фрідеманн [297], В. Шміда [281], яких вважають взірцями наративного дискурсу в дослідницьких горизонтах. Зауважимо, 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. Ділі 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 [81, с. 39]).

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 [207, 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.

Російські дослідники з наратології (Н. Тамарченко [242–244], О. Трубіна [259], В. Тюпа [261] 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 [259]).

Не менш важливого значення набуває наратологія у вченні когорти українських літературознавців, які, орієнтуючись на західноєвропейські наратологічні підходи, вдаються до відмінних термінологічних бачень вивчення наративної організації художнього тексту. Неоднакові принципи типологічної наративної парадигми твору містять праці Р. Гром'яка [70], І. Денисюка [76], О. Капленко [109–112], Ю. Коваліва [124], Л. Мацевко-Бекерської [173–181], І. Папуші [205–207], М. Руденко [224], В. Сірук [229–231], М. Ткачука [249–252], О. Ткачука [253–255] та ін. На матеріалі великої кількості художніх творів українських і зарубіжних авторів наратологічний аналіз здійснили такі українські дослідники: О. Бабелюк [8], В. Боднар [44], С. Бук [50], Н. Букетова [51], М. Васьків [52], О. Палій [203; 204], С. Притолюк [216], Г. Чумак [279], О. Чумаченко [280] та інші.

Із погляду українських учених, *наратологія* – теорія оповіді, покликана досліджувати її специфіку, форму та функціонування, компетенцію, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей, моделювання фабул, визначення відповідних типологічних рядів [153, с. 94].

У «Наратологічному словнику» О. Ткачук подає таку дефініцію терміна *наратологія*: «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)» [255, 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 дисертації:

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, структурі 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 [259]. Об'єктом наративу виступає персонаж та внутрішньотекстові розповідні інстанції: імпліцитний та експліцитний наратор, нарататор, автор (реципієнт) [153, Т. 2, с. 89].

2. *Наративність* – розповідь. Сукупність властивостей, що характеризують наратив і відрізняють його від ненаративу [255, с. 82]. Ю. Ковалів зазначає, що це ознака оповідного (розповідного) тексту, його подієвості [153, Т. 2, с. 94]. Наративність виявляє формальні, контекстуальні, інтертекстуальні, екстратекстуальні, інтратекстуальні властивості, які характеризують їх і відмежовують від ненаративу [153, 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 [255, с. 85]. Ж. Женетт подає тлумачення нарації як «народжуючий розповідний акт», без якого неможливе розповідне висловлювання й розповідний зміст [89, с. 65]. Нарація визначає специфіку образної системи, фабули, персонажів, тла зображення, наративної ситуації та ролі наратора,

стосується формування оповіді (розповіді) про низку ситуацій [153, 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 [153, 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 [255, с. 72]. А М. Бахтін наголошував на особливому значенні іншого (власне слухача) в художньому просторі, присутність якого позначається на формі літературного твору [153, 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 [153, 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 взаємоєдністю місця, часу та дійовими особами [261, с. 36]. Варто ґрунтовно послуговуватися поняттям *наратеми*, яку Н. Ізотова визначає, як структурно-змістову одиницю художньої біографічної оповіді, котра виконує роль організатора предметно-тематичного змісту наративу [102, с. 7]. Якраз *наратема* не лише виступає «упорядником» подій у чітку послідовність (стратегію), а й визначає змістове наповнення кожного структурного компонента нарації.

Найбільш доцільними теормінологічними поняттями, якими виправдано оперувати у дисертації, 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.

1.1.2. Концептуальні засади основних наративних типологій

Сучасна наратологія демонструє декілька концепцій наративності, переважна більшість із яких були розроблені західноєвропейськими дослідниками. Перша німецькомовна типологія сформувалася на початку XX ст. і представлена працями О. Вельзеля [301], К. Фрідеманн [297]. 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 [298, 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» [298].

Ф. Штанцель диференціює такі форми розповіді: 1) оповідна ситуація від першої особи, за якої сфери наратора й персонажа збігаються; 2) аукторіальна 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 [298, 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 [298].

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 [89, 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 [89, 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 у контексті дослідження є женеттівська концепція 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 відчувають 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.

Важливою видається 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 [207, с. 36]). Ця теорія, на нашу думку, особливо актуальна для нетипажного ризоматичного стилю письма, для якого характерними є різні темпоральні модифікації, нелінійний час.

Не менш відомою в 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 зовнішніх і внутрішніх 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) [17, 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 [17, 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 [259, 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 використовують переважно концептуальний наратологічний апарат західноєвропейських і російських літературознавців, адаптуючи їх до матеріалів вітчизняних художніх текстів. Це стосується праць К. Коваленко [123], М. Легкого [148; 149], Л. Мацевко-Бекерської [173–181], І. Папуші [205–207], М. Руденко [224], В. Сірук [229–231] та ін., в яких присутня вказівка на наративні типи за Ф. Штанцелем, а теорію фокалізації – за Ж. Женеттом, кодову теорію – за Р. Бартом тощо. Велика заслуга українських літературознавців – 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 типові розгортання оповіді (розповіді) відбувається задля історії з початком і завершенням, як в оповіданнях із закритими лінійними структурами; у другому – оповідні (розповідні) тексти мають відкриті подієві 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» [153, 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.

1.1.3. Наратор як основна інстанція викладової манери твору

Відомо, що в канві художнього тексту 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. 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.

Для того, щоб з’ясувати функціональний статус 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 уважаємо твердження С. Четмена, що у художній комунікації беруть участь шестеро учасників: реальний автор, прихований автор, наратор, нарататор,

прихований читач, реальний читач (цит. за [50, 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.

При визначенні типологічного статусу наратора у художньому тексті важливо враховувати і специфіку авторського письма, і побудову наративних структур. Літературознавці виокремлюють два види наративних структур: *лінійну*, що передбачає лінійне моделювання подій, наявність історії та причиново-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 й 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 [142]. Цю специфіку необхідно обов'язково враховувати у руслі нашого дослідження, котре репрезентує аналіз художньої спадщини новаторського типу, нетиповість літературного письма і стилю.

У літературознавстві наявні різні погляди на трактування кількості нараторів у творі: три (В. Шмід [281]), чотири (П. Лаббок [293]), вісім (Н. Фрідман [297]), дванадцять (В. Фюгер (цит. за [281]) 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 [298, 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 [174, с. 8]. М. Руденко окреслює наратора як справжнього суб’єкта викладу в літературному творі [224, 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» [148, 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» [224, с. 7]. Повністю підтримуємо позицію В. Шміда про те, що наратор не є абстрактною функцією, він наділений антропоморфними рисами мислення і мови [281, 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 нарататор, до якого він звертається; наратор формує об’єкт розповіді, власне художній світ, може дистанціюватися від оповіді, персонажів і нарататора [153, 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» [4, 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» [4, 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 вагомі складові цієї літературознавчої категорії: здатність асимілювати комплекс підказок «авторського дискурсу» в читацький; стати центром порозуміння у класичній опозиційній структурі між адресатом і реципієнтом [177, с. 52]. На думку науковця, основна функція наратора зосереджена на встановленні рівня читацької самостійності та відповідальності, визначенні меж фікційності художнього простору [177, 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» [123, 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 [219, 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 [97, 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 [281, с. 39].

На противагу зазначеним дослідникам, англійські літературознавці (П. Лаббок [293], Н. Фрідман [297]) розрізняють особову і безособову розповідь. Крім того, С. Четмен безособову розповідь характеризує як «не-нарацію», у якій фігурує «не-наратор» [288]. 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 [281]). 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.

Якщо західноєвропейські теоретики послуговуються зазвичай одним терміном *наратор*, то в українському літературознавстві традиційно диференціюють два різновиди наратора – *оповідач* (різновид літературного суб’єкта, граматична форма вияву якої – розповідь від першої особи [154, с. 522]) і *розповідач* (різновид літературного суб’єкта, з допомогою якого формується весь уявний світ літературного твору). Граматична форма вияву розповідача – третя особа [154, с. 602]). Це підкреслює і Л. Мацевко-Бекерська, що природа наративу в сучасному літературознавстві зазнає деякої синонімії, зближуючись то з розповідачем, то з оповідачем [174, 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).

На ці терміни вказують і російські наратологи (О. Трубіна [259], В. Тюпа [261] та ін.). Зазвичай оповідач розчиняється в художній палітрі, він творить внутрітекстову комунікацію, не називаючи себе при цьому; розповідач – переважно названий носій мовлення, він «будує» весь текст, організовує події за власним задумом. Науковці зауважують, що поняття «оповідач» і «розповідач» (у загальному значенні) використовуються як абсолютно синонімічні, що позначають «носія функції оповіді безвідносно до яких-небудь типологічних ознак» [281, с. 65].

А. Ткаченко, досліджуючи розвиток родів і жанрів в літературознавстві, уводить поняття *носій 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 зображуваним [248, 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 *наратор* 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* [281]). 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 [131], Л. Мацевко-Бекерська [173–181], І. Папуша [205–207], М. Ткачук [249–252], О. Ткачук [253–255] 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 термінологію ми будемо послуговуватися, диференціюючи типи нараторів у контексті дослідження.

У сучасній літературознавчій площині засвідчено 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 [89, с. 256]. При гомодієгетичній оповіді перша особа репрезентує подвійну роль, оскільки наратор і персонаж, як уважають 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 [131 с. 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» [174, 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 [89, 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; ґ) оцінювання підібраних елементів; д) роздуми, коментарі та узагальнення наратора [281, с. 39]. Як підсумок, можна стверджувати, що наратор виступає своєрідним конструктом, 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 [89].

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* [281].

У розповідному континуумі 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» [117, 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.

Дослідження наратологічних вимірів художньої прози буде включати поняття конкретного (біографічного) автора (за В. Шмідом), під яким розуміємо того, хто створював текст і виступає в ньому реальною особою. Крім того, у контексті аналізу доцільно застосовувати теорію У. Еко про «відкриті твори», тобто ті, які вимагають активності читача при їх сприйманні і допускають багато інтерпретацій, а не лише одне потрактування, задане автором [85].

1.1.4. Основні наративні стратегії художньої розповіді (оповіді)

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» [255, с. 79].

У дослідженні під *наративною стратегією* розуміємо спосіб і тактику організації подій у плані розповіді з метою формування цілості художнього тексту, трансформації реальності в параметри фікційного світу, представлення певного наративного типу відповідно до іманентної природи розповіді чи

оповіді. Стратегічність текстового 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 смислозначущі елементи розповіді чи оповіді» [174, с. 15]. Дослідниця переконана, що «кожна наративна стратегія проектує комунікативний дискурс, встановлює правила гри автора з читачем за посередництва художнього тексту» [174, с. 14].

Наративна стратегія, на нашу думку, – це специфічний гносеологічний тип, адже вона акумулює в собі знання автора, забезпечує репрезентацію кожного наступного етапу подієвості. 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 [261, 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 [281, 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 [21, 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 [281]. 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 [261, с. 15–16].

Не менш важливе значення, окрім комунікативного виміру, має і *подієва наративна стратегія*. Подію сьогодні розглядають як стержень розповіді, як «зовнішній чи внутрішній рух персонажа (подорож, вчинок, духовний акт)» (Н. Тамарченко) [243]; як «рух персонажа через межу семантичного поля (Ю. Лотман) [155]. 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 [89]. 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» [261, 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 [21, с. 250–251].

Особливість наративного дискурсу вбачаємо 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 присутня поетапна комунікація, про яку говорять як про «матрьошковий ефект» наративної поліподієвості [261, 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 посутньою 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) [281, с. 14–15]. Ці ознаки, очевидно, необхідно враховувати як важливу складову наративної техніки, представленої у межах конкретного літературного простору.

З іншого боку, при текстоаналізі 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); інтеллігібельність (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) [261, 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 твору. Автор, наратор, реципієнт (нарататор), текст локалізовані у просторі та часі. Дослідники переконані, що проблема художнього простору і часу формують локуси та функції суб'єкта розповіді [8, 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» [259, 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 [220, 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 [17, с. 390]. На нашу думку, важливо акцентувати на темпоральному аспекті простору в художньому тексті, спеціалізовану функцію часу, домінувальну 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 [28, 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 [220]. 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: *пролепсис* – розповідь, що випереджає події, ніби «забігає наперед», і аналепсис (розповідь, що повертається назад). Часто можливі комбінації цих різновидів [89, 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) [89, с. 89]. На особливостях цих рівнів буде акцентовано увагу у нашому дослідженні. Можемо стверджувати, що з часовою стратегією художнього наративу пов’язані сьогодні проблеми співвідношення між часом оповіді і часом того, що викладається. Ця думка особливо слушна при дослідженні експериментального нетипажного художнього письма, якому темпоральні модифікації найбільш властиві.

Фікціональна стратегія виявлена в тому, що світ будь-якого художнього твору, у якому діють персонажі і присутній наратор, – це несправжній, тобто фікційний (фіктивний) світ. У зв’язку з цим доцільно говорити про наявність в розповідній чи оповідній манері наратора фікціональної стратегії, яка і передбачає вибудовування акту викладання на основі фікції і нереального світу.

Естетична стратегія проявляється через естетичне сприйняття твору у поєднанні із змістовою і формальною йог складовими. Носієм естетичної установки зазвичай виступає автор твору, який зображає оповідний процес і наратора. Аби художній твір виконував естетичну функцію, автор мусить

організувати ведення оповіді так, щоб змістовою стала сама манера розповіді, при цьому дотримуючись взаємомотивації між тематичними і формальними елементами змісту. У контексті цього функціональна місія наратора через посередництво автора безперечно спрямована на використання естетичної стратегії як важливого елемента ведення розповіді із безпосереднім впливом на духовно-культурні запити реципієнтів. Зауважимо, що в контексті нового типу письма питання естетичності та вишуканості художнього слова особливо актуальне.

Метанаративна стратегія художнього твору виявлена через організацію оповідної функції коментаря-оповідача про свій дискурс (так званий «дискурс про дискурс»). Наратор за допомогою описового й оціночного висловлювання через систему художніх засобів дає оцінку історії, події, персонажу, про яких він оповідає.

Отже, скрупульозний аналіз теоретико-методологічної бази основних наратологічних типологій дозволяє 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. Доцільними у дослідженні послуговуватися поняттями відсутності виразного авторського спрямування при введенні наративу («смерть автора» за Р. Бартом [19].), а також теорією У. Еко про «відкриті твори», які вимагають активності читача при сприйнятті і які допускають багато тлумачень, а не одну стратегію, задану автором [85].

1.2. Художня проза Ніни Бічуї в літературознавчому дискурсі

Художнє слово завжди виступає індикатором тієї доби, у якій воно твориться, увібравши всю атмосферу суспільного життя, його позитивного чи негативного колориту. Соціально-політичні обставини другої половини XX ст. ознаменовані догмами соціалізму, одноманітністю, духовно-моральним занепадом. Попри природні і суспільні катаклізми, митці все ж таки вдалися до

пошуку тих духовних першоджерел, які б дозволили зрозуміти природу людської сутності. У літературі зосереджуються гуманістичність й антропоцентризм, які стали рушіями мистецького відродження 60-х років XX ст. Тенденційний розвиток прози шістдесятництва охопив широкий пласт народного життя, почав формувати національний характер через перспективи народного поступу, сприяв тематичному, жанровому, стильовому оновленню. Цей час ознаменований переглядом наративної організації літературного твору, новаторством розповідних (оповідних) форм, пошуками нетрадиційних шляхів викладової манери.

Прозова українська спадщина 60-х рр. XX ст. демонструє не лише однобічність соцреалістичного письма, шаблонність «затертих» робітничих тем, чітко декларованих наративних стратегій, а й вказує на якісно новий художній вимір епіки з її глибоким психологізмом, філософічністю, гуманізмом, експериментаторством над словом. Якраз ці риси виявляє художня проза Ніни Бічуї, письменниці, що належить до молодшої когорти шістдесятництва і є ним за суттю. У тогочасній літературі, сенсибілізованій партійними догмами і статичною оповідною тактикою, з’явився напрочуд новаторський тип художнього письма Ніни Бічуї. Творчість авторки належить до перехідної доби, що репрезентує національні традиції й новаторські європейські художні тенденції, поєднання різних стилів.

У руслі літературознавчих, тим паче наратологічних студій, за творчістю Ніни Бічуї зроблено не дуже багато. Усе ж в українському літературознавстві наявні спорадичні студії, що частково окреслюють той чи той аспект художньої її прози авторки. Зважаючи на нетипажність літературного ідіостилю авторки, її новаторське представлення художнього простору і викладової манери, важливим постає розгляд її прозової спадщини крізь призму наратологічного аспекту. Унікальність письменництва Ніни Бічуї виявляється в тому, що в період повернення українознавства до рустикальності, соціалістичних засад, коли село було взірцем етики, письменниця стояла біля витоків української урбаністичної прози. За

спостереженнями літературознавців, «вона писала виключно медитативну, історично стилізовану і міську прозу, чим виокремлювалася на тлі соцреалістичної української літератури» [271, с. 46].

Художні твори Ніна Бічуя писала й публікувала у період 60–70-х рр. XX ст., коли вітчизняній прозі було потрібне жанрово-стильове, тематичне, композиційне оновлення, оснащення модерними засобами і новими наративними прийомами. Проза авторки постає як поліпроблематичний художній конгломерат, якому властиві постійні тематично-ідейні пошуки, заперечення шаблонності, схильність до умовності, асоціацій, змістові і формальні модифікації, переорієнтація на нові розповідні (оповідні) можливості. Про особливості нетрадиційного сюжету бічуївської прози доречно зауважує А. Гурбанська: «Оригінальність сюжету полягає в тому, що він не суцільний, як це загалом властиве традиціоналізму. Натомість події подаються фрагментарними картинами вчинків героїв і пропускаються через свідомість та оцінне ставлення наратора» [72, с. 211].

Один із перших читацьких відгуків на творчість Ніни Бічуї дав Р. Кудлик ще у 1967 році, позитивно оцінивши першу книгу молодої львівської письменниці «Канікули у Світлогорську». Особливу увагу автор публікації звернув на новелу «Душа Левка Савчина», підкресливши «справжній психологізм, напруженість і сконденсованість письма», а також її часову унікальність, адже «в ній схоплено лише момент, момент психологічної кризи». Р. Кудлик також охарактеризував оповідання «Дуже слизькі сходи», «Вундеркінд», «Запасний гравець», образок «Мій брат Толя». Автор розвідки зауважив, що книжка «Канікули у Світлогорську» нерівна за художньою якістю і викладовою здатністю [195]. Під час дослідження жанрового поліцентризму української повісті 60–80 рр. XX ст. частково повістеву творчість Ніни Бічуї характеризує А. Гурбанська, вказавши на філософсько-інтелектуальну міфопоетику її прози [71; 72].

У 80-х роках XX століття творчістю Ніни Бічуї з художнього аспекту цікавилися Є. Адельгейм [2], Р. Іваничук [99; 100], П. Кириченко [195], А.

Седик [195], В. Яворівський [282], Ю. Ярмиш [284] та ін. Зокрема, А. Седик глибоко проаналізував повість письменниці «Квітень у човні», вказавши на низку дуже важливих з аспекту нашого дослідження особливостей. По-перше, відсутність яскраво вираженого сюжету, який рухав би дію. По-друге, мозаїчне представлення «емоційних і духовних станів людини, контрапунктне поєднання бажань і вчинків, причин і наслідків, пропозицій і запитань, відповідь на які може знайти кожен для себе лише після певного інтелектуального зусилля». По-третє, наскрізний монолог, який «зрідка перебивається вкрапленням інших актів, подій, думок». По-четверте, майстерність авторки ставити більше запитань, ніж давати на них відповіді [195]. Ми повністю погоджуємося з думками А. Седика, адже наведені вище штрихи до художнього письма Ніни Бічуї присутні майже у всіх її творах і свідчать про власне авторський наративний стиль прози авторки.

На особливій увазі до теми міста наголошує В. Яворівський, характеризуючи повість Ніни Бічуї «Шпага Славка Беркути» і вказуючи на зображення міських дітей у непростому житті [195]. У відгуку на прозовий доробок Ніни Бічуї П. Кириченко пише, що творчість авторки позначена точністю художнього слова, образу, деталі. Дослідник підкреслює, що «цікавими, психологічно переконливими є образи героїв повістей «Звичайний шкільний тиждень», «Квітень у човні», «Яблуня і зернятко», багатьох оповідань» [195]. Новаторським художнім пошуком Ніни Бічуї, на думку письменника, є прийом зображення життя підлітків не лише серед ровесників, але й серед дорослих.

У ці роки найбільш повно й багатогранно творчість Ніни Бічуї проаналізував Р. Іваничук. Письменник почав із пошуку джерел творчості Ніни Бічуї, зауваживши, що їх потрібно пов’язувати лише із психологією, позаяк «об’єктивний світ для пера письменниці існує тільки тоді, коли він перетрансформовується в її індивідуальності» [195]. На думку літературознавців, справді твори на історичну тематику в Ніни Бічуї найсильніші і заслуговують на пильну читацьку увагу. Очевидно, їх

унікальність у тому, що письменниця подає історичні факти з погляду свого покоління, визначаючи їхню вартість для сучасників.

Характеризуючи твори Ніни Бічуї на театральну тематику («Репетиція», «Бенефіс», «Десять слів поета»), автор публікації переконаний, що їх потрібно розглядати як цикл, у триєдиній єдності. На думку літераторознавців, крім історичної теми, особливу роль Ніна Бічуя відводить темам міста та творця. Р. Іваничук слушно спостеріг, що «ґрунтом для героя творів Ніни Бічуї могло бути тільки місто, а тому вона шукає в ньому найвигіднішої для себе точки опори» [195]. Дослідник диференціює ті риси ідіостилю Ніни Бічуї, які безпосередньо впливають на наративну організацію її прозових творів. Важливим постає, за Р. Іваничуком, «письменницьке вміння ставити своїх героїв у найрізноманітніші ракурси». Із наратологічного аспекту варто відмітити такі явища: «композиційну розхристаність» («Репетиція»), «тугий потік авторського мислення» («Бенефіс»), конспективно-театрознавчі медитації, широкий простір самовираження персонажа («Десять слів поета») тощо [195]. Р. Іваничук визначає також інтелектуалізм як провідну манеру аналізованої прози. Доцільним є твердження про споріднення художнього стилю Ніни Бічуї з викладовими стратегіями В. Шевчука. Доречно Є. Адельгейм вказує на «закоріненість світу письменниці у фольклор», що особливо вирізно виявлено у її історичних творах [1, с. 397].

Свого часу на сторінках журналу «Дніпро» у розвідках «Право на експеримент» Г. Гордасевич [66] і «Обов’язок експерименту» В. Яворівського [282] була розгорнута письменницька дискусія щодо прозових творів Ніни Бічуї. Цілком виправдана позиція В. Яворівського, який указує на високу художню відповідальність авторки перед словом, адже, на його думку, «письменниця уперто невідступно культивує не прозу характерів, – до якої ми звикли, яку ми сприймаємо легко, без принуки, бо людський характер для нас найбільш перевірений і безсумнівний спосіб пізнання людства, – а прозу, в якій головним героєм виступає Думка» [282, с. 149].

Про оригінальне художнє слово письменниці писали також у журналі «Жовтень» (1987), де були опубліковані перші літературні спроби молодої авторки. Новаторство творчості Ніни Бічуї підкреслив у той час і Ю. Ярмиш: «Чи не вперше в українській літературі для дітей зазвучали теми, котрі були раніше виключно монополією літератури для дорослих» [284, с. 135].

У роки звільнення української літератури від радянського тиску на епічне слово Ніни Бічуї під іншим кутом зору поглянули літературознавці В. Ґабор [55], І. Дзюба [80], В. Дончик [105], А. Ткаченко [248], Р. Харчук [271], М. Якубовська [293], присвятивши творчості авторки окремі наукові розвідки. Зокрема, В. Ґабор представив дослідницький ескіз до портрета письменниці. Доцільними видаються ті домінанти ідіостилю, які він диференціює: висока культура думки, витонченість почуттів, прекрасна вивершеність мови, достовірність та переконливість художнього полотна прози [55, с. 136]. Крім того, дослідники відзначають у мовотворчості письменниці точність художнього слова, образу, деталі, органічне співіснування справжньої художності, наукових аргументів, публіцистичних вставок. Стиль Ніни Бічуї багатий та оригінальний. У її новелах наявні поетичні відступи, алюзії, що змушують згадувати думи, пісні, плачі, вкраплення архаїчної лексики, етнографічних деталей, літописних фактів. Інколи стиль відображає часову перспективу оповіді [140]. Твори авторки ввійшли до антології української «жіночої» прози та есеїстики другої половини XX – поч. XXI ст. «Незнайома» (Львів, 2005 р.) [51] за упорядкуванням В. Ґабора. У статті-рецензії на цю антологію О. Галета аналізує прозу письменниці з погляду реалістичності її письма, зауваживши, що її головне завдання – «описуючи, змалювати» [56, с. 234]. Дослідниця слушно підмічає, що реалістичне зображення виступає еталоном письма Ніни Бічуї, адже постійно її увага звернена на пошуки ідеального опису.

Урбаністичну тематику художньої прози авторки найповніше охарактеризував І. Дзюба. Літературознавець указав також на власне авторські формальні підходи у творах: «уведення кількох ракурсів бачення, кількох

незгідливих взаємоінтерпретацій персонажів: в одному з оповідань, наприклад, події поперемінно бачаться очима трьох хлопчаків-оповідачів» [80, с. 562]. Автор розвідки означив «деякі постійні якості» аналізованої прози. Серед них – відтворення дитячої психології, заперечення дидактики, відсутність прямолінійності й однозначності, ігрове моделювання, кіномонтажність. Логіку укладання повістей І. Дзюба передає свідченнями самої Ніни Бічуї: «Десятими дорогами обходиш найголовніше, про що мусила б зараз говорити» [80, с. 562–563]. Як і попередні дослідники, І Дзюба говорить про поетику неточності у творах письменниці, відсутність висновкової частини. Адже, справді, текстам Ніни Бічуї властива художня незавершеність, нонфінальність. Літературознавець звертає увагу на специфіку подання історичного ракурсу у прозі письменниці (як було зазначено раніше, через погляд сучасної людини): «…естетичний центр історичних оповідань Ніни Бічуї не на минувшині, а на її сприйнятті їх сучасною людиною (навіть якщо це не підкреслено конструкцією – прямою участю персонажів-сучасників у «реставрації» минулого) [80, с. 565]. Найбільше значення в контексті нашого дослідження має твердження дослідника про те, що письменниця «вигадливо активізувала форму оповіді», представивши індивідуально-авторський варіант прийому «відкритої конструкції». При такому стилю письма автор відкриває перед реципієнтами процес написання твору, залучаючи читачів до співучасті у творчому процесі.

Із погляду тематично-змістового наповнення та художньої організації А. Ткаченко детально характеризує повість «Біла Віла», зауваживши принагідно про такі важливі моменти для наратологічного аналізу прози, як фрагментарність: наявність фрагменту ненаписаного твору, законспектованого з вуст доньки Оленою Пчілкою; вставних епізодів (тема Художника і Юди). Літературознавець також підкреслює часові і просторові зміщення в досліджуваній повісті (роздуми над Нікою Самофраківською тощо) [248, с. 186].

Вивчаючи передпостмодерну українську літературу, на постаті Ніни Бічуї зосередила увагу Р. Харчук. Зокрема, дослідниця детально

охарактеризувала новелу «Земля», проаналізувавши образи землі, міста, а також оповідання «Дрогобицький звіздар», умотивувавши його основну ідею пошуком українського родоводу. Можливо, дещо несподівано, що літературознавець провела паралелі між творами Ніни Бічуї та есеїстикою Ю. Андруховича. На пошук високоінтелектуальних європейських традицій, за переконанням Р. Харчук, націлений твір «Зачин до оповідання про Донелайтіса», у підтексті якого прочитуємо, що «сільські культури дарують високоінтелектуальній європейській традиції ту людяність і свіжість, без якої вона виглядатиме надто похмурою» [271, с. 46]. Погоджуємося із твердженням науковця про те, що «нестандарні для літератури соцреалізму погляди Ніни Бічуї й викликають до неї інтерес у нинішнього покоління літераторів і читачів» [271, с. 47].

Літературний портрет Ніни Бічуї частково окреслила М. Якубовська у розвідці «Невичерпна доброта». Дослідниця вказала на низку тих особливостей, які не можна оминути під час аналізу наративних стратегій художньої прози авторки. Зокрема, вона зауважила про часові орієнтири бічуївської творчості [283, с. 252], вказала на образи дороги, яблука як невід’ємні компоненти художнього простору авторки. Світ персонажів Ніни Бічуї дослідниця подає бінарним: внутрішнім, де «тривають гарячі суперечки, вибухають помпеї, щоденно, щохвилинно творяться шедеври див» і зовнішнім, представленим звичайним побутом, спокійним розміреним життям, дріб’язковими деталями [283, с. 252]. Виразний ліризм аналізованої прози постає в тому, що М. Якубовська називає персонажів ліричними героями. Авторка розвідки також зауважує про такі прийоми викладової манери, як спогад, внутрішні роздуми, медитації. М. Якубовська скрупульозно охарактеризувала художній простір повісті «Квітень у човні», оповідань «Стиглі яблука на Спаса», «Три зерна пшениці», указавши цілком слушно, що «Ніна Бічуя демонструє не просто новий характер письма, а новий стиль оповіді, в основі якого – філософсько-естетичний потенціал національної духовності» [283, с. 254]. Якраз духовна складова постає базовою у художній

тканині всіх текстів авторки, у чому переконує наратор-біографічний автор: «Рятувати людську душу можна лише добротою» [283, с. 259]. Важлива і думка про мозаїчний, часто фрагментарний характер стильової манери Ніни Бічуї: «Повісті… нагадують дивовижні мозаїки, де кожен епізод інкрустовано вписується у загальну тканину твору» [283, с. 258].У творі «Три зерна пшениці» М. Якубовська акцентує увагу на мотиві вибору, який через посередництво наратора постає перед персонажами і виступає стержнем оповіді. Ще одна яскрава риса аналізованої прози, із погляду М. Якубовської, – художня неоднозначність. Цей прийом особливо важливий в оцінці дій наратора, що присутній у текстах Ніни Бічуї, адже він ніколи не дає однозначної відповіді,спонукає кожного до власної думки. «Але відповідь усе ж таки знаходять самі персонажі», – переконана М. Якубовська [283, с. 257]. Дослідниця вказує також на роль відкритого фіналу в цьому оповіданні. Крім того, авторка детально характеризує дитячий світ прози Ніни Бічуї, який формує значною мірою наративну організацію багатьох текстів письменниці.

Цікавим видається не одностайний погляд В. Дончика, який стверджує, що Ніна Бічуя традиціоналістом ніколи не була, і водночас говорить про тексти традиційного спрямування, у яких «риси «жіночого письма» тільки наслідують традиційні (базовані на чоловічих уявленнях про жінок) стандарти мислення й художнього зображення, літературні стереотипи» [105, с. 257]. Дослідник робить акцент на мотиві розкриття вічних побутових проблем сім’ї, батьків і дітей, взаємозв’язку, ілюструючи аргументи фрагментами повістей «Бенефіс», «Яблуня і зернятко». В. Дончик торкається питання інтертекстуального характеру творів, зауважуючи, що оповідання письменниці «Дрогобицький звіздар» постає як літературно-фольклорна, історична ремінісценція.

У наш час дослідницькі роздуми про творчість Н. Бічуї репрезентували М. Богданова [42], В. Вздульська [195], Н. Дев’ятко [73], Т. Качак [115], М. Котик-Чубінська [140], Н. Марченко [172], В. Наливана [192], Л. Овдійчук [199], Н. Сидоренко [227]. У кандидатській дисертації до аналізу історичного доробку прози Н. Бічуї вдалася М. Богданова. Вивчаючи жанрово-стильові

особливості української історичної малої прози ХХ століття, науковець зупинилася на таких творах Н. Бічуї, як «Буєсть Митусина» і «Сотворіння тайни». Зокрема, у новелі «Буєсть Митусина» науковець виокремила такі домінанти художньостильової манери: «моделювання незвичайної події з несподіваним фіналом, перевага внутрішніх дій (настроїв, переживань, психічних реакцій) над зовнішніми (поведінка, вчинки персонажів), сюжетно-часові згущення колізій, рефлективно-асоціативна структура оповіді, збільшення питомої ваги фантастики, конденсування експресивності» [42, с. 7]. М. Богданова вказує також на існування власне авторських неологічних утворень у новелі «Сотворіння тайни».

В. Вздульська розглядає шкільну повість «Шпага Славка Беркути», яку окреслює таким жанровим визначенням – екзистенційний роман для підлітків. Дослідниця зауважує про спосіб викладу повісті, критикуючи «складну, як на підліткову аудиторію, структуру роману», відсутність «поміркованої описовості», наближення до пуантилізму [195].

Н. Дев’ятко у відгуку під назвою «Зброя не має своєї волі» на книгу «Шпага Славка Беркути» вказує на психологізм засвідченої повісті, «яка не старіє», а також майстерність Н. Бічуї описувати історичне тло доби: «епоха виписана так тонко і з такими психологічними деталями, що сприймається як повноцінний художній світ» [73]. Авторка публікації стверджує також про людинознавче спрямування бічуївської прози, адже зображувана доба є лише тлом для розвитку подій. Н. Дев’ятко також акцентує увагу на нонфінальності, сюжетній недомовленості аналізованої повісті, як, наприклад, у випадку із героєм зазначеного твору, адже до кінця невідомо, чи знайде він правильний шлях.

Про виразні ознаки бічуївської прози зауважила Т. Качак, диференціюючи такі константи письма: філософізм, психологізм, виважений характер розповіді, широкий контент зображуваного, морально-етичний орієнтир, наближення до істини, «вкраплення внутрішніх монологів, акцентування на психологічних деталях портретотворення, опис вчинків,

репрезентація зображуваних подій «очима» то одного, то іншого персонажа, що переплітається з авторським баченням» [115]. Правдиво, що Т. Качак у розвідці торкається гендерного аспекту аналізованої прози, засвідчуючи, що в новелах Н. Бічуї присутнє центрування образу жінки чи дівчинки, тобто «жіночий досвід погляду на світ» [115]. Повністю погоджуємося з Т. Качак, адже дійсно новели письменниці представлені як сюжетні і безсюжетні твори, тексти-візії, тексти-враження, тексти-описи.

М. Котик-Чубінська в дослідженні часу та свідомості в новелах Н. Бічуї (на основі збірки «Великі королівські лови») зауважила про тематично-часову структуру аналізованої книги. На нашу думку, ця розвідка чи не найбільш важлива у плані наратологічного виміру прозового спадку Н. Бічуї. Дослідниця виокремлює такі справді виразні наративні стратегії художнього світу письменниці, як, наприклад, «зосередженість авторської уваги на нуртуваннях у свідомості митця». Ця особливість, за переконаннями М. Котик-Чубінської, сприяє тому, що в «тексті ми бачимо інший текст / картину і бачимо думки його автора / художника – пошуки, сумніви, зневіру, момент осяяння, здійснення задуму» [140]. Крім того, творам Н. Бічуї властиве самокоментування, коли авторка упродовж тексту роздумує щодо доцільності певного слова чи образу. М. Котик-Чубінська пояснює цю наративну стратегію так: «Цим прийомом письменниця переступає за «рамці» твору, руйнує читацьку ілюзію викінченості й довершеності – окремішності художнього світу» [140]. Для окреслення наратологічного аспекту бічуївської прози важливе значення мають поетичні відступи, алюзії, архаїчна лексика, етнографічні деталі, літописні факти. У творі «Показія, або Те, що не потрапило до оповідань» дослідниця диференціює фрагментарність побудови тексту, представленого розрізаними записами окремих подій, нотатками, спостереженнями, спогадами, снами тощо. У новелі «Камінний господар» можна відчитати автобіографічні мотиви, відлунювання минулого у снах і страхах. Дослідниця вважає абсолютно слушно, що текст новели має монтажну побудову, адже художні картини пов’язані між собою «лише за принципом

суміжності: опис сну – детальний опис вулички – відступ про «романтику історії» – асоціації сну і реальності – спогадування дитинства – розмова приятелів за столом – роздум-заглиблення у своє особисте життя – знов розмова з приятелями – спогади про голод – спогади про письмовий стіл – знову той самий сон – гротескна візія присутності чоловіка зі сну під час розмови з приятелями» [140]. У ході аналізу доцільно також враховувати принципи автокоментування, діалогу з читачем («Портрет дівчинки з черепахою»), багатослівний характер письма («Камінний господар»), бінарність категорій «місто || село» («Стиглі яблука на Спаса», «Земля»). Найбільш виразно М. Котик-Чубінська у статті описує часову стихію прозописьма Н. Бічуї. Дослідниця правдиво свідчить, що твори Н. Бічуї не підкоряються часовій лінійності: «…авторка розглиблює художній час, унезалежнює його від раціональних вимірювань. Час у її новелах – розгалуження коридорів, у якому можна переходити через роки і століття, лавина, де в теперішньому присутнє минуле, а в минулому видно теперішнє і майбутнє» [140]. Ніна Бічуя справді проникає в інші часові координати через мовний контекст твору, що нагадує мовлення писемних і фольклорних пам’яток. М. Котик-Чубінська зауважує, що «деколи стиль відображає часову перспективу оповіді» [140].

Скрупульозно художнє наповнення повісті «Шпага Славка Беркути» проаналізувала Н. Марченко, назвавши повість «чи не першим посутньо урбаністичним твором для підлітків в українській літературі» [172]. Авторка розвідки зауважує про складність літературного письма Н. Бічуї, акцентує на її особистісних і художніх домінантах, тонкому психологізмові, медитативності, «мистецькій вишуканості й елегантності», архітектурній стильовій манері [160]. Н. Марченко доречно стверджує, що Ніна Бічуя – майстер деталей, адже «саме дрібниці та випадковості опиняться у засновку вчинків» [172].

В. Наливана проаналізувала повість «Шпага Славка Беркути» Н. Бічуї у співставленні із твором «Мій друг Юрко Циркуль» В. Бердта, указавши на їхню тематичну і художню спорідненість. Цілком слушно авторка статті

підмітила реалістичність та буденність зображуваного у двох творах, що «часом здається, що всі герої – це твої добрі знайомі та однокласники» [192]. В. Наливана спрямовує читацьку увагу і на часову неоднорідність художнього простору, зауваживши про тонку межу між теперішнім і майбутнім, коли «не відчуєш, як за одну мить станеш дорослим» [192].

Л. Овдійчук уводить у поле зору повість «Квітень у човні», указуючи на такі домінанти прозових текстів Н. Бічуї: психологізм, висока культура думки, вивершеність мови, «достовірність та переконливість художнього полотна прози» [199].

Питання жанрового діапазону прози авторки вивчає Н. Сидоренко, простежуючи етапи модифікації «шкільної повісті» на матеріалі творів «Шпага Славка Беркути» та «Звичайний шкільний тиждень». У літературі для меншого покоління Ніна Бічуя виявилася новаторкою, адже «проблему формування особистості письменниця вирішувала не за приписами офіційної ідеології, а на гуманістичних засадах. Ніна Бічуя не ідеалізує своїх позитивних героїв, а показує їхню боротьбу з власною недосконалістю» [227, с. 57]. Важливо, на нашу думку, що дослідниця наводить ілюзійний зв’язок між поетикою повісті «Шпага Славка Беркути» і лицарським романом (мотив честі, випробування героя), а також указує на притчевий характер повісті «Звичайний шкільний тиждень». Цей момент значеннєвий для наратологічного аналізу, адже міжжанрова дифузія надає новий тон звучанню розповіді / оповіді, тобто ліризм, наявний у цілісному сприйманні твору, відчутно впливає на функцію наратора в тому чи тому творі, визначає його типологічний статус та спосіб репрезентації.

Мистецький діапазон авторки представлений переважно жанрами малої форми і середньої форм (оповідання, повісті, новели, притчі, візії), що, за свідченням літературознавців, дозволяє письменниці експериментувати над словом, здійснювати різноманітні текстові модифікації, екстраполювати авторську настанову через наративне моделювання творів. У цьому контексті доречне твердженняя А. Гурбанської: «Використовуючи новелістичну

композицію, письменниця свідомо обрала щільну конденсацію подій та роздумів, редукувала все несуттєве і другорядне й винесла на передній план важливі життєві явища» [72, с. 211].

Сьогодні авторка відома урбаністичними, історичними та психологічними новелами, а також творами для дітей. У її доробку вміщені тексти як із чітко вираженим сюжетом, так і безсюжетні новели візійного, описового, притчевого характеру, твори-спогади.

Письмо Н. Бічуї водночас ліричне, психологічне і філософське. У текстах засвідчено зіткнення змістових, тематичних та образних контрастів. «Її новелістичне слово дихає й прискорено б’ється, його можна відчути на доторк, воно звучить і має барву і запах» [55, с. 136]. Як зауважує Н. Сидоренко, «самобутній талант Н. Бічуї та її шістдесятницькі інтенції не узгоджувалися із соцреалістичними канонами «шкільної» повісті…, тому вона намагалася вийти поза межі «єдиного методу», наповнюючи свої твори новим змістом і вдаючись до художніх експериментів [227, с. 56].

Вічні побутові проблеми сім’ї, діалог старшого і молодшого поколінь, змалювання історичних та легендарних осіб прозаїк подає у відчутно новаторському ракурсі, застосовуючи власне авторські інтенції наративного дискурсу, композиційних прийомів, розгортання сюжетності. Щодо способів введення розповіді (оповіді), то авторка це робить жваво, з гострою напругою. 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.

Із приводу власної творчої майстерності Ніна Бічуя зауважує, що головне завдання – змальовувати те, що описуєш [51, с. 67]. Письменниця також зізнається, що «хотіла викликати з небуття те, чого читачі, може, і не знали», «найголовніше самовираження для мене – через слово, а не через персонажів» [195]. На думку авторки, «рядок мусить бути точний і хороший, до нього щільно повинен стати наступний, і так слово за словом до самого останнього в розповіді» [51, с. 56]. Прозаїк, розкриваючи специфіку свого писання, уводить

абсолютно неординарну постать актора, який гратиме героя твору: «шукаю актора на роль головного героя». Першорядною для неї є життєва, а тому і літературна правда. Адже творчим кредо письменниці можуть бути її слова, наведені в новелі «Дрогобицький звіздар»: «Оповідайте, дбаючи про істину, та хай кожен говорить тільки те, що бачив» [40, с. 45].

До кожної описаної події Ніна Бічуя підходить ніби «із-за сторони», тобто повільно, неконкретно. Дослідники виокремлюють основні моменти у способі укладання повістей письменницею, наголошуючи, що «імітація часто властивого людині неусвідомленого уникання розмови (навіть із самим собою) про основне, де треба робити вибір чи висновок, тривожного блукання навколо головного, подекуди підміни його дрібницями – не тільки створює враження природності психічного процесу, а й дає можливість усебічно підготувати аналіз отого головного, подати його в оточенні всієї стихії життя» [79, с. 564]. Як стверджує Н. Марченко, письменниця нікуди не кличе і не веде читачів і ніколи не судить своїх героїв, аби розвісити на них потрібні «ярлички» [172].

На рівні прозових текстів Н. Бічуї виявлено активізацію наративних форм, зокрема письменниця по-новаторському підійшла до способу введення розповіді (оповіді), запропонувавши читачам можливість спостерігати за процесом написання своїх текстів. Це досягнуто завдяки репрезентації епічних творів як відкритих конструкцій. Застосування несподіваних прийомів – не мимовільний, спонтанний процес, а творча мета авторки, спрямована на привернення уваги читачів. Завдяки цьому відбувається психологічне осягнення зображених письменницею людських стосунків і вчинків. Ніна Бічуя застосовує такі новаторські принципи своєї викладової манери, як вкраплення внутрішніх монологів, міркування вголос, портретотворення, опис вчинків, репрезентація художнього світу очима то одного, то іншого персонажа у переплетенні з авторською позицією [115].

Часто в ході організації розповіді у фікційному світі письменниця моделює зіставлення, наводить аналогії, фіксує враження, «ходить» асоціативними колами. Крім того, важливим наративним аспектом її прози є

відступи («одміни»), у яких вона наводить описові картини, що зринають у пам'яті, нерідко сюрреалістичного характеру. Властиві для епіки Н. Бічуї притчевість, камерні плани, ігрове моделювання. У зв'язку з архітектурним представленням текстових компонентів (за Н. Марченко), складається враження, що «художні конструкції Н. Бічуї змайстровані «на виріст», що вони здатні витримати більший, вагоміший зміст» [172].

Письменниця по-особливому монологічна, самозосереджена на описах і деталях, смислощільна у своєму письмі. Оригінальність прозаїка вбачаємо у чіткій системі особистісних і художніх домінант, які репрезентує її ідіостиль, особливій увазі до деталей і гармонізації їхнього поєднання. Прозовий світ Н. 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.

Ніна Бічуя неодноразово залучає до літературного твору фрагменти ненаписаного листа, розрізнені записи окремих подій зі свого життя, нотатки, спостереження, спогади, враження, сни, описи, історико-поетичні пейзажі. Із метою активізації уваги наратором письменниця демонструє прийоми уповільнення мовлення, тягучість розповіді (оповіді), недомовленість, алегоризацію людських станів. На особливу увагу заслуговує зображення нею часових координат, які постають нелінійними, розірваними, не тотожними реальним хронологічним вимірам.

У результаті аналізу студій над творчістю Н. Бічуї було опрацьовано як невеликі роздуми чи скрупульозні погляди читачів, так і комплексно вивчено літературознавчі й письменницькі тематичні розвідки М. Богданової, В.Вздульської, В. Ґабора, А. Гурбанської, І. Дзюби, Н. Дев'ятко, В. Дончика, Р. Іваничука, Т. Качак, П. Кириченка, М. Котик-Чубінської, Н. Марченко,

В. Наливаної, Л. Овдійчук, Н. Сидоренко, А. Ткаченка, Р. Харчук, М. Якубовської, Ю. Ярмиша та ін.

Отже, під час дослідження наративних стратегій прози письменниці, варто в роботі оперувати тими особливостями наративної організації прози авторки, які були диференційовані М. Котик-Чубінської. Це, зокрема, детальний опис процесу творчості, самокоментування, автобіографізм, фрагментарність побудови тексту, техніка монтажу, автокоментування, тобто так званий діалог із читачем. Крім того, дослідниця визначила, що у прозі Н. Бічуї стиль багатьох творів підпорядкований часовій площині, через що мова текстів нагадує літописи, фольклорні твори. Важлива ознака проаналізованої прози – майже повна відсутність лінійного часу як такого.

Аналіз теоретичних напрацювань інших дослідників щодо творчості Н. Бічуї дозволив визначити основні художні константи письма авторки, частково простежити викладові особливості її текстів. У літературознавчому дискурсі досліджувана проза репрезентує такі домінанти ідіостилю та особливості художньонаративної організації текстів, як інтелектуалізм, естетичність, гуманістичний ракурс, психологічна напруга, рельєфність і гранульованість письма, прийоми інтертекстуальності, описовості і нелінійності часу, смислощільність і деталізований стиль викладу, автокоментування й урбаністичні рецепції, що свідчить про новаторський тип літературного мислення письменниці.

Висновки до розділу 1

Проведений теоретичний огляд дослідницьких студій, що окреслюють основні концепції і засади наратології, її термінологічного апарату, дозволяє зробити такі висновки:

1. У літературознавчих пошуках XX століття, ознаменованих антропоцентричними, естетичними, філософськими, психологічними підходами, набуває розвитку нова теорія, спрямована на осмислення оповідної (розповідної) природи художнього тексту – наратологія. Відповідно до

традиційної дефініції, наратологію кваліфікуємо як теорію наративу, що досліджує специфіку організації оповіді (розповіді) та викладової манери твору. Термінологічний апарат наратології формують поняття *наратив*, *нарація*, *наратор*, *нарататор* (читач), *наратема*. Аналіз західноєвропейських (Р. Барт, Ж. Женетт, П. Лаббок, Г. Мюллер, Н. Фрідман, В. Шмід, Ф. Штанцеля) і російських (О. Трубіна, В. Тюпа, Б. Успенський), наративних концепцій і типологій дозволяє застосовувати під час проведення дослідження концепцію фокалізації (зовнішня, внутрішня, нульова) за Ж. Женеттом, «кодову»концепцію Р. Барта, наративну типологію Ф. Штанцеля (акторіальний, аукторіальний і нейтральний наративні типи), концепцію наративного часу Г. Мюллера, концепцію «кута зору» Б. Успенського (ідеологічна, психологічна, просторова, часова, фразеологічна). Під час аналізу наративних стратегій прози Н. Бічуї важлива класифікація дев'яти наративних типів, виокремлених В. Сірук на матеріалі малої прози 80-х рр. XX ст.

2. У контексті розгляду наратора як основного суб'єкта оповіді (розповіді) (оповідача і розповідача як його різновидів) найбільш прийнятною виступає розширена типологія нараторів В. Шміда, а також концепція Ж. Женетта – гомодієгетичний, гетеродієгетичний, екстрадієгетичний типи нараторів. Базовими слугують комунікативна, подієва, часова, фікціональна, естетична, метанаративна стратегії.

3. У літературознавчому дискурсі творчість Н. Бічуї репрезентує такі константи письма авторки, як інтелектуалізм, естетичність, гуманістичний ракурс, модерністська наративна організація, психологічна напруга, рельєфність і гранульованість текстів, прийоми інтертекстуальності, описовості і нелінійності часу, смислощільність і деталізований стиль викладу, автокоментування й урбаністичні рецепції.

РОЗДІЛ 2.
ВИКЛАДОВА МАНЕРА ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ НІНИ БІЧУЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ НАРАТИВНОЇ ТИПОЛОГІЇ

2.1. Змішано-змінні типи нарації у прозі письменниці

Художня проза Н. Бічуї постає сьогодні як самобутнє явище, що вимагає уваги дослідників не лише з погляду ідейно-змістового наповнення, стилістично-образного багатства, а й щодо наративної організації текстового простору. Адже письменниця не тільки виразно екстраполює читацьку настанову, тримаючи реципієнта постійно ніби під прицілом, але й наративну організацію майже кожного тексту подає як своєрідний лабіринт, із якого нарататор ніколи не вибереться сам без допомоги наратора. Із творів чітко виступає позиція наратора: все потрібно зображати у взаємозв’язку, а не окремо (як приклад, новела «Портрет маленької дівчинки з черепахою»). Тип художнього наратування, властивий прозі Н. Бічуї, окреслюємо як змішано-змінний, що свідчить про відхід письменниці від традиційно-канонічного наративу у літературному творі. З іншого боку, неоднорідність нарації у прозі Н. Бічуї зумовлена ризоматичним характером її художнього письма, умисним порушенням композиційної стрункості, новаторськими пошуками зображально-виражальних засобів. Зважаючи на бінарне, часто антинонімійне бачення художнього світу авторкою, наявність зовнішньо- і внутрішньотекстових контрастів, вважаємо найбільш доцільним розглядати наратив цієї прози через опозиційні категорії нараторів, що виступають у змінних або взаємодоповнюваних позиціях.

Кожен твір Н. Бічуї – це ніби своєрідний театр, де наратор-актор то виходить на сцену, засвідчуючи своє експліцитне вираження, то сходить із неї, набуваючи імпліцитного статусу. У межах невеликих текстових відрізків на матеріалі окремих творів спостережено відносно швидку зміну нараторів – із гомодієгетичного на гетеродієгетичного, подекуди частково вкраплюється і екстрадієгетичний наратор (за класифікацією Ж. Женетта [89, с. 60–281]).

Зауважено, що якраз у малих прозових формах (новелах, оповіданнях) авторка демонструє найбільш оригінальні наративні ходи, вдаючись до змішування різних рівнів оповіді / розповіді. Наративний ефект підсилений невеликим текстовим простором, що дозволяє чітко виявляти змінні позиції нараторів. У більшому за обсягом жанрі – повісті – Ніна Бічуя теж дотримується змішано-змінного моделювання наративу, проте він втрачає свою художню виразність через розлогий сюжет і часто «розмивається» у великих подієвих рядах.

Із нашого погляду, доцільно простежити розвиток стратегічних наративних типів у художній прозі Ніни Бічуї через тематично-жанровий діапазон досліджуваних текстів і час їхньої появи. Так, у перших творах на підлітково-шкільну, а також філософську тематику (1960–1970 рр.), представлених переважно короткими жанрами («Великі розквітлі магнолії», «Таємниця», «Недобре дівчисько», «Притча про Учителя й Учня», «Притча про Коваля і Карбівничого» тощо), письменниця використовує традиційно «чисту» нарацію третьоособового розповідача. Подібну особливість фіксуємо і в повістях цього періоду («Шпага Славка Беркути», «Звичайний шкільний тиждень», «Канікули у Світлогорську»), де аукторіальний екстрадієгетичний наратор займає першорядну позицію. Як виняток, лише в оповіданні «Терра інкогніта» застосовано гомодієгетичну я-нарацію.

Твори філософсько-гуманістичної тематики, що вимагають глибокого художнього осмислення («Портрет маленької дівчинки з черепахою», «Показія, або те…», «Де народжується сонце», «Яблуня і зернятко», «Чистотіл»), мають відповідно більш складне наративне моделювання, засвідчене переважно змішано-змінними типами нарації: поєднанням гомодієгетичної і гетеродієгетичної, подекуди із додаванням екстрадієгетичної викладової стратегії. Окремі тексти авторки (переважно повісті) мають «чистий» наративний тип: гомодієгетичний («Килим на три квітки») або гетеродієгетичний («Повінь»).

Не менш оригінальні наративні ходи, що теж указують на неоднорідну змінну позицію художнього викладання і скрупульозну роботу авторки над

розвитком сюжету, репрезентовано в історичних новелах Н. Бічуї (1970–1980 рр.): «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Буєсть Митусина», «Спогад про Грузію», «Камінний господар», «Великі королівські лови», «Показія, або те…») тощо. Повісті театралознавчо-мистецького характеру («Десять слів поета», «Бенефіс», «Репетиція» та ін.), написані у 1970–1980 рр., показуть новаторську викладову тактику авторки, почасти виявляють індивідуально-авторські прийоми художнього наратування, як, наприклад, «роздвоєний» образ наратора у творі «Показія, або…».

Виявлено, що неодноразово гетеродієгетичний наратор змінює свій особовий статус: із я-наратора переходить на ми-наратора («Портрет маленької дівчинки з черепахою», «Показія, або те…», «Де народжується сонце»); ти-наратора, ви-наратора («Зачин до оповідання про Донелайтіса»). Неоднорідна й позиція реципієнта, до якого звертається наратор: як, наприклад, у повісті «Біла Віла» ти-нарататор, вона-нарататор. Мета наратора прози Н. Бічуї майже завжди очевидна, вона спрямована передовсім на читача і його мистецькі потреби: *«Мені ж хочеться, аби ви побачили дівчинку, саме цю дівчинку, котра простягає зараз черепасі шматочки білої, свіжої редиски»* [Бічуя 2011, с. 9].

Функція третьоособовового екстрадієгетичного наратора зреалізована в новелі «Буєсть Митусина», де розповідач із позиції внутрішньої фокалізації передає почуття і роздуми Митуси. Присутнє у прозовому наративі твору явище двоголосся, коли Буєсть (почуття) говорить до Митуси і закликає його до бою [40, с. 85]. Не на формальному, а на змістовому рівні спостерігаємо, як наратор займає персонажну роль і постає від імені Митуси (в окремих епізодах). Оригінальне за характером наративної організації оповідання «Спогад про Грузію», у якому на початку твору розповідь веде третьоособовий наратор, потім його змінює першоособовий оповідач: спочатку гетеродієгетичний, котрий просто розповідає про події, далі гомодієгетичний – безпосередній учасник подій [40, с. 99]. Чи не найбільшу зміну – аж трьох нараторів – фіксуємо у творі «Зачин до оповідання про Донелайтіса»: позиція першого я-наратора, позмінно окреслена особовими параметрами «ви» і «ми» і

гомодієгетичністю, виявлена зверненням до пастора; другий тип гомодієгетичного наратора спрямований до дитини (синочка) й організований займенниковою формою «ти»; третій наратор виконує функцію розповідача й окреслений статусом гетеродієгетичного. У текстах Н. Бічуї нерідко застосована дихотомія «гомодієгетичий – гетеродієгетичний наратор», яка виразно зреалізовує нелінійність художнього викладу (твори «Показія, або те…», «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Камінний господар» тощо). Неординарною в аналізованому прозовому масиві видається швидка, неочікувана зміна нараторів (із гомодієгетичного на гетеродієгетичного), яка вказує й на індивідуально-авторський наративний почерк Н. Бічуї. Порівняємо наратеми, подані на одному епізодичному відрізку: «*Але я не хочу розлучатися зі своїми книжками*» [37, с. 147]; «*Він довго вже нічого не писав…*» [36, с. 147]. Персонажна фокалізація гомодієгетичного наратора домінує в новелі «Земля», де оповідач-головний герой зізнається не лише у власних приємних моментах, пов'язаних із землею, але й відкриває перед нами глибинне – свій страх: «*Я боялася землі. Грози і землі боялася від дитинства*» [40, с. 19].

Художній простір новели «Стиглі яблука на Спаса» організований теж за допомогою я-оповіді наратора-персонажа, котрий знаходиться в постійному очікуванні і градаційно виражає свій внутрішній стан. Подібну фокалізацію займає гомодієгетичний наратор-жінка, а потім і наратор-дитина у творі «Камінний господар». Постать гетеродієгетичного наратора, зовнішньофокалізованого й зреалізованого я-оповіддю, демонструє новела «Дрогобицький звіздар», у якій наратор не лише підвладний умисним часовим зміщенням, але також переймається тим, про що наратує. Із нашого погляду, доцільно більш детально розглянути сюжетний епізод із твору Н. Бічуї, який укотре переконує в оригінальності наративної техніки авторки: «*Потім Справжній Художник відпровадив мене аж до тієї брами, ми йшли крізь ніч, яка поволі переставала бути аж надто безглуздою, вона була тепла й волога, як кора дерева після дощу*» [40, с. 143]. Засвідчена наратема чи не найвиразніше демонструє змішано-змінний тип нарації аналізованої епіки:

гомодієгетичний я-наратор у внутрішній фокалізації змінюється на ми-наратора у зовнішній фокалізації, а потім позицію заступає екстрадієгетичний наратор у нульовій фокалізації. Із метою залучення читача до співпереживання, наповнення його сприйняття експресивною силою зазвичай у ході ведення всієї оповіді наратор обирає внутрішню фокалізацію, наприклад: «*місто – мене родило або ж – я його родила, я наче вже все це знала, бачила, впізнавала – мені від того було боляче, моїй душі було дуже боляче, так боляче, ніби вона народжувала це місто*» [40, с. 156], або ж завершує нею нульовий наратив: «*Вагітні молоді жінки. Багато вагітних молодих жінок. Спокійно, без галасу. Без реготу. Ненавиджу глупий регіт*» [40, с. 154].

Спорадично, лише в окремих текстах, упродовж усього твору наратор може займати одну позицію, як, наприклад, «чистий» я-наративний тип в оповіданні «Терра інкогніта» чи екстрадієгетичний розповідач у творах «Притча про Учителя й Учня», «Притча про Коваля і Карбівничого», «Великі розквітлі магнолії», «Таємниця», «Недобре дівчисько» тощо. Такий тип наратора може знаходитися в позиції як зовнішньої фокалізації (найчастіше), так і нульової фокалізації (рідше). Спостережено, що «чистий» наративний тип функціонує лише в порівняно коротких за обсягом текстах.

На матеріалі художньої прози Н. Бічуї диференційовано також змішано-змінні бінарні категорії нараторів таких різновидів:

Відкритий / закритий наратор. У рамках одного твору функціонує *відкритий наратор*, який указує на секрети своєї творчої майстерні, зауважує, як він творить деталі, що для нього має важливе значення. Такий наратор переконаний, що викликає зацікавлення тільки щось незвичайне, те, що виділяється з-поміж іншого: «*… і нема в моєму розпорядженні блискотливих кольорів, є тільки те, що є, – і тільки те я хочу описати чи змалювати або ж – зовсім точно – описуючи, змалювати, і тільки це ви повинні побачити, а не щось інше. Власне, тому я й намагаюсь бути точною і не помилятися в деталях*» [40, с. 11]. У подібних твердженнях творча суть письменниці, її мистецьке кредо, а постать наратора відповідно накладається на категорію

біографічного автора. Приклади такого наратора присутні у творах «Портрет маленької дівчинки з черепахою», «Яблуня і зернятко», «Показія, або…» та ін.

У цьому контексті важливо наголосити на розумінні наратора, який будь-що прагне заволодіти ситуацією: *«Ви відкладаєте геть мої мудрування з портретом дівчинки, яка годує черепаху, й займаєтеся чимось іншим, цікавішим або ж потрібнішим… Розумію вас дуже добре, але мені все ж хочеться ще хоча б на хвильку притримати вашу увагу…»* [37, с. 12]. В окремих текстових конструкціях наратор вступає у прямий діалог із нарататором, він надзвичайно толерантний, наперед погоджує із ним те, про що буде розповідати, прислухаючись до зворотного бажання, як, наприклад, у творі «Яблуня і зернятко»: «*Якщо ти маєш бажання послухати якусь історію про театр, я оповім тобі той випадок...* » [33, с. 3]. У ході розповіді наратор може займати позицію свого візаві – нарататора, передбачати його дії: «*Чому ти смієшся? Це було зовсім не смішно?*» [33, с. 4]. Наратор інколи надає нарататору можливість власного художнього вибору: «.. *а баба* (*не твоя*, ***але може бути й твоя, а може, це ти сама***) *простягає у старих руках надтріснутий, зв'язаний мотузочком під горлом глиняний глечик*» [40, с. 32]. Специфічно, що розповідач у гетеродієгетичній розповіді, з одного боку, може звертатися до колективного образу «ви» («Портрет маленької дівчинки з черепахою»), або до конкретного нарататора – жінки-колеги, підлітка («Яблуня і зернятко»), звіздаря («Дрогобицький звіздар»), пастора («Зачин до оповідання про Донелайтіса»). Гомодієгетичний наратор зазвичай веде діалог із власним «я» («Стиглі яблука на Спаса», «Земля», «Терра інкогніта») або із колективним «ми» («Камінний господар», «Біла Віла).

У досліджуваній прозі фігурує постать *закритого наратора*, котрий установлює для читача модус дозволеного сприйняття, керує ним і не дозволяє всього побачити; виразно апелює до нього, вважає неспроможним до мистецького пізнання («Портрет маленької дівчинки з черепахою»). Про закритий тип наратора в окремих моментах твору може свідчити і його недомовленість, фразова і смислова обірваність тексту, як-от: «*Я того не*

зберігаю, бо не маю охоти, щоб…» [40, с. 34]; «*Не буду більше розповідати, що ще можна побачити в кімнаті, куди артистка привела Курницького*» [33, с. 26]. З одного боку, оповідач у новелі «Портрет маленької дівчинки з черепахою» надзвичайно віддалений від нарататора: *«Якщо навіть вам пощастить це зробити, наші описи, наші уявлення ніколи не зійдуться, не знайдеться в них ані однієї спільної точки, ані однієї однакової рисочки»* [40, с. 9], з іншого – стоїть на одній позиції з тим, про що розповідає, тобто наближений до читача, підвладний йому: *«І тут я приходжу до тієї миті в описі, коли зовсім і остаточно втрачаю владу над словом, бо досі слова й поняття якоюсь мірою збігалися, ви майже правильно розуміли мене й бачили те, про що я говорила. Однак заждіть хвильку – чи справді це те, про що я говорила? Ви бачили все»* [38, с. 11]. *Всезнаючий / некомпетентний наратор*

В оповідній манері Н. Бічуї чітко вирізняється постать *всезнаючого наратора*, тобто такого розповідача (оповідача), який відзначається енциклопедичними знаннями, інтелектуалізмом, обізнаністю в тому, про що чи кого він наратує. На цю особливість указує нагромадження у творах авторкою підсилювальної конструкції «*я знаю»: «Я знаю: земля – хліб, земля-життя, земля – годувальниця… »* [40, с. 11]; *«Я знаю, як тремтить на зубах чорна крихітна вуглинка, котра пристала до споду теплого хліба, добутого з печі»* [40, с. 33]; *«…хоча я твердо знаю, що пляшка давно порожня…»* [40, с. 35]. Зауважуємо, що в окремих контекстах наратор виступає з позиції дитини і знає більше, ніж дозволяє його вік: *«…хиткий пензлик світла зарисовував таємничість, острах, почуття скороминущості й самотності, хоча це все не повинно бути знаним дитині»* [40, с. 26]. Цю особливість спостерігаємо у повісті «Яблуня і зернятко», де гетеродієгетичний наратор в окремих текстових фрагментах (пряма мова дівчинки Роми) виступає у персонажній фокалізації і передає внутрішній світ героя-підлітка з позиції дорослої людини. Загалом наратор-дитина – ключовий суб’єкт викладової манери Н. Бічуї. Виявлено, що всезнаюча функція наратора зреалізована його широкими інтелектуальними можливостями (цю особливість фіксуємо часто), як, наприклад, наратор-

інтелектуал, котрий знає про грузинського митця Ніко Піросмані: *«Відомо також, що Донелайтіс зробив годинник, а також те, що похований він там, де ховали його парафіян із Тюльмінкеміса, і що зосталося по ньому – шість байок, віршована оповідь «Розповідь Прічкуса про литовське весілля», поема «Доби року» – усе в рукописах, ніщо за життя не видане»* [40, с. 125]. Про інтелектуальні здібності наратора свідчать і ті подієві моменти, коли він вступає у філософський діалог із персонажем, як у творі «Яблуня і зернятко». Знання наратора інколи виходять за межі того, що може осягнути нарататор: *«Усе це ви бачите і можете побачити також червону вовняну сукню на дівчинці – хоча, звичайно, це не зовсім та сукня, в котру вона справді зараз убрана»* [35, с. 9]. Інколи здається, що всезнаючий наратор ніби надреальний: він бачить те, що інші ні: *«… мої приятелі не бачать цього, вони сидять спиною до нього й озиратись ним нема потреби»* [40, с. 35]; *«… таких очей не бачив і не малював ще ніхто в світі, таких очей, які має та дитина, не може бути взагалі, але я їх бачу»* [40, с. 37]. З іншого боку, наратор передбачає поле зацікавлення реципієнтів: *«Цілком може бути, що ви воліли б довідатися, звідки вона має черепаху, і як взагалі можна роздобути черепаху…»* [38, с. 11]. Цікаво, що наратор аналізованої прози майже ніколи не приховує особливості своєї творчої лабораторії, зауважуючи, що функція його всезнаючої ролі не завжди виправдана: *«Ви втратили до неї інтерес, бо забагато про неї знали, я намагалась відслонити її, пропонуючи більше, ніж треба було на те, аби насправді побачити щось»* [40, с. 13]. Як переконливий аргумент наводить приклад із будинком: *«Якщо я знатиму про той дім усе, він втратить свою таємничість, чарівність, він стане звичайним будинком, котрий я буду поминати зовсім байдуже, бо знатиму про нього все. Так, так, він стане будинком взагалі, а не тим будинком, котрий займає мою уяву»* [40, с. 13]. У цій філософській інтенції проступає життєва мудрість Н. Бічуї.

У деяких викладових моментах оповідач сумнівається у своїх знаннях, набуваючи статусу *некомпетентного наратора* (за В. Шмідом [269]): *«Ще дуже мало знаю про нього»* [40, с. 119]; *«… я, правда, не знаю, що могли*

подавати до столу в домі пастора…» [40, с. 124]; *«… а це було марево, примарно зорганізоване невідчитуваним словесним рядом, наче я думала мовою, якої ніколи не чула й не знала»* [40, с. 140]. Щоб виправити свою необізнаність, наратор до цієї фрази додає *«або яка просто не існувала»* [40, с. 146]; «*я не знала, хто я і що і навіщо кудись вирушила, за чим їду*» [39, с. 149]. Філософський підтекст виражено в наратемі опозиційного характеру, де наратор розуміє, що ніби знає все, а насправді не знає нічого: *«І скільки не думав над тим, зрозуміти не міг, бо ж ніби доклав стільки сили, ніби ж знав усе – а водночас не знав нічого»* [38, с. 129]. У наведеному епізоді авторка на інтертекстуальному рівні через свідчення наратора виражає відому Сократівську інтенцію. Для того, щоб компенсувати свою необізнаність, в окремих сюжетних моментах, наратор посилається на чужий досвід. Зокрема, досвід батька як старшого наставника накладений на світогляд персонажа-підлітка у творі «Камінний господар».

Невпевнений / упевнений наратор. В епіці Н. Бічуї диференціюємо типи *невпевненого / упевненого наратора*, які можуть бути виявлені в межах одного тексту. Про невпевненість наратора свідчить часте вживання ним вставного слова «може», яке трапляється декілька разів на одній сторінці тексту. У цьому переконують і конструкції на зразок: *«Може, я щось забула?»* [36, с. 11]; *«Я не знаю напевно, що робив того вечора Юрій Котермак…»* [28, с. 49]; *«Зрештою, важко сказати достеменно, чи в нього досить хліба, котрим можна поділитися…»* [40, с. 124]; *«... дівчинка не гнівалася за те, вряди-годи зверхньо блимаючи на людей, котрі не мали такого пса, а може, й мали...»* [33, с. 10]. Невпевненості наратору додає його поодиноке розчарування у тій справі, яку він робить, яка не завжди дозволяє досягнути задуманого: *«Однак скільки б я вас у тому не переконувала б, скільки не повторювала б, що воно справді м'яке й дуже приємне на дотик, у вас бажання погладити його не виникне»* [40, с. 11]; *«Задум у мене був зовсім інший: я хочу, щоб ви її уявили, виділили в думці від інших»* [40, с. 11]; «*Не треба було того всього, не треба було мого старання докладно визначати колір її очей і волосся…»* [40, с. 12].

Ця особливість засвідчена в конструкції із твору «Яблуня і зернятко»: «*Я розповідала, збиваючись на дрібниці, замість того, щоб вести мову про найголовніше*» [33, с. 75]. Із нашого погляду, імпонує те, що наратор майже завжди досягає поставленої мети, він шукає і знаходить, доходить до висновку, стає впевненим (зазвичай у кінці тексту): «*Я, здається, розумію, в чому справа і чого бракує портретові дівчинки з черепахою. Скоріше – не бракує, а заважає*» [40, с. 12]. Він навіть розуміє суть творчого процесу, займає позицію автора: «*Почалося з невідповідності слів предметові, а прийшло до віддалення від самого предмета, слова водили мене довкола суті, але не давали наблизитися до неї*» [40, с. 12]. Із метою досягання власної впевненості наратор вдається до вставних переконливих конструкцій на зразок: «*...і – слово честі, це правда...*» [33, с. 10].

Наратор-жінка / наратор-чоловік. Важливим наративним прийомом постає і гендерна зміна нараторів у текстах письменниці. Домінувальна роль належить наратору-жінці, із погляду якої організовані оповідь / розповідь у творах Н. Бічуї, що спричинено, очевидно, жіночою перспективою художнього бачення. У зв’язку із жіночою належністю викладової манери, у досліджуваній прозі позиції наратора і біографічного автора в окремих моментах можуть відчутно перетинатися. Наратор-доросла жінка розгортає оповідь у творах «Портрет маленької дівчинки з черепахою», «Земля», «Спогад про Грузію», «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Показія, або…», «Яблуня і зернятко» тощо). В іпостасі дівчинки-наратора передано оповідну роль у творі «Камінний господар», де наратор-дитина показаний із погляду дорослої людини.

Позицію наратора-чоловіка витримано у творах «Стиглі яблука на Спаса», «Дрогобицький звіздар», «Терра інкогніта», «Де народжується сонце» тощо. Цікаво, що чоловічий наративний тип Н. Бічуї вдалося витворити надзвичайно вдало, інколи буває навіть важко відстежити, що за наратором-чоловіком ховається образ жінки-авторки. Чоловічий наративний тип, на нашу думку, фігурує в тих подієвих епізодах, де він справді природний, художньоцілісний, органічний. Ніна Бічуя неодноразово застосовує прийоми

експериментування, уводячи в текстову палітру твору спочатку наратора чоловічої статі, потім наратора-жінку, часто у суміжних текстових фрагментах, як, наприклад, у творі«Показія, або те… »: *«Не годен зрозуміти, кому належать душі цих людей?»* [40, с. 139]; *«Втупившись у телевізор, просто дивлюся. Телевізор увімкнений, я – вимкнена. Зовсім вимкнена»* [40, с. 140]. Тексти із безособовим наратором чи наратором екстрадієгетичного типу (як, наприклад, оповідання й новели «Великі королівські лови», «Мед мудрості нашої», «Сотворіння тайни», «Буєсть Митусина», «Притча про Учителя й Учня», «Притча про Коваля і Карбівничого»), повісті «Біла Віла» теж привертають увагу вже іншими формально-змістовими експериментами та нетрадиційними прийомами.

Реальний / надреальний наратор. Наявна у прозі Н. Бічуї бінарна опозиція *реального / надреального наратора*. У цьому переконує сама авторка в одному із творів: *«Світ був несправжнім і дуже реальним водночас»* [37, с. 111]. Реальність оповідача підкреслена тим, що він знаходиться на одній позиції з персонажем і реципієнтом, наратує один і той хронотоп, наприклад: *«Моя дівчинка у червоній сукні годує черепаху. Вона стоїть трохи боком до мене й до вас»* [40, с.13]. Водночас наратор може мати надреальні здібності, тобто бачити те, що іншим (реципієнтам) не під силу: *«Я нікому не кажу, що той чоловік був тут, пив вино, зняв бутафорські вуса, сховав бутафорську люльку – був тут і вистрибом зник»* [40, с. 36]; *«…і чомусь стояв так, аби я лиш його бачила…»* [40, с. 37]. Крім того, надреальна функція наратора проявляється у його здатності забігати наперед, передбачати події, що свідчить про явище художнього пролепсису: *«… з них видно, яким те дівча буде потім, пізніше, коли затратиться трохи щирість, зникне крихкість вузеньких худих плечей, але зостанеться внутрішнє захоплення танцем, рухом, музикою»* [40, с. 12]; *«… тут би придався довгий та гострий ніж, яким так неладно користувався якось на сільському весіллі один ледачкуватий бурас, про котрого потім розкаже обов'язково пастор»* [40, с. 124]. Як доказ надреальних властивостей наратора можуть слугувати умисні часові чи

просторові несуміщення, часто наявні в оповіді: «*Але ж вони страшенно давно минули в часі, от хіба що з Абелом стрічалися, а вже з Піросмані, тим більше зі мною, – зовсім ніяк, то невже я могла побачити їх?*» [40, с. 111]; здатність наратора власноручно хронотопно зводити персонажів: *« – Скажи, пощо прийшов? – просив знову Алімпій-старець Алімпія-отрока»* [40, с. 80]. Надреальність присутнього в текстах наратора часто досягається його одночасовими просторовими невідповідностями. За таких умов виникає прийом «роздвоєного» наратора, який фіксуємо у творі «Показія, або…»: оповідач одночасно виконує несумісні щодо просторової характеристики дії: іде вздовж львівської вулиці, минає у Тбілісі пам'ятник Руставелі, миє ступні у фонтанчику в Піцунді, стоїть на містку над Черемошем, споглядає протилежний берег Дніпра з Володимирського пагорба, шукає дорогу до храму у Вільнюсі. Такий письменницький прийом вказує на виразну нетрадиційність художнього наратування Н. Бічуї. В окремих фразах відзначаємо навіть накладання функцій реального і нереального наратора: «*Моя душа в моїй долоні. То я їм віддав. Вони по мені плачуть*» [40, с. 63].

Дихотомійний характер нарації досліджуваної прози виявлений у внутрішніх діалогах, які неодноразово присутні в текстах і можуть свідчити про явище наративного двоголосся, напр. «*А то що? А то душа моя*» [40, с. 62]; *«Господи, вкажи мені храм, де Ти почуєш молитву мою, Господи. … Іди й прислухайся, і приглядайся, куди приведуть тебе очі твої*» [40, с. 141]; *«Часом нізвідкіль народжується в тобі слово. Ось щойно само собою озвалося, як дитя: визволитися. Від чого? Від кого? Ні-від-кого. Ні-від-чого. Просто визволитися»* [40, с. 153]. Інколи наратив розгортається до одночасного «звучання багатьох голосів», так званого «хорового» наративу. Цей оригінальний прийом застосовано у творах «Яблуня і зернятко» (розмова артистки з дітьми), «Великі королівські лови» (розмова гайдамаків, які повертаються додому, із матерями, що чекають синів); «Шпага Славка Беркути» (епізод із Славком Беркутою).

Як опозиційна категорія в наративі Н. Бічуї функціонує внутрішній монолог, зорганізований переважно риторичними конструкціями медитативного типу: *«Якщо погинуть усі пейзажі – сиріч уся земна краса – чи зостануться описи джерел, садів, озер, травинки, закушеної в устах дівчини, яруг, проваль, яблунь? Як то буде – коли над голим тілом землі пропливатимуть сірі хмари?»* [40, с. 153]. Наратор аналізованої прози майже завжди контролює оповідний чи розповідний процес: *«Відчуваю, правда, що вас уже перестає цікавити дівчинка з черепахою…»* [40, с. 11]; *«Розумію вас дуже добре, але мені все ж хочеться ще хоча б на хвильку притримати вашу увагу…»* [40, с. 12], лише спорадично, зазвичай ненадовго, може пускати наратив на самотік.

Змішано-змінний тип наративу прозових текстів Н. Бічуї досягається трикутним характером співвідносності подій одна стосовно одної: перша подія (П1) зумовлює другу (П2), третя (П3) – пов’язана з другою і взаємозалежна від першої. Це явище ілюструє приклад із тексту: *«Розпродавши свої книжки, я б, може, позбулася боргів і мала б ще якусь копійчину на пляшку коньяку,щоб упитися з розпуки від розлуки з книжками. Але я не хочу розлучатися зі своїми книжками»* [40, с. 147], де письменниця вдається до ще одного наративного прийому: останньою подією перекреслює всі попередньо зображені події. Позицію наратора нерідко визначає жанровий характер творів Н. Бічуї: у текстах, організованих за зразком новелістичного письма («Стиглі яблука на Спаса» та ін.), наратор неодноразово завершує розповідь несподіваною розв’язкою.

Змішаний розвиток сюжету зумовлює неоднаковий характор наративу. Показовою наративною стратегією виступає прийом інверсійного представлення подієвого ряду, коли на початку твору розміщено подію, що є фінальною стосовно наступних епізодів. Наратор із метою художньої оригінальності або для того, щоб відразу зацікавити читача, переставляє події місцями, про що свідчать конструкції на зразок: *«Але тоді, коли ми в автобусі поверталися додому, я ще нічого не знала»* [33, с. 66]. Таку викладову

особливість використано у новелі «Стиглі яблука на Спаса»: *«Потому я не раз чекав ночі, однак дива не було. А тоді, давно…»* [40, с. 15]. Цей фрагмент авторка розміщує у кінці твору, застосовуючи прийом наративного обрамлення.

У письменницькому арсеналі Н. Бічуї все ж наявні твори, у яких композиційні елементи – експозиція чи зав'язка – розміщені традиційно: новела «Великі королівські лови» розпочинається із зав'язки: *«Король зволив полювати»* [40, с. 58]; текст твору «Спогад про Грузію» теж уміщує пейзажну експозицію; зав'язкою починається твір «Притча про Учителя й Учня». Наратор у новелі «Мед мудрості нашої» веде розповідь від експозиції, дублюючи її у кінці тексту із деякою часовою модифікацією, таким чином утворюючи прийом наративного обрамлення. Тексти творів «Буєсть Митусина» і «Притча про Коваля і Карбівничого» вміщують наративне кільце, яке у першому творі створює образ трьох сліпців, поданий на початку і в кінці тексту; у другому – образ «*жовтого сухого перекотиполя*».

Як специфічною викладовою стратегією уважаємо відсутність у прозових текстах Н. Бічуї завершеного фіналу, адже майже всім її творам характерна художня недомовленість. Зокрема, у кінці новели «Земля» наратор вдається до роздумів, ставлячи самому собі риторичні запитання і залишаючи їх без відповіді, при цьому він показує свою невпевненість у тому, про що розповідає: «*Хто знає*» [40, с. 23]. Цю ж особливість виявляємо у творі «Дрогобицький звіздар», який завершується відкритим риторичним діалогом між наратором-біографічним автором і звіздарем, у чому переконує завершальна конструкція «*А що потому, що потому?*» [28, с. 57]. Прикінцеві роздуми Скомороха зумовлюють незавершеність наративу у творі «Сотворіння тайни». Сюжетну відкритість демонструє твір «Великі королівські лови», наратив якого вміщує у кінці конструкцією, що триває в часі: «*А мати стоїть на воротах*» [40, с. 64]. Кінцівка твору «Мед мудрості нашої» нагадує форму експозиції у фіналі: «*А син по ньому управляв сад і годував бджіл*» [40, с. 69]. Цю ж наративну стратегію демонструє оповідання «Таємниця», де прикінцева

синтаксична конструкція «Був олень» не лише свідчить про сюжетну незакінченість, але й вказує на її експозиційну роль. Незавершений фінал репрезентує також оповідання «Великі розквітлі магнолії» і «Недобре дівчисько», у яких подієвий ряд обривається миттєво, надаючи наративу незавершеного статусу. Про обірваність сюжету як ознаку нараторської недомовленості свідчить наявність трьох крапок у кінці останньої наратеми. Прикладом зачину іншого наративу є завершення твору «Зачин до оповідання про Донелайтіса»: «*Відтак можна буде писати далі оповідання про Крістіонаса Донелайтіса...*» [40, с. 125]. У творі «Біла Віла» наратор залишає свою розповідь недомовленою, дозволяючи читачеві самому додумати, що буде з художником, коли він гляне на завершений портрет, як він його оцінить. Спорадично авторка все ж уводить до своїх прозових текстів натяки на повну чи часткову завершеність сюжету: так побудована композиція у творах «Камінний господар», «Притча про Учителя й Учня» (Учитель знаходить істину), «Притча про Коваля і Карбівничого». Прикладом експерименту наратора може виступати твір «Зачин до оповідання про Донелайтіса», уся розповідь якого побудована як «суміш вражень», що може бути фрагментом до іншого художнього твору. Це повідомлено у заголовку твору і про це зазначає у кінці розповіді наратор.

У більшому за обсягом жанрі – повісті – Ніна Бічуя також вдається до змішано-змінної організації подієвих рядів, проте такий тип нарації у текстовій організації повісті має розмиті, нечіткі межі, що спричинено, очевидно, наявністю багатьох сюжетних ходів, великого художнього інструментарію, немалою кількістю персонажів. Так, змішаний тип гомо- і гетеродієгетичного наратора із вкрапленнями екстрадієгетичного розповідача-жінки постає в повісті «Яблуня і зернятко», який знаходиться переважно у внутрішій фокалізації (епізоди-роздуми про Валю-художницю, про вчинок Курницького, розповідь про артистку Ксеню Будняк), спорадично може займати зовнішню чи нейтральну фокалізацію стосовно того, про що наратує. Зокрема, нейтральна (нульова) фокалізація має місце в розповіді, де наратор повідомляє про

особливості мандрівки в гори зимової пори. Незважаючи на те, що наратор може знаходитися у гетеродієгетичному вияві, проте він завжди тісно пов'язаний із світом персонажа, має з ним єдину мету, як, до прикладу, в епізоді: «*Ми й справді йшли до однієї мети: дівчинка упевнено, ніби не вперше, переступила поріг того ж пансіонату, де мала житии і я*» [33, с. 11]. В аналізованій повісті наратор не лише перебуває на одній позиції із персонажем, але він постійно присутній у тексті: коментує окремі епізоди, контролює процес розповіді, безпосередньо звертається до персонажа *(«Пригадуєш, Ромо, на чому ми спинилися?»* [33, с. 38], переймає досвід героїв твору, вгадує їхні думки («*Ти, Ромо, мабуть гадаєш, що Ксеня Бортяк з кимось у думці веде розмову?*» [33, с. 46]), окреслює модус того, про що повідомляє. Аби максимально наблизитися до позиції героя, наратор у своїй розповіді враховує індивідуально-вікові можливості персонажів. Крім того, наратив повісті демонструє надреальний прийом повідомлення події наперед: *«Він сидітиме, поки закінчиться вистава, тоді сюди повинна зайти актриса, якій він вистрелив у обличчя»* [33, с. 3]. Надреальні здібності наратора нівелюються в епізодах із фальшивим пролепсисом, коли обірвується можливе продовження розповіді, як у свідченні художниці Валі: *«Чекаю, скаже – люблю, тоді я розповім, як їх роблять, як я на студії мультфільмів працювала. А він так понуро інформує: «Терпіти не можу, і телека в нас удома нема»* [33, с. 64]. У повісті застосовано нелінійний композиційний характер художнього письма, адже кінцівка зосереджена на початкових епізодах. Наратор відразу подає фінал (*«Курницький вистрелив тоді з рогатки і влучив актрисі просто в обличчя – мало не в самісіньке око»* [33, с. 3]), а далі упродовж тексту спрямовує хід розповіді (оповіді) на з'ясування причин того, що подано у розв'язці: набуваючи статусу наратора-детектива досліджує причини вчинку підлітка Любка Курницького. У кінці тексту повісті наратор у позиції персонажа окреслює для себе хід подальших дій, спрямовуючи свої зусилля на виконання прохання дівчинки Роми, створюючи цим ефект незавершеного подієвого ряду.

Не менш оригінальну наративну структуру має повість «Шпага Славка Беркути», у якій екстрадієгетичний наратор розповідає «про те, що сталося пізніше», тобто хронотопно зміщуючи розповідь. Потім наратор цього типу з позиції художника малює чотири портрети підлітків-персонажів, перебуваючи у станах зовнішньої та нейтральної фокалізації. Прийом внутрішньої фокалізації з'являється тоді, коли наратор змінює свій статус на гетеродієгетичного і розповідь веде з позиції персонажа Славка (Ніна Бічуя так і називає підзаголовок твору «З точки зору Славка Беркути»). Як специфічний наративний хід, застосований у творі, – так званий мотив «переведення розмови», що засвідчений у діалозі між я-наратором і дівчинкою Ромою. Інверсію в подієвому плані вміщує розповідь, зорганізована в розділі «Про те, що сталося пізніше».

На рівні внутрішньої фокалізації у формі монологу героїні-наратора зображено хід подій у повісті «Квітень у човні», де гомодієгетичний персонажний наратив накладається на екстрадієгетичний тип наратора, а кінцевий фрагмент твору демонструє виразного я-наратора медитативного характеру. У цьому епізоді проступає постать біографічного автора, адже наратор (автор) відкрито повідомляє читачеві секрети свого творчого задуму, роблячи його співучасником літературної праці.

Цікаву наративну модель репрезентовано в повісті «Повінь», де третьоособовий розповідач повністю зорганізовує подієвий ряд у творі, спорадично додано монологічні вставки-фрагменти сповідального типу із виразним ретроспективним характером, оформлені як щоденникові записи, адже авторка застосовує до цих вставок графічне курсивне виділення. Спочатку подано спогади я-наратора-персонажа про перебування в Карелії, потім роздуми про Дениса та його матір із бокової позиції – наративу Мар'яни, а далі – епізод-ретроспекція про дружбу зі студентом. Великого наративного напруження додає кульмінаційний момент – розповідь про передсмертний запис пісень Денисом із уст його матері.

Монологічна самозаглиблено-питальна гомодієгетична оповідь присутня у повісті «Килим на три квітки», де наратор у позиції біографічного автора вже вкотре висловлює міркування про секрети своєї творчості. Оповідач (автор) перебуває з персонажем на дуже мінімілізованій відстані, наперед повідомляє йому про те, що стане об'єктом зацікавлення, шукаючи у героях співрозмовників чи демонструючи бажання знайти виправдання. Очевидно, більш правдивий другий факт, оскільки монолог наратора залишається без відповіді персонажа до кінця твору. Ідентичні стратегії наратора й безпосереднє звернення до одного об'єкта – маленької дівчинки – дозволяють співставляти повість із твором меншої форми «Портрет маленької дівчинки з черепахою».

Змішано-змінну наративну стратегію на рівні фокалізації засвідчено в повісті «Чистотіл», у якій подієвий ряд організований через аукторіальний наративний тип екстрадієгетичного розповідача, що змінює свою зовнішньофокалізовану персонажну позицію: розповідь про Данила градаційно переходить у розповідь про Калину, створюючи ефект внутрішнього психологічного напруження. Аукторіальний екстрадієгетичний наративний тип функціонує в повісті «Звичайний шкільний тиждень», зорганізований спорадично через персонажну фокалізацію того чи того героя твору.

Абсолютно новаторська у викладовому плані повість-есе «Десять слів поета». У творі застосовано прийом «роздвоєного» наратора: з одного боку постає у внутрішній фокалізації я-оповідач, з іншого – екстрадієгетичний наратор. Ефект оповідного «роздвоєння» виникає, очевидно, через монологічний характер повісті, де на першому місці потік внутрішнього роздумування, який повільно рухає подієвий ряд. Думки я-наратора, зверненого до персонажа Х – Жана, часто вкраплюються у сюжетну канву твору, створюючи цим самим особливий викладовий тип прози авторки.

Отже, дослідження художнього наративу у прозі Н. Бічуї показує, що авторка сформувала індивідуальну манеру розповіді, адже для прози письменниці характерні переважно змішано-змінні типи нарації. Наративна

манера Н. Бічуї еволюціонує від «чистої» третьоособової нарації (перші твори на підліткову і шкільну тематику з філософським контекстом) до поєднання гомодієгетичної і гетеродієгетичної, подекуди із додаванням екстрадієгетичної наративної стратегії, появи «роздвоєного» наратора (тексти історичної, філософсько-гуманістичної, театралознавчо-мистецької тематики). Експериментуючи над формально-змістовими параметрами художніх творів, Ніна Бічуя намагається бути новатором і у своїй викладовій тактиці: вона надає перевагу опозиційним категоріям нараторів із змінними або взаємодоповнюваними функціями. Попри присутність у досліджуваних текстах різних типів нараторів, що можуть займати неоднакові сюжетні позиції стосовно ведення розповіді (оповіді), усе ж можна виокремити, як домінанту, гомодієгетичного я-наратора.

2.2. Художній наратив історії в авторській інтерпретації

Особливе місце в творчому доробку Н. Бічуї займає історична тематика, осмислена письменницею з позиції естетики шістдесятництва та відгомону попередніх десятиліть ідеологічного тиску. Незважаючи на соцреалістичні канони, під якими довгий час перебувала українська історична проза, епічні обрії Н. Бічуї окреслені напрочуд нетрадиційними підходами у поданні історичних мотивів і тем, відзначені психологічною достовірністю, витонченістю художніх текстів, філософським діалогом старшого і молодшого поколінь. Спостережено, що змалювання історичних та легендарних осіб прозаїк подає у новаторському ракурсі, застосовуючи власне авторські інтенції композиційних прийомів, розгортання сюжету. Щодо способів введення розповіді (оповіді), то авторка це робить жваво, з гострою напругою. 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 [195].

Художній наратив Н. Бічуї вміщує 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 Н. Бічуї слушно наводить історичні факти з минулого інших країн: Польщі («Дрогобицький звіздар»), Грузії («Спогад про Грузію»), Литви («Зачин до оповідання про Донелайтіса»). 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 Н. 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.

Показовим у плані ідейно-образного сприймання минулого нашої держави є твір «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. Переконливими є наступні епізоди: шляхта жене полонених гайдамаків,

розповідь про нелегку долю чумаків, смерть одного з них; вічне чекання матері свого вже загиблого сина.

Оригінальною з погляду наративного моделювання історії часів Київської Русі постає 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 грошолюбивий, 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»* [40, 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»* [38, 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»* [37, с. 75]. Це підтверджує і хронологічна вказівка: *«Того ж 1113, за два тижні по святі новоліття, помер князь Святополк»* [40, 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 докупи всі стріли, по землі розметані, і нехай потонуть у повені всі сльози, й усобиці…»* [40, 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…»* [40, с. 80].

Наративне літописне тло доповнюють відомі національно-історичні реалії: *Дніпро*, *церква Десятинна*, *Софія Київська*, *Михайлівський золоверхий собор* тощо. 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» Н. Бічуї), що співвідноситься з образом Сивоока («Диво» П. Загребельного). 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»* [40, с. 76].

Авторське моделювання історичного періоду Галичини часів правління Данила Романовича відтворено 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 гусла: *«Митуса про славу не дбав, не домагався її зовсім»* [40, с. 87]. Наратор гетеродієгетичного типу дещо відходить від історичної традиції зображати співця, що поклоняється своєму князеві (згадаймо Бояна зі «Слова о полку Ігоревім»), адже в новелі Н. Бічуї Митуса стоїть на рівні з князем як фізично, так і духовно: *«… тепер вони з князем були одного зросту і рівні» »* [40, с. 89].

Важливого значення в контексті 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. В окремих епізодах твору, де наявні докладні описи, історико-поетичні пасажі, уточнення, заповільненість мовлення, ця реалістичність починає поволі втрачатися. Для підсилення достовірності описуваних подій і наявності історичного часу авторка вводить у твір персонажа Літописця, який зображений спорадично і створює ефект присутності доби Київської Русі і періоду князювання: «*Літописець списував день у день, що чинилося на Русі*» [40, с. 93].

Важливу роль виконують такі власне наративні стратегії, як 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*» [40, с. 95]. Важливою наративною стратегією, що засвідчена упродовж цілого тексту, виступає внутрішній монолог наратора чи персонажів із фокалізаторської позиції наратора, побудований у формі риторичних запитать.

Художній світ новели вміщує 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» [40, 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…»* [40, 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 Н. 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 гусла, старі дерева» »* [40, с. 89].

Історична проза Н. 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 числених ліричних відступів, яскрава художня образність, символічний характер зображення дійсності та ін.

Окремі прозові твори письменниці вказують також на риси монументального стилю. Це спостережено переважно в епізодах, що нагадують

уривки з давньоукраїнських літописів. Ознаками цього стилю у прозі авторки є афористичний спосіб викладу думок в окремих творах, обмеження художності й стилістичних засобів, декларатив розповіді, простота синтаксичних засобів, нескладна композиція, зосередження на одній темі тощо.

Крізь новий художній ракурс представлено події Коліївщини (1768 р.) у новелі «Великі королівські лови». 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…»* [40, 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 Ґонті 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 затямити, й на себе хотіла муку дітей своїх узяти, і брала»* [40, с. 58]; *«Гнала шляхта полонених гайдамаків 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, шматовано, четвертовано, вішано…»* [40, 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 інтерпретовано 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. Не менш важливим прийомом у творі виступає контрастне поєднання тематичних та образних компонентів:

королівське полювання і страта людей; чужа земля і дім; картини Правобережжя і зображення Галичини; шибениці вздовж дороги від Умані до Львова і спогади про звабливу шинкарку; жартівлива пісня і плач, пор.: «*Хвалились, що дратимуть китайку на онучі, а то Ґонті зі спини паси дерли … гарну учту для тебе зрихтували, вина-меду у жбанах понад вінця, і утіхи понад вінця, і радості, і сміху, йой, що того сміху вже – аж плачу не втримаєш, ані голосіння*» [40, с. 58–61]. Художній наратив цієї новели твориться не лише нагромадженням історичних епізодів на зразок пісень чи дум, але й засобами полісиндетону, епітетності, інтертекстуальними вставками зі Святого Письма, козацької пісні тощо. Рефрен «*Гайдамаки ідуть*» створює атмосферу напруження, властиву описаній добі. Використовуючи прийом пролепсису «… *аби в Городку погибель прийняти*», гетеродієгетичний наратор наближує фінал розповіді, подаючи його наперед очевидним, актуалізуючи на історичній правді. Виразний національний колорит репрезентує образ *незатуплених ножів* як символ нескореності гайдамаків й України. Доцільним у цьому контексті є використаний наратором фольклорний образ *ворона* як уособлення смерті і загибелі козака. Наскрізно емоційним постає символ Матері, яка чекає сина-гайдамаку з бою. Цей священний образ зреалізований у трьох іпостасях: дві матері дочекалися своїх синів, третя – ні. Попри відому загибель сина, мати продовжує його виглядати біля воріт, бо така вже її місія на землі. Особливої потуги цей текстовий епізод дістає через застосування так званого «хорового» наративу, де основна участь розповіді належить групі людей – гайдамакам, які повертаються додому.

Аналізуючи наративне представлення художньої історії в творчому спадку Н. Бічуї, 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*» [40, 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*» [40, 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» [195]. У контексті всього твору важливу історичну місію виконує концепт *шлях* як просторово-темпоральний модус художнього наративу національної історії: «*Міг він того вечора так само добре їхати битим шляхом від Кракова аж до Львова, а 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, а тим шляхом кметі ходили й ховали за пазуху ножі, бо кметям зброю не вільно було носи-*
ти» [40, с. 49]. Наведена текстова конструкція зосереджує цінний з історичного погляду калейдоскоп подій. Розповідач у фіналі твору заявляє, що він та його покоління теж варті згадування в майбутніх віках.

Інтелектуал-наратор історичних творів Н. Бічуї, окрім достеменного знання вітчизняної історії, подає також факти минулого інших держав, зокрема Грузії: «*Було ж у старому Тбілісі понад добрих сто літ тому чимало всяких видовищ і театрів: великий конячий, ляльковий, собачий, а в балагані на Еріванській площі виступали комедіанти на конях та на канаті, а в будинку*

старої гімназії містився механічний театр, де п'єси розігрували автомати… окрім того, існувала собача комедія, а на довершення всього грав оркестр богемських музикантів» [40, с. 109]. Звичайно, ці відомості відчутно художньо намислені, інтерпретовані із суб'єктивної точки зору, тим не менше вони важливі не лише для створення достовірного тла зображеного у творі, а також і для збагачення життєвого світогляду реципієнта.

Велику експресивну силу у творчості Н. Бічуї має історична новела «Камінний господар», у 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 пояснення 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 відлунює 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»* [40, 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 вождевої 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» [40, 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 негацій 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*» [40, с. 28]. Умисним прийомом уважаємо 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, нас погнали туди зі смолоскипами оплакувати смерть вождя»* [40, 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 держаки,*

наливали до середини якесь пальне… встромляли ґніт, а той горів, палахкотів, чадив і тхнув; з такими смолоскипами ходилося також через ціле місто в день святкування річниць армії…» [40, 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.

Із метою більшої художньої переконливості Ніна Бічуя майстерно послуговується ретроспективною стратегією, паралельно до інших подій уводячи до наративу деталізовано виписані з великим експресивно-емоційним зарядом картини-одміни минулого про голод, селянську колективізацію: *«…смак глевкого хліба з остюками, вони впиваються у губи і в язик, але ти продовжуєш жувати, бо голод змушує до того; або ж – склянка гидкого, який смердить нафтою, окропу, з мелясою замість цукру, з обридливим печеним цукровим буряком»* [40, с. 32]; *«А баба… простягає у старих руках надтріснутий, зв'язаний мотузочком під горлом глиняний глечик: осьо, синочки, оце стілечки, більше нічого й не маю, – і в неї глечик забирають, видирають, зерно висипається, баба схиляється підняти зернини, а їй наступають на пальці чоботиськами, не дають і того зібрати»* [40, с. 32]. Присутність серед гетеродієгетичної оповіді реплік гомодієгетичного наратора надає контексту достовірності та вражаючої сили.

Усеобізнаність я-наратора виявляється через накладання чужого досвіду (в аналізованому творі досвіду батька) на те, що він уже знає: *«Я накладаю той чужий досвід, переказаний для мене моїм батьком, на щось знане мені, на щось подібне до того чужого досвіду…»* [40, с. 22]. Як бачимо, у цих словах закладена основа історичної пам'яті людства і генетичний національний код поколінь. Із погляду авторки, передавання історичного минулого своїм дітям – обов'язок батьків. У цьому переконує моралізаторсько-виховна стратегія творів Н. Бічуї, зреалізована свідченням-зверненням дівчинки-наратора: *«… батько мені розповів про те все, коли я мала яких шість літ, розповів – і не боявся ані зради, ані мого дурненького дитячого язика… і коли вам того не оповідали, то мені шкода вас і ваших батьків…»* [40, с. 32]. Історичним досвідом, переданим батьком, дівчинка успішно оперує у творі, постаючи перед нами виразним типом всезнаючого наратора, у чому переконує її акцентуація на конструкції *я знаю*. Спостерігаємо, що якраз знання допомагають оповідачу не лише мужньо прийняти всі страшні історичні обставини, але й злитися з минулими реаліями, розчинитися в них: *«…я знала, що колись тато бачив у Києві під ворітьми вмерлу від голоду жінку…я знала про людські трупи на вокзалах… я була тим малим хлопцем, котрий вночі, їдучи в поїзді, намагався відсунутися од чогось важкого, холодного…і тільки на світанні побачив: то був мертвий дядько, з котрим вони разом надвечір ще сідали в поїзд»* [40, с. 33]. В останній частині тексту письменниця вдається до гендерної модифікації постаті наратора, коли дівчинка-оповідач умовно стає малим хлопчиком, аби відчути й достовірно, з найбільшою точністю, передати зображувані події з минулого. У цьому випадку зміна образу наратора створює «ефект присутності», реальності, що загалом властиво для прози Н. Бічуї. Таке «перевтілення» оповідача – не поодиноке явище як у нашій, так і в інших літературах. У цьому контексті вбачаємо зв'язок із сатиричною поемою Т. Шевченка «Сон», у третій частині якої зміна характеру героя-оповідача підлаштована під сатирично-правдиве відтворення зображуваного.

«Перевтіленн» образу розповідачів (оповідачів) присутнє у творах інших українських і російських літераторів.

Зауважено, що авторка за посередництвом юного наратора дивиться на історичні факти й осмислює їх із погляду свого покоління, уважаючи історичні знання підґрунтям для творення сучасності, засуджуючи при цьому національне безпам'ятство: *«Та ж мене нині не дивують найстрашніші картини, змальовані очевидцями, про голод, голод, голод, про розпухлих і синіх людей; я не вірю, що комусь то могли вибити з пам'яті чи хтось, може, того не знав; бо коли так, що ж, це означає, що ми всі невиліковно хворі, і ніяка самостійна Україна не порятує нас од тої хвороби, бо ж можуть бути рецидиви…»* [40, с. 33]. Історичної ваги наратор надає концепту *страх*, акцентуючи на ньому свою увагу і вказуючи на його всезагальне значення у контексті сталінської доби.

Цікавим з погляду композиційного оформлення видається твір «Показія, або Те, що не потрапило до оповідань», де наратор, ніби дизайнер, 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 ріці, діти при столі – чомусь залишили дітей при столі, тарілки з недоїдками»* [40, 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»* [40, 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 Н. Бічуї з погляду письменницького моделювання в них художнього наративу історії засвідчує як традиційну літературну манеру викладання минулого, так і власне авторські наративні стратегії відтворення історичного модусу. Унікально, що Ніна Бічуя вдало

поєднує у ході розповіді неоднорідні за хронологічними зрізами історичні події: князювання у Київській Русі, набіги татар, Коліївщину і гайдамаччину, сталінізм тощо. З'ясовано, що минуле Ніна Бічуя подає очима свого сучасника.

2.3. Текстуальні форми наративної організації прозових творів

2.3.1. Інтертекстуальність як спосіб побудови наративу

Конструктивним принципом організації прозового тексту Н. Бічуї виступає 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. Присутність «тексту в тексті» створює у прозі Н. Бічуї явище багатоплановості твору, розширює асоціативні можливості художнього письма, утверджує індивідуальність авторки через складну систему міжтекстових співвідношень.

Характеризуючи інтертекстуальний склад художніх творів письменниці як текстову форму наративного моделювання, використано літературознавчі напрацювання про інтертекст таких дослідників: О. Астаф'єва [7], А. Вежбицької [53], О. Гальчук [58; 59], І. Ільїна [98], Н. Корабльової [130], Н. Кузьміної [145], Г. Лушнікової [162], В. Миловидова [184], В. Просалової [217; 218], І. Смірнова [235] та ін.

У ході аналізу прозової спадщини Н. 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 посилання на свій передтекст; *гіпертекстуальність* як осміювання або пародіювання одним текстом іншого; *архітекстуальність*, що може усвідомлюватися як жанровий зв'язок текстів [89].

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) [130, с. 10–28].

У роботі враховано представлені класифікації інтертекстуальності, проте у ході наратологічного аналізу художньої прози Н. Бічуї не завжди до кінця розмежовано типологію інтертекстуальних зв’язків того чи того дослідника, оскільки важлива роль тут належить індивідуально-авторській викладовій тактиці, що зумовлює появу унікальних інтертекстуальних типів чи нівелює вже окреслені ознаки.

Поглянувши на природу інтертекстуальності у наратологічному аспекті, у процесі міжтекстової взаємодії визначаємо не менш важливу роль нарататора як носія спільної з наратором пам’яті. Взаємозв’язки між наратором і нарататором під час художнього сприймання відбуваються через увібрану інформацію, рівень мовної культури тощо. В. А. Просалова слушно розмежовує авторські і читацькі, експліцитні та імпліцитні, усвідомлені та неусвідомлені зв’язки в художньому творі [217, с. 70].

У прозописьмі Н. Бічуї інтертекстуальність виступає одним із чітко виражених способів організації прозового наративу. 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 Н. 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 наративної тактики є та

особливість, що в епіці Н. 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 наративна структура представленої прози містить усі зазначені ученим типи взамозв'язків текстів (інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність).

Художнє письмо Н. Бічуї наскрізь насичене різнотипними інтертекстуальними знаками, що, з одного боку, визначає наративну 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.

Найбільший вияв у прозі Н. 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 Н. 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» Вовенарґа: *«Як пише післямова, «займав місце на перехресті різних течій просвітницької думки першої половини XVIII століття»* [40, с. 35]; фрагмент твору Гамлета *«О, бідний Йорик!»* [40, с. 45]. Із метою художньої достовірності

наратор 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»* [40, с. 46]; литовського письменника Юстінаса Марцінкявічюса *«Можливо, тільки двох наших велетів – Донелайтіса і Чюрльоніса – видно далеко за межами Литви»* [40, 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...*» [33, с. 53].

Зважаючи на наявність релігійних мотивів, а відповідно й конфесійного стилю на окремих етапах розповіді / оповіді, всезнаючий і впевнений у собі наратор 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*» [40, с. 141]; *«Чи не надто багато прагнеш?» – може запитати Бог* [40, 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*» [40, с. 32].; приятеля – *«Коли німці прийшли до нашого містечка, – каже один із моїх приятелів, – … то повеліли євреям стягати пам'ятник Сталіну з п'єдесталу»* [40, с. 36]; старого львів'янина – *«Я скидаю шапку в храмі, але в кнайпі так само»* [40, 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*» [33, 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» Вовенарґа, 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…»* [40, с. 50]; слова Дівчинки-Манірниці: *«Я так хорошо провела вчерашний день, такое солнышко, и в лес ходили, и даже жгли огонь…»* [40, 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 паволока довга. То я вам коротко повім, кияни благочестиві: хто од льва зліший, од змії лютіший?»* [40, 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… »* [40, 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*» [40, 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*» [40, с. 73]; «*Слова його – гострий ніж*» [40, с. 97].

Один із типів інтертекстуальних відношень (за Н. Корабльовою) – контекстуальні зв'язки – у художній прозі Н. Бічуї дуже тісно «зрослися» з авторським текстом і вибудовують філософський наратив-роздум як виразну ознаку викладового стилю письменниці. Наратор Н. 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 мовиш задля чого?*» [40, с. 76]; «*Що було перше – добро і зло в суті своїй, а чи наймення їхнє?*» [40, с. 96]; «*Хто його відає, може, ми існуємо на світі з тієї причини, що існують наші вороги?*» [40, 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*» [40, с. 51]; «*Вмій розділити зароблене тобою на три частини: одну – на святі ікони, другу – убогим віддай, а третю на потребу твого тіла*» [40, 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*» [40, 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*» [40, 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, представленої у творах відповідними текстовими фрагментами, як, до

прикладу, у повісті «Яблуня і зернятко», де філософські розмірковування належать дівчинці Ромі: *«Не пишеться, не робиться – це тоді, коли людина взялася не за своє»* [33, с. 37]; «*Людина – або добра, або зла. Це від природи, як колір очей*» [33, 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» [154, с. 20]. У прозі Н. 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»* [40, 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 Марґарита», «Біла гвардія», «Театральний роман», латинське видання «Юдіціум прогностікон», письменників Гемінґвея, Островського, Марину Цвєтаєву, 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 Ґога, книги англійського природознавця Джеральда Дарелли. Інтертекстуальні мотиви, пов’язані з театром, указують на присутність біографічного автора в наративі Н. 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 («Стиглі 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 наковому, мистецькому, політичному колах осіб, так і маловідомих або фактично вигаданих. Зокрема, у досліджуваній прозі згадано Одіссея, астронома Яна Кеплера із Праги, святого Франциска Ассізького, Шлімана, Колумба, художника Ніко Піросмані, литовського поета Крістіонаса Донелайтіса, литовського письменника Юстінаса Марцінкявічюса, 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 Ґелашвілі, талановитої тбіліської школярки Русудан Петвіашвілі. У повістях, де персонажами постають діти чи підлітки («Яблуня 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 Н. Бічуї застосовує у своїх викладових стратегіях прийом ремінісценції – «відчутний у літературному творі відгомін іншого

літературного 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» [82, 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»* [40, с. 129]; у повісті «Яблуня 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 наратеми 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»* [40, 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»* [40, с. 58]. У новелі «Спогад про Грузію» теж застосована ремінісценція пісні: *«День, день, білий день, – мугикає Богдан. – Вставай, милий, клади вогень»* [40, 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.

В арсеналі інтертекстуальних мотивів потенційними 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» [40, с. 61]; із народної пісні *«Вийшла мати за ворота та й стала питати, коли тебе, мій синочку, в гості дожидати; тоді мене, моя мати, будеш дожидати, як проросте зеленая трава в хаті на помості»* [40, 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...»* [40, с. 62], монолог покійника. Специфічно, що авторка, цитуючи уривки із фольклорних текстів, зберігає їх усноpозмовне 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 лезґінка, 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 Н. 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 звіздар» 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 Яґеллонського університету в Кракові» [40, с. 94]. Літописна розповідь домінує і в новелі «Сотворіння тайни», яка нагадує давньоруські історичні перекази через наявність мотивів про напад половців, охрещення Русі. Стилістика 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»* [40, 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.

У процесі трансформації чужого тексту в новий художній простір – так званий метатекст – часто відбувається передача автором первісного тексту своїми словами, проходить його адаптація до композиційно-змістових параметрів нового твору. Такий спосіб міжтекстових стосунків визначаємо як перифразу, засвідчену у прозовому наративі Н. Бічуї. Наратор вдається до перефразування різнорідних інтертекстуальних форм: молитви: «*Во ім'я страху чи во ім'я якоїсь надії – аби за щось зачепитись, аби за щось триматися коли не долонями, то думками…*» [40, с. 15]; наукових висновків Канта: «*Сонячна система виникла з величезної хмари розріджених у просторі часточок матерії, з туманних рухомих мас – виникла й розвинулася до нинішнього свого стану, до нинішньої своєї форми буття…*» [40, с. 120]. Самовпевнений наратор ризикує навіть перефразувати Гомера, заперечивши загальновідоме кліше: «*Вірність Пенелопи – факт недостовірний. Просто Одіссей зовсім випадково повернувся додому на годину раніше, аніж з'явився той, з ким Пенелопа могла б йому зрадити*» [40, с. 146]. Наратор-інтелектуал, ремінісцентно процитувавши філософське твердження Григорія Сковороди «*самі тільки мислі наші завжди з нами, одна тільки істина вічна, а ми в ній, як яблуня в своєму зерні, сокриті...*» [33, с. 62], вдається до його перефразування,

взявши за основу біографічну позицію автора й наблизивши Сковородинську істину до покликання актора й ролі театру в його житті: «*Істина – це ж для нас театр, так?*» – декларує персонаж повісті [34, с. 62].

Важливим способом реалізації категорії 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 Н. Бічуї виявлено вкраплення конфесійного стилю, коли окремі текстові фрагменти частково або повністю ідентичні зі стилем молитви: «*Во ім'я Отця і Сина…*» [40, с. 15]; «*А старий Остап до чудодійних образів молиться: не доведи Господи навіки знеславитись, не доведи Господи навіки*» [40, с. 60]. Неодноразово викладова манера наратора-пророка, що перебирає на себе функції апостола, наближена до біблійної розповіді: «*… ви вірите в нове пришестя Ісуса – невже забуваєте, що так само прийде Сатана? Хочете вивільнення од гріха, хочете спокути? Очищення спраглі? Що ж, сповідайтесь, спокутуйте, вказуйте пальцем на грішних…*» [40, 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*» [40, с. 46]. Біографічний документальний стиль витримано в розповіді про поета Донелайтіса, що нагадує життєпис письменника: «*… що зосталися 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…*» [40, 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*» [40, 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*» [40, с. 145]. Посилання на газетну статтю, де розповідалося про «*сімдесятирічного дідугана, що піднявся на дельтаплані в повітря*» згадано у повісті «Яблуня і зернятко» [33, с.76].

До контекстуально-сюжетних репрезентацій іншотекстового характеру відносимо окремі вставки-історії («Показія, або...»), фрагменти вивісок: «*Вивчаю литовську з вивісок: piena – хліб*» [40, с. 154]; «*У нас не курять*» [34, 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 наратемах: «*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*» [40, с. 46]; «*… але його поема «Доби року» – це ніби діалог, навіть суперечка з Монтенем*» [40, с. 23].

Одним із кращих зразків твору-інтертексту, на нашу думку, 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, перетворючись на внутрішній монолог наратора-Лесі. 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*» [40, 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…» [40, с. 168]; Юдиного поля: «*На Юдиному полі зерно не проросте*» [40, 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*» [40, с. 177]. На міжтекстовому рівні функціонують образи як літературних і міфічних героїв (Перелесник, Ізольда 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!*» [40, с. 169]; із драмою-феєрією «Лісова пісня» – «*А їй тої миті раптом захотілося обернутися мавкою з довгим блискучим зеленим волоссям…*» [40, 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?*» [40, 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 Маковеєм, 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*» [40, 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 по-новаторському 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 самостійно – «Чи пам'ятаєте, коли я говорила», «Хвилини»), уривок із драматичної поеми «Віла-посестра». Міжжанрові зв'язки присутні у художній палітрі інших творів Н. Бічуї, зокрема повісті «Яблуня і зернятко», де наратор наводить фрагмент пісні Бетховена про байбака, вплітаючи 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.

Не менш виразним прикладом цілісного «зшивання» чужих текстів виступає повість-есе «Десять слів поета». У передмові твору «Від автора» вказано на потужну інтертекстуальну основу твору: листи М. Куліша до І. Дніпровського та О. Корнєєвої-Маслової, спогади А. Коонен, щоденникові записи й статті Л. Курбаса, спогади Ю. Смолича, М. Бажана, Т. Цулукідзе, В. Василька, О. Дейча [35]. Незважаючи на прагнення автора (а відповідно і наратора) подати твір як єдину цілісну картину і тематичну спорідненість використаних інтертекстових фрагментів, усе ж таки чуже слово надзвичайно відчутне, що часто створює ефект дискретності художнього контенту.

На основі скрупульозного аналізу інтертекстуальних форм у прозі Н. Бічуї можемо стверджувати, що 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 Ґога. Чи Неванґоґа»* [40, 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 очами майнули весна, літо, осінь, зима, – то ви вже бачили все…»* [40, с. 123].

Важливого наративного характеру в художньому світі Н. Бічуї набуває паратекстуальність, яка на матеріалі досліджуваної прозової спадщини репрезентована переважно передтекстуальним комплексом – власне заголовком та епіграфом до твору. 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 («Стиглі 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 Н. 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 Н. 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 Н. Бічуї неодноразово виникають діалогічні зв'язки між самим автором, передані через фігуру наратора. Під час художньої комунікації виникає друге «я», тобто автор вступає в діалог із самим собою як, наприклад, у конструкції повісті «Яблуня і зернятко»: «*Ти приїхала сюди задля роботи, задля тиші й самотності, що дає змогу зосередитись», – умовляла я себе саму весь час*» [33, с. 70]. Це зазвичай фіксуємо у тих творах письменниці, де наявні контекстуально-сюжетні застосування прийомів сну, візій, спомину,

що формують інтертекст щодо самого автора (наприклад, у творах «Камінний господар», «Стиглі яблука на Спаса», «Спогад про Грузію», «Показія, або... », «Яблуня 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» [264, с. 20], при цьому «відбувається включення двох авторських голосів у різних темпоральних зрізах» [264, 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 заникання пам'яті – забування автоніма (-му?)* [40, с. 183].

Отже, на основі дослідження явища інтертекстуальності в художній прозі Н. Бічуї, можемо зробити висновки, що наратив майже кожного твору побудований на співіснуванні чужотекстових фрагментів. Установлено, що авторка через посередництво наратора вдається як до експліцитних прийомів інтертексту, уводячи фрагменти «чужого» слова, так й імпліцитних, послуговуючись міжтекстовими асоціаціями. Інтертекстуальні пошуки, наявні і зреалізовані категоріями метатекстуальності, гіпертекстуальності, архітекстуальності, паратекстуальності, автоінтертекстуальності, спроектували художньо-естетичний діалог, інтелектуально-філософський дискурс, що репрезентує епічні тексти авторки в кореляції з іншими крізь площину всього літературного простору. Найбільш повно у нарації Н. Бічуї представлені такі форми інтертекстуальності, як цитування, ремінісценції та алюзії. Власне авторською викладовою стратегією постає уведення до художньої палітри інонаціонально-культурних інтертекстуальних кодів.

2.3.2. Колористика художнього світу як важливий наративний засіб

Під час аналізу колористики художнього світу Н. Бічуї як важливої текстуальної форми наративної організації творів використано матеріали філологічних студій українських дослідників (І. Бабій [9], Л. Бублейник [49], Н. Горбач [64], І. Демченко [74], Т. Корольова [132], В. Миронюк [185] тощо).

У художньому світі письменниці наративний потенціал кольоропозначень особливо виразний, що зумовлено прекрасною вивершеністю мови авторки, достовірністю та переконливістю художнього полотна прози [55, с. 136]. Колір у творах Н. Бічуї проступає крізь багатий та оригінальний стиль письма, точність художнього слова, образи, деталі, органічне співіснування справжньої художності, наукових аргументів, публіцистичних вставок. Особливість «барвистості» письма авторки підмічає В. Габор: «Її новелістичне слово дихає й прискорено б’ється, його можна відчути на доторк, воно звучить і має барву і запах» [55, с. 136].

У творчості Н. Бічуї наявне пряме називання кольору, тобто його експліцитне вираження, а також називання предметів, кольорова ознака яких закріплена в культурі та мові (імпліцитне вираження). Наратор прози Н. Бічуї однаково оперує як хроматичною, так і ахроматичною гамою кольорів. Загалом мовосвіту авторки не властиве чорно-біле членування, бо наратор-художник малює словесний простір неоднорідним спектром кольорів, вдаючись до експериментування та новаторства. Вибір кольору наратором залежить від змістової і композиційної суті представлених у творі подій, наявності чи відсутності їхнього експресивного розгортання, тематичного спрямування тощо. Деталізованість, лаконізм і смислощільність літературного стилю Н. Бічуї знайшли відбиток у колірному змалюванні художнього світу, адже наратор переважно послуговується чіткими, виразно концептуальними кольорами: зеленим, червоним, чорним, синім. Порівняно менша роль у прозовому ідіолекті письменниці відведена напівтонам і відтінкам, змішаним барвам. У цьому переконує я-наратор в одному із творів: «…*і нема в моєму розпорядженні блискотливих кольорів, є тільки те, що є, – і тільки те я хочу*

описати чи змалювати або ж – зовсім точно – описати, змалювати, і тільки це ви повинні побачити, а не щось інше» [40, с. 11]. Я-наратор упевнений, що менш помітна, не така яскрава барва теж має свій характологічний ефект: «*А дівчата, однако, гарні, хоча брови – колосками над* ***сивими*** *очима, а не* ***чорні*** *соболі над* ***блискучими*** *черешнями*» [40, с. 62]. Вибір насиченості кольорового спектру прямо залежить від тематичної специфіки змальованого у творі, адже наратор завжди підпорядковується змістовому наповненню твору. У цьому переконують рядки: «***Барви всі притишені, пригашені****, ледь приглушені, нема тої яскравості, що над Дніпром, так ніби якийсь смуток, якась печаль зітерла тому* ***яскравість***» [40, с. 62].

Правдивість зображуваного виступає рушієм викладової стратегії творчості Н. Бічуї. Я-наратор зізнається, що відтворює лише ті кольори, які постають перед ним реально у момент творення оповідного акту, які не можуть бути надуманими і сфальсифікованими: «*Може, коли б я сказала, що на дівчинці* ***яскраво-сині*** *панчохи й* ***білі*** *туфлі, що волосся в неї* ***рудяво-золотисте****, очі* ***голубі****, а на носі з широкими ніздрями світяться веселі плямки ластовиння, ви б її побачили? Але ж це не моя дівчинка, а якась інша, з* ***рудим*** *волоссям і* ***голубими*** *очима, а я задумала змалювати мою…*» [40, с. 11]. Як бачимо, фактуальність нарації присутня і у виборі кольору.

Водночас я-наратор, виконуючи непросту творчу працю – правдивого зображення, розчаровується у справжності висловленого і в докладному передаванні кольору. Він уважає, що митець навіть при найточнішому відтворенні того, про що оповідає, не здатний достовірно окреслити побачене: «*Не треба було того всього, не треба було мого старання докладно визначити* ***колір її очей і волосся****, бо я не передала гармонії тих кольорів, і тому не тільки ви, а й сама я вже не бачила дівчинки, а лиш розрізнені риси якогось незнайомого обличчя*» [40, с. 12–13].

Особливо виразні колоративи портретного типу, де наратор в акторіальній та аукторіальній позиціях вдається до детальної характеристики портретів-описів, напр. «*…вам усе здається, що кожна з цих деталей живе*

зосібна, зосібна міститься на окремих полотнах: очі, руки, ***червона*** *сукня*» [40, с. 11];«…*потому там оселився художник у* ***чорному*** *оксамитному камзолі й береті, він дивився на світ з вікон своєї майстерні*» [40, с. 13]. Неодноразово наратор при творенні портретів персонажів, акцентуючи на колоративах, паралельно подає інші зовнішні чи внутрішні характеристики героїв із метою більшої переконливості, напр.: «... *усмішка відкриває горішні* ***рожеві*** *ясна й дрібні* ***білі*** *зуби, підборіддя в неї кругленьке, м'яке…*» [40, с. 10]; «… *і він похитує головою, а над* ***ясними*** *очима тремтить* ***чорна*** *тонка брова*» [40, с. 79].

Попри життєствердну позицію наратора, у прозовій колористиці Н. Бічуї помітно виділяється чорна барва, яка на окремих текстових відрізках відчутно домінує, що пояснюємо зоровою ефективністю чорного кольору, який надає особливої рельєфності зображуваному. Крім того, чорний колір виступає найдавнішим міфом в українській культурній традиції. У цьому проявляється творча манера письменниці, що демонструє словесну чіткість і виразність. Чорний колір зреалізований наратором переважно в символічних, фразеологічних, метафорично-фігуральних контекстах, напр. «.. *потому там оселився художник у* ***чорному*** *оксамитному камзолі й береті, він дивився на світ з вікон своєї майстерні*» [40, с. 13]; «…*ану ж допоможе, ану ж виживе, ану ж не загине від голоду, від* ***чорної*** *напасті, від важкої хворості…*» [40, с. 15]; «*шнур провисає, тягнеться і скручується довжелезною* ***чорною*** *змією, може, навіть сичить, як змія…*» [40, с. 24]; *«… а діти щосили натискали на* ***чорний*** *клаксон, він стогнав, скрикував, і за голосним криком діти не чули нічого з того, що могла б їм розказати стара машина…*» [40, с. 25]. Як бачимо, текстова конфігурація чорної гами змодельована на символах ***чорної змії***, ***чорного клаксона***, ***чорної землі***, ***чорної хмари***, ***чорних дахів*** тощо. Символ ***чорної землі***, очевидно, викристилізовує авторську концепцію землі і людини на ній. Більш розгорнуту оповідну характеристику з використанням чорної барви, яка доповнюється імпліцитним кольоропозначенням, подано в конструкціях «*Тепер він був теж увесь у* ***чорному****, у чомусь такому, як*

суддівська мантія чи убрання ченця [40, с. 40]; «*Ставало того все більше й більше,* ***чорні***, ***чернечо-чорні*** *зерна…*» [40, с. 40]. Паралельно функціонує близька за значенням кольоросема ***темний*** і її деривати: «*… і аж тоді незвично виглядала Бреннерова кімната, бор поза тими свічниками ще плавали на стінах, оббитих* ***темними*** *шпалерами…*» [40, с. 53].

Порівняно менше вживаний у текстах білий колір. Він виконує переважно нейтральну функцію, передаючи фізичні властивості номінацій, напр. «*Вона стоїть трохи боком до мене й до вас, простягає черепасі однією рукою* ***білий*** *шматочок свіжої редиски*» [40, с. 13]; «*Дівчата йому могли о тій порі снитись,* ***білі*** *та голі, як берези наярі*» [40, с. 47]; «*Коли ж рій прилітав, то брав бджіл легко і просто, а вони плутались йому в довгій* ***білій*** *бороді…*» [40, с. 60]. В окремих контекстах білу барву наратор змальовує як сакральний символ невинності, чистоти, непорочності, божественного, адже здавна білий колір був в нашого народу священним [233]: «*І хотів ймити ту* ***білу*** *чистоту – а не годен був, така виглядала свята й недоторкана в цьому храмі, уся в оправі з* ***барвної*** *мусії, напівреальна навіть і майже недосяжна*» [40, с. 81]. Такі образи свідчать про фольклорні мотиви у прозовій творчості Н. Бічуї.

Великий експресивний ефект мають кольороконтрасти, вибудувані на бінарній опозиції *чорне-біле*. Ці кольоропозначення авторка вводить у текстову тканину творів через виражальні можливості наратора: «*…* ***чорненькі*** *цяточки нот на тонких лінійках видно було при світлі двох свічок…*» [40, с. 26]; «*Убраний він був у* ***темне***, *як чернець, а волосся мав* ***ясне***, *аж* ***біле****…* » [40, с. 46]; «***Чорний*** *одяг і білий комірець під* ***білою*** *бородою*» [40, с. 54]. З іншого боку, така наративна стратегія, можливо, спричинена прагненням домінування світлого над темним, доброго над злим, адже білий колір-деталь, як бачимо, перекреслює чорне забарвлення. Особливо виразно це ілюструє текстова конструкція «*На абсолютно* ***чорному*** *снігу … сидить дівчинка, запнута в* ***білу*** *хустину…*» [40, с. 37], у якій наратор спочатку вдається до оксиморону ***чорний сніг*** (умисне перенесення чорного забарвлення на іншоколірну реалію), що

викликає сумне, гнітюче, болісне враження, а потім за допомогою образу дівчинки у ***білій хустині*** змінює його на світле й оптимістичне.

До найбільш використаних у творах відносимо і зелене тло, що свідчить про національну основу колірних асоціацій, адже зелена фарба не лише одна з основних в українських ландшафтах, але також це колір життя, пробудження природи. Репрезентуючи зелену барву, наратор надає оповіді вітаїстичності через природну гармонію: «*Курила дорога від босих хлоп'ячих ніг, і осідав пил на гарячому, ще* ***зеленому*** *листі і ніби приглушував мідяний відгомін дзвонів*» [40, с. 15]; «*Поміж мною і нашвидкуруч збитою з рудих неструганих дощок трибуною – довжелезне й витоптане* ***зелене*** *поле…*» [40, с. 24]; «*… але я не чую ані слова, і все це тому, що між нами хтось розгорнув таку нескінченну* ***зелену*** *площину…*» [40, с. 24. Символи ***зеленого простору*** і ***зеленого поля*** вказують на неосяжність і нескінченність життя і природи, які не можна виміряти ніякими просторово-часовими рамками. У цьому переконує і образ нескінченної ***зеленої площини***.

Чи не найбільшу експресивну силу в аналізованій прозі має червоний колір, який виступає не лише яскравою художньою деталлю, котра підкреслює внутрішнє напруження оповідної ситуації, але й містить певну символічну суть. Через червону гаму наратор виражає гнів, напруження, біль у таких рядках: «*Він возносився над трибуною і вже спирався на неї обома могутніми руками, я бачила величезні,* ***почервонілі*** *з напруги пальці, якими він уп'явся у трибуну, вона виглядала тепер іграшкою у тих руках, а роззявлений* ***червоний*** *рот вдихав і видихав повітря…*» [40, с. 35]; «*вносила до кімнати урочисто й поважно своє розпухле від сліз, з* ***червоними*** *очима обличчя, втирала…*» [40, с. 28]. Виразно символічним видається образ червоно-кривавої плями від вина, що контрастує із білим настільником у контексті «*він ставить на стіл келих, довкола келиха –* ***червоно-кривава*** *пляма на* ***білому*** *настільнику…*» [40, с. 35]. Декодування цього символу зрозуміле, і використаний він оповідачем, очевидно, з метою створення найвищої експресії, напруги з боку реципієнта. Народнопоетичну вогняну стихію червоного кольору наратор втілює в таких

конструкціях: «*… і спалахує потому фільварок* ***червоно****, і видно аж на Краківське передмістя, а може й далі*» [40, с. 47]; «*Ні, не став тенором і не зійшло кохання* ***вогненної*** *жінки в* ***червоному*** *кімоно, навіть вусики не проросли над його вустами*» [40, с. 54]. Образ ***вогненної жінки*** в ***червоному кімоно*** символізує, на наш погляд, палке, гаряче кохання, на що вказують асоціації з вогнем і червоною барвою. У текстовому фрагменті «*При жаристих вогнищах* ***червоним*** *видається Алімпієві цілий світ, і він міркує собі – отак* ***червонясто****,* ***вогненно*** *виглядає гріх і покарання за нього*»[40, с. 74]. Зображення гріха через червоно-вогненну гаму вказує на корелятивність червоної барви. У цьому контексті наратор пов’язує її зі злом і негативом.

Інколи оповідні об’єкти зображені не властивими для своєї природи кольорами. Така наративна стратегія викликана прагненням надати кольоропозначенням більшого виражального колориту, напр. «*… небо ж було* ***червоне****, без сонця, але дуже* ***червоне****»* [40, с. 38]; «*… і крізь ту легку, майже прозору заслону на* ***зеленувато-сірому*** *небі чітко позначалася лінія дальнього гірського хребта…*» [40, с. 131]; «*Небо щойно було* ***зелене****, чисте, й на тлі світлої зелені темніли гілки ялини, високої й тонкої*» [40, с. 139]; «*І* ***зеленкуватий*** *вечір також був…*» [40, с. 141].

Спостережено, що тріада чорного, зеленого й червоного кольору домінує в наративі епіки Н. Бічуї. Порівняно рідше використано інші барви, які теж створюють багатий колористичний спектр Бічуївського письма. У баченні наратора золотий колір символізує сонце, тепло, добробут (як наприклад, образ ***золотистої цибулини***): «*У червоному відблиску жару цибулини здаються ще округлішими, ніж є насправді, і* ***густо-золотими****»* [40, с. 100]. Аналізуючи жовту барву у прозовій колористиці Н. Бічуї, необхідно зауважити, що жовтий колір «… у своїй чистоті та ясності – приємний і радісний, у своїй повній силі має щось веселе і благородне, та, з іншого боку, він дуже чутливий і може викликати неприємні враження» [215, с. 113]. Ці особливості виявлено і в контекстах: «*Котермакова книга, видана в Римі чотири століття тому,* ***чорна*** *і з* ***жовтими****, як шкіра забальзамованого фараона, сторінками,*

пасувала до тих свічників» [40, с. 53]. Відчутно негативну семантику містить лексема ***жовтавий***, зреалізована в таких конструкціях: «… *де ми всі ледве вміщаємося на* ***жовтавій****, може, сто років тому струганій лаві, де пахне смаженими млинцями…*» [40, с. 16].

Дескриптор сірого кольору наратор ілюструє найчастіше в пейзажних картинах-описах, напр. «***Сірі****, добрі, вогкі світанки, і такі ж вечори…*» [40, с. 21]; «… *світання було дуже* ***сіре****, аж брудне, з мокрим снігом…*» [40, с. 27]; «… *сонце виривалося на свободу з-поміж* ***сірих*** *осінніх хмар…*» [40, с. 101]. По-особливому представлений наратором контрастний експресив синьої гами: з одного боку, як пейзажне тло, що навіює позитив («*На Дніпрі ще не скресла крига, але вже* ***синювате*** *тепло, пропахле гіркотою майбутнього цвітіння й зеленавості, текло над містом*» [40, с. 71]), з іншого – деталь важкої праці, страждання і смерті («*Та ж мене нині не дивують найстрашніші картини, змальовані очевидцями, про голод, голод, голод, про розпухлих і* ***синіх*** *людей…*» [40, с. 32]).

Часто на таких оповідних етапах присутня вказівка на окрему художню деталь-колір: «*Сукня – єдина яскрава пляма на портреті, все інше трохи приглушене, делікатне: і волосся дівчинки, і панцир черепахи, і* ***жовті*** *фіранки на вікнах, і* ***картата*** *стара хустка, котрою застелена канапа, на тій хустці ледве й видно черепаху, – то, може, справа в тій* ***приглушеності, неефективності кольорів****?*» [40, с. 11], пор. *картатий* □із чотирикутними візерунками, малюнками□ [233]. Як бачимо, наратор зауважує і про важливість кольороефекту при портретотворенні в художньому тексті.

Для того, щоб досягти зорового, внутрішнього, психологічного контрасту, наратор гармонійно поєднує відтінки кольорів у своїх словесних описах, напр. «… *просвічує лукавий бистрий погляд її якихось дивних,* ***зеленкувато-карих*** *очей*» [40, с. 10]; «*Волосся в неї також має якийсь дивний, як і очі, відтінок –* ***русяво-каштановий****, з блиском, воно прикриває чоло, опукле й уперте*» [40, с. 10]; «.. *ніби все кружляючи на тому самому місці, до котрого врешті добралась* ***чорно-синя*** *хмара…*» [40, с. 20].

В окремих контекстах наратором використано імпліцитне вираження кольору шляхом називання барви через предмет, кольорова ознака якого закріплена в мовно-культурній свідомості: «*очі теж* ***горіхового тону****, і волосся…*» [40, с. 15–16]; «*Виноград перестиглими ягодами скапує вниз, у суху траву, на* ***світло-медове*** *листя*» [40, с. 98]; «*Будинки й схили гір відсвічували червонястими, зеленкуватими й* ***цеглястими*** *барвами, вони здавалися теплими й доступними*» [40, с. 102]; «*Довкола стояли густезні* ***зеленаво-бронзові*** *хащі*» [40, с. 83].

Присутня в наративній манері й колористика фізичного простору, яка входить до фрагментів-описів, що ідентифікують прозу Н. Бічуї як високохудожнє, естетично вивершене письмо. Такі кольорозображення наявні в контекстах «*… у цілому місті гасло світло, і в* ***чорноті*** *за вікном існував тільки гомін…*» [40, с. 26]; «*… Дрогобич тонув помежи горами, дерев'яний, заболочений, поза валом міським, у* ***голубому*** *плині голосів і повітря*» [40, с. 47]. Серед зображальних колоративів побутують традиційні фольклорні образи, напр. «*Ходив у Крим, убирався у крамну сорочку, а воли ремигали,* ***сиві воли*** *та полові…*» [40, с. 61]. Народнопоетичну символіку компілюють уже згадані словосполучення із колірними номінаціями: ***зелене*** *поле*, ***чорна*** *земля*, ***чорна*** *хмара*, ***чорна*** *брова*, ***білі*** *руки*, ***біла*** *сорочка*, ***сірі*** *гуси* тощо.

Барвистий колористичний простір властивий тим місцям у текстах, де наратор подає не одну кольорову гаму, а створює своєрідний ефект веселки, поєднуючи різні забарвлення, які гармонійно співіснують; часто переходить з одного кольору на інший: «*… видно також парк довкола площі,* ***білу*** *стіну церкви, трохи віддалену і приховану деревами. Будинок охайно кладений з дрібної,* ***червонястої*** *цегли, вхідна брама вузька, але добре примітна на тлі червіні, і між* ***червоним*** *– вкраплення блискучої* ***голубої*** *мозаїки…*» [40, с. 13]; «*… я тікала від* ***чорно-синьої*** *хмари, на тлі котрої* ***фіолетовими*** *стали сосни і* ***посірів золотавий*** *пісок…*» [40, с. 19].

У текстовій палітрі майстерно поєднані барви, віддалені за хроматичною гамою, присутня вказівка на більш важливий колір. Така наративна стратегія

створює контраст: «*Я бачила ріку,* ***золотисто-червоні*** *спалахи якої дражнили зір, коли сонце виривалося на свободу з-поміж* ***сірих*** *осінніх хмар…*» [40, с. 101]; «*Небо щойно було* ***зелене****, чисте, й на тлі* ***світлої зелені темніли*** *гілки ялини, високої й тонкої*» [40, с. 139].

Наратор-художник переконаний, що функція кольору як у природі, так і її відтворенні за посередництвом слова надзвичайно важлива. Про це свідчать рядки: «*На тлі неба, утративши майже зовсім* ***колір****, дерева виглядали трагічно чіткими і займали простір*» [40, с. 141]. Неоднорідність кольоропредставлення теж наявна в досліджуваних творах. Наратор часто дисонує, подаючи теплу, приємну, світлу гаму й холодні, неприємні кольори: «*… і голос його мав* ***барву теплу і лагідну****, і також вельми знайому*» [40, с. 78]; «*І тоді наливає у третій своїй одміні сон-реальність, з моторошними,* ***жаскими кольорами***»[40, с. 37], пор. *жаский* рідко, який викликає, наводить страх; страшний [233].

Отже, зважаючи на виразну зорову інформацію, передану різним спектром кольорів, можна стверджувати про синтетичну специфіку епіки авторки, зумовлену її глибокою психологізацією. За колірною ознакою наратор, присутній у художніх текстах Н. Бічуї, відповідає екстравертному психологічному типу, оскільки у фокусі його уваги постійно знаходиться зображуваний об’єкт, із приводу якого висловлюються думки, а колірний світ барвистий із переважанням хроматичної гами, хоча він неодноразово послуговується і ахроматичними кольорами. Наратор виразно підлаштовує колір під композиційно-змістову, експресивно-стильову основу твору, а також його подієвий ряд. Реалістичність зображуваного, деталізація, лаконічно-смислощільна викладова манера безпосередньо зумовлюють вибір кольору наратором.

2.3.3. Описовість, деталізація, монтажність у творчій манері письменниці

Проза Н. Бічуї належить до тих зразків письменства, які засвідчують докорінні зміни в літературному процесі, новаторство наративних стратегій, урізноманітнення композиційних параметрів.

Описовість як специфічна наративна стратегія викладової тактики, застосованої у прозі Н. Бічуї, що визначена як «поверхове, натуралістичне фіксування у творі зовнішніх фактів, другорядних деталей без розкриття їх сутності» [153, Т. 2, с. 156], превалює на тих текстових відтинках, де акцент наратора зосереджений на зображенні зовнішніх реалій без з'ясування їх суті. Зазвичай описовість супроводжує оповідь у тих художніх текстах, у яких відсутня чітко виражена сюжетність, а події представлені шляхом щільного «нанизування» одна на одну. Таку особливість спостерігаємо в новелі «Камінний господар», де короткі текстові фрагменти дескриптивного характеру будують розповідь через поверхневе фіксоване нагромадження реалій зовнішнього світу: *вуличка – озеро – парк – туман – лебеді – матіола – ліхтарі – дощ – місяць – машини – лімузин*. Ідентичну наративну техніку спорадично застосовано у творі «Показія, або…», у якому лаконічно змальовані зовнішні факти теж витворюють художню картинку: *небо – літо – місяць – земля – місяць*. Виразним зразком такого наративного прийому може бути конструкція з тексту: «*Вологі кошики квітів, руденькі лисички, червоні кульки полуниць, біло-зелене хрумке цибулиння, делікатні листочки салату й кучераві голівки цвітної капусти*» [40, с. 150].

Неодноразово ознаки описовості присутні в урбаністичних мотивах, як наприклад, у новелі «Дрогобицький звіздар», де в оповідь уведено епізод опису вечірнього польського міста: *«В ринку замикалися сукенниці з крамом; босоногі ткачі рахували свій денний заробіток, а до убогих, забарложених притулків сповзались жебраки й каліки…»* [40, с. 48]. Ця епічна конструкція виразно засвідчує приклад послідовного фотографічного «нанизування» подій. Образ дощового міста в описовому плані подано у творі «Показія, або…».

Контент прозових текстів формують описи портретного типу, що акцентують на художніх деталях, які складають цілісний персонажний образ: наприклад, Котермака («Дрогобицький звіздар»): «*Білий-білий. Вуса й борода. Сливи очей подовжених і з непорушним поглядом. Брови до скронь, зморшка гордо розтинає перенісся…*» [40, с. 54].

Не менш важлива роль належить наративним «зарисовкам» пейзажного характеру: опис вечірнього грузинського містечка, змалювання образу темряви у творі «Спогад про Грузію», хмарного вечора у творі «Показія, або…». Риси кубізму вбачаємо у змалюванні наратором образу місяця: «*Місяць: хтось вирізав у небі кружок. Зазираю в місяць – глибочезний колодязь, нема дна, червоний круг води, вузьке цямриння*» [40, с. 139].

Оригінальним наративним ходом у досліджуваній прозі постає актуалізація опису на одній деталі-реалії, що часто випадає із загального контексту і співіснує поза ним. Прикладом цього може бути опис ялинки у творі «Показія, або…», описова характеристика «білого чистого аркушика» в повісті «Яблуня і зернятко». Унікально, що прийом описовості дозволяє невеликому образу-деталі «розростатися», набувати градаційно надреальних ознак: наприклад, образ *білого аркуша* порівнюється із «*велетенським безмежним степом, укритим снігом*» [33, с. 36].

Вдаючись до описового викладу подій, наратор ніби робить своєрідний ліричний відступ, відволікає читача від основної розповіді, сюжетно його розвантажує, як в зображенні весни у Перемишльському краї («Буєсть Митусина») чи в розповіді про дерева у творі «Притча про Учителя й Учня», яку схематично можна представити так: *екстрадієгетичний наратор* < *опис дерев* > *екстрадієгетичний наратор*. Власне авторською наративною манерою Н. Бічуї виступає прийом фрагментарного опису, коли авторка через постать наратора вдається до наративної описовості, що вміщує різнорідні описи природних фактів – зимового лісу й місяця, – які до того ж віддалені у просторовому плані: зимовий ліс поданий у розповіді про гори, місяць – пов’язаний з образом вікна.

Ще одна важлива наративна стратегія – ***деталізація*** художнього світу, адже у процесі словесного опису і розвитку подієвого ряду розповідач (оповідач) часто виступає деталізатором, підкреслюючи ідейно-змістову суть художньої деталі: «*Власне тому я й намагаюся бути точною і не помилятися в деталях* [40, с. 11]; «*… я кладу ті деталі одну при одній, густо, туго, як належить…*» [40, с. 11]. Наратор у ролі оповідача прагне, аби реципієнт сприйняв цілісний образ, а не фрагментарний «*… а вам усе здається, що кожна з цих деталей живе зосібна…*» [40, с. 11]. Трохи далі по тексту наратор доходить до висновку, що деталізація в творчості не така вже й потрібна і повністю її заперечує: «*Не треба було того всього, не треба було мого старання докладно визначати колір її очей і волосся…*» [40, с. 12].

Деталізований стиль викладу найчастіше виявлений на тих наратемах, де авторка через оповідача чи розповідача вдається до точного відтворення тих реалій зовнішнього світу, який сприйматиме нарататор. Найбільш виразно це відтворено у текстовому відрізку: «*Хлопці спритними натренерованими рухами ловили кульку ракетками, і здавалося, що вони смикають кожен у свій бік оті білі пасмуги. Розтуливши щербатого рота, за грою спостерігав малюк років шести-семи, поводячи головою за рухами гравців. На м'якому, оббитому плюшем дивані сиділа дівчинка з поїзда все в тих же великих чоботиськах, які нагадували мені водночас і взуття полярних льотчиків і хокеїстів*» [33, с. 13].

В архітектоніці досліджуваних текстів важливе місце займають мікрообрази творів – так звані художні деталі, через які наратор формує свій емоційний контент. Вдаючись до деталізації, наратор Н. Бічуї виявляє особливу зацікавленість активною художньою позицією того структурного елемента тексту, який охоплює ключовий мікрообраз. Якраз завдяки набору художніх деталей наратор формує підтекстову основу, зреалізовує характерологічні завдання, експериментує над структурно-композиційними параметрами. Художня деталь в інтерпретації наратора виконує бінарну функцію: з одного боку виступає узагальнюючим засобом, з іншого – коротко формулює основну його ідею. Якраз через систему деталей-домінант

виявляємо художнє мислення наратора, його здатність через деталізований мікрообраз виразити основну ідею твору.

Проза Н. Бічуї наскрізно насичена художніми деталями різного типу, створюючи таким чином зразок деталізованого письма. Свідченням особливої уваги наратора до деталей при творенні художнього світу подій і персонажів можуть бути його зізнання в техніці ведення розповіді (оповіді) у тексті: «… *я й намагаюсь бути дуже точною і не помилятися в деталях*» [40, с. 10]. Особливо виразні й найбільш виписані портретні деталі, які слугують засобом психологічної характеристики героїв і мають зовнішній експресивний ефект. Виразним прикладом може слугувати мікрообраз *угору піднятої брови*, яким охарактеризовано в позиції внутрішньої фокалізації хлопчика Юлька із твору «Шпага Славка Беркути» в момент великого психологічного напруження. Чи не найбільш деталізовано подано характеристичний опис дівчинки із твору «Портрет маленької дівчинки з черепахою»: «… *усмішка відкриває горішні рожеві ясна й дрібні білі зуби, підборіддя в неї кругленьке, м'яке, дуже довгі пухнасті вії злегка здригаються, і навіть крізь них просвічує лукавий бистрий погляд її якихось дивних, зеленкувато-карих очей*» [40, с. 10]. Деталі-портрети виконують важливу наративну функцію і в інших творах: характеристика пастора Донелайтіса – «… *у того довге волосся спадає на комір, близько поставлені очі глибоко, дуже глибоко ховаються під бровами, й зводиться круто, високо склепіння чола*…» [40, с. 121]. Наратор пильно вдивляється у портрети персонажів, про що він сам зауважує у повісті «Яблуня і зернятко»: «*Коли пильніше вдивитися, то стане помітно, що одне око темніше, кольору густого гречаного меду, а друге – світле, жовтувато-зелене*…» [33, с. 6].

Словесне творення портрета героя інколи вимагає від наратора додаткової майстерності. У таких випадках оповідач у першій особі постає у функції художника, надаючи описам портретів колористичного ефекту: «… *бачив тільки біле пасмо волосся…зав'язану довкола шиї зелену хустину та жовтий листок*…» [33, с. 101]. Прикладом художнього новаторства виступає прийом поєднання деталей зовнішнього і внутрішнього світу персонажа, які

поетапно зумовлюють одна одну: «…*тіні на запалих щоках пастора, – і його не обминають клопіт і хвороба; його горішня губа вузька, аскетична, а нижня ледь випнута, уперед випнута, бо пастор здатен обстоювати власні думки*…» [40, с. 121].

У тих контекстах, де наратор уплітає описи природи для створення певного викладового антуражу, виразними постають деталі пейзажного типу: «*Виноград перестиглими ягодами скапує вниз, у суху траву, на світло-медове листя*» [40, с. 98]. Умисно гіперболізоване нагромадження деталей-реалій наратор подає у творі «Спогад про Грузію». На матеріалі невеликого текстового контенту, описуючи осінню пору, розповідач вдається до штрихового деталізованого викладу зображуваних реалій різного ґатунку, що майстерно вписані в осінню кольорову палітру: *червоні панцири черепиці*, *кетяги чорного й рожевого винограду*, *світло-медове листя*, *яблуко «джонатан»*, *соковита груша*, *хризантеми*, *бджоли*. Організація наративу через фрагментарне нанизування мікрообразів присутня у творі «Показія, або…», асоціативний ряд яких почергово формують такі деталі із архетипно-символічним контекстом: *ніч – вода – сонце – літо – колесо – соняшник – ягода на вишні – вода – світло* [40, с. 152].

Неодноразово набір художніх деталей, які застосовує наратор у текстах Н. Бічуї, наближують стиль її прози до експресіоністичного письма, як ось: *напнуті шнурки-жили на шиї*; *величезні, почервонілі з напруги пальці; роззявлений червоний рот* («Камінний господар»), *синюваті жили, вузли суглобів* («Притча про Учителя й Учня»). В окремих випадках наратор застосовує особливу мінімізацію художніх деталей переважно в описах портретів, аби більш емоційно передати зображуване: «*Рука в дівчинки маленька, надто дрібна навіть для п'ятирічного віку, щойно відмита, пахне милом, на нігтиках – сліди лаку, червоного й блискучого*» [40, с. 9]; «… *птахи спивали краплини із жолобків – заглибин у широких Вересаєвих долонях*» [40, с. 119]. Інколи просто вражає здатність наратора настільки тонко, до дрібниць відтворити той факт, який знаходиться у фокусі його уваги: «*Тонкі обережні*

дзьобики лоскотно торкалися зашкарублої шкіри на пучках…» [40, с. 119]; «*Однесенька ягода на вишні – в тиші*» [40, с. 152]. Свідченням цього є образи *ямки на підборідді* у пастора Донелайтіса, *латки на Вересаєвих чоботах* («Зачин до оповідання про Донелайтіса»), *полатаних чоботиськ з хутряною підкладкою* («Яблуня і зернятко») тощо. З іншого боку, присутні також художні деталі у збільшеному, масштабному вигляді: *образ розтуленої долоні великої бруньки* [40, с. 152]. Деталями інтер'єру наратор послуговується у тих контекстах, коли із загальної картини вихоплює якийсь один предмет і детально його «розкладає» на окремі компоненти: *старий стіл* («Камінний господар»), *хліб на кухонному столі* («Спогад про Грузію»).

Художнє тло формують також символічні деталі, які в інтерпретаційному плані особливо розгалужені, часто мають національно-культурний підтекст: із позитивним значенням – *хліб на кухонному столі*, *білі клавіші*, *білий обрус*, *червона сукня в дівчинки*, *материнська рука* (символ опори у великому натовпі); із негативним – *старий стіл*, *чорний сніг*, *червоне вино у келиху*, *чорна ріка*. Вони виразно наближені до асоціативних деталей. Цілу українську художньо-культурну систему із деталей-символів подано в розповіді про Вересая («Зачин до оповідання про Донелайтіса»), де наратор нанизує деталі в один подієвий ряд, застосовуючи асоціативне письмо: *бандура*, *дерев'яний ослінчик*, *побілена стіна хати*, *полотняна сорочка*, *тин із глеками*, *ластівка* [40, с. 119]. Інколи художні деталі можуть дисонувати в текстових відрізках: *чорний сніг – біла хустина*; *червоно-кривава пляма на білому настільнику* («Камінний господар») тощо.

Деталізований характер викладу, який фіксуємо у багатьох фрагментах текстів Н. Бічуї і визначаємо як одну із стратегій художньої розповіді, – не є базовим, адже в позиції, коли наратор ідентичний із біографічним автором, встановлюємо протилежну особливість творчого процесу: кожен образ потрібно розглядати як єдине ціле, не вдаватися до його деталізованого компонентного вивчення, хоча деталі при цьому мусять бути: «*Спробуйте це з'єднати, разом усе й відразу, це обов'язково треба бачити все разом, інакше*

речі й предмети… втратять зв'язок між собою…» [40, с. 10]. Наратор розкриває секрети своєї викладової тактики й мету деталізованої розповіді, яку не завжди досягає: «… *я кладу ті деталі одна при одній, густо, туго, як належить, а вам усе ще здається, що кожна з цих деталей живе зосібна…*» [40, с. 11].

Монтажність займає в епіці Н. Бічуї особливе місце, адже наратор її творів застосовує кінематографічний прийом швидкої зміни подій, при цьому акцентуючи увагу на їхньому чіткому вимальовуванні в уяві читача. Монтаж характеризується поєднанням тематично об'єднаних, але не схожих за стилем та жанром текстів, відзначається просторово-часовою неузгодженістю, значною асоціативністю, багатозначністю взаємодій, розгалужених у сюжетних лініях твору [153, Т. 2, с. 74].

Так, наратор у досліджуваній прозі за допомогою прийому монтажу часто вдається до занурення у спогади-медитації (ретроспекція в дитинство («Земля»), спогад про бабусю й співучу липу («Шпага Славка Беркути»), часи сталінізму, голодомору, колективізації; день, коли помер Сталін («Камінний господар»), часів гайдамак, історії міста Городка («Великі королівські лови»), заснування Києва, напад половців, князювання Святополка («Сотворіння тайни»), часів правління Данила Галицького, історію Перемишля («Буєсть Митусина») та ін. У формі спогаду-згадки цілісно організована текстова структура твору «Спогад про Грузію» (ретроспекції в час художника Піросмані, актора Абела Ревазішвілі). Візійні контексти через сон (який наратор називає реальним): три одміни сну з минулого («Камінний господар), видіння-сон про фантастичне яблуко; сон художника Володі про те, що він повинен зробити («Яблуня і зернятко»).

Ефект кіноплівки, за яким організована розповідь в багатьох художніх текстах авторки, дозволяє позбутися зайвих, дріб'язкових деталей і показати лише те основне, що має суттєве значення і цілісне представлення. Монтажна розповідь вимагає від нарататора великої уваги, адже постійно відбувається занурення в інший світ. Майже кожний епічний твір Н. Бічуї репрезентує

монтажну композицію й кінографічне ведення наративу. Монтажність твору «Стиглі яблука на Спаса» досягається нелінійним сюжетотворенням, застосуванням обірваних діалогів між двома підлітками, описових конструкцій, стилю молитви-перифрази, часовою зміною дня і ночі, змінною позицією наратора тощо. У творі «Камінний господар» завдяки ефекту кінокадру наратор в гендерно змінній аукторіально-акторіальній позиції подає розповідь про чоловіка з мікрофоном за трибуною, три одміни сну-візії минулого, використовуючи урбаністичні колажі, філософсько-ліричні відступи, інтертексти-алюзії, перефрази Біблії. Найбільш показовим у плані монтажної наративної манери є твір «Великі королівські лови», якому властиві майже всі ознаки кінострічки, що надзвичайно ускладнені літературно-мистецьким спрямуванням новели і дозволяють сформувати монтажну картину лише на основі художніх асоціацій. Твір демонструє не лише часово-просторові несуміщення, а й містить фрагменти легенд, переказів, дум, пісень, голосінь, прислів'їв і приказок; молитовного стилю, цитат із Святого Письма, монологу покійника, хорового наративу. Усі ці твори завдяки монтажній техніці постають як цілісна художня картина із своїм фіктивним світом. Характер розгортання оповіді / розповіді як кінострічки фіксуємо у повісті «Яблуня і зернятко», де наратив змонтажований шляхом чергування таких кадрів-епізодів: діалог я-наратора з Ромою – розповідь про артистку Ксеню Бортяк – діалог Ксені й сина Володі – роздум я-наратора – діалог Ксені з уявним голосом – звертання я-наратора до Роми – розповідь про Стару Актрису.

Відтворення монтажу досягається також фотографічним зображенням подій, портретів персонажів, про що свідчить, як приклад, фотообраз черепахи із твору «Портрет маленької дівчинки з черепахою»: «*Крихітні чорні очки, недовірлива голівка, ладна заховатися під панцир лише при натякові на небезпеку, чіткі уперті кігтики, поморщена сіро-коричнева шкіра шиї, латочки панцира і жовто-рожевий рот…*» [40, с. 9]; зведення наратором постатей князя Данила і Митуси («Буєсть Митусина»); сцена-кадр в такому епізоді: «*Моя дівчинка у червоній сукні годує черепаху. Вона стоїть трохи боком до*

мене й до вас, простягає черепасі однією рукою білий шматочок свіжої редиски, а другою погладжує холодний панцир так, ніби гадає, що черепаха відчуває цей ласкавий дотик» [40, с. 13]. Фотографічно подана розповідь через прийом «об'єктиву у вікні» у творі «Шпага Славка Беркути»: «*У вимитих шибках повторюються хмари, клаптики неба, шматочок синього сарафану…унизу пройшли солдати…на білому моторолері – коричневий негр…на гнідому коні – білявий вершник*» [33, с. 99].

Монтажний наратив має емоційно-експресивний потенціал, адже, як і під час перегляду кінострічки, так і у процесі читання реципієнт співпереживає разом із персонажами, вірить в істинність зображуваного тощо. Так, наприклад, розгортається сюжет у творах «Стиглі яблука на Спаса», «Буєсть Митусина», коли реципієнт перебуває в постійному напружені разом з оповідачем, що займає позиції аукторіального й акторіального наратора у зовнішній та внутрішній фокалізації.

Доказом монтажної композиції текстів Н. Бічуї слугують також застосування діалогових сцен, акустичних ефектів, уявного музичного звучання, що органічно вплітаються в текст. Фрагментарні, обірвані, філософські діалоги присутні у творах «Стиглі яблука на Спаса», «Шпага Славка Беркути», «Яблуня і зернятко» та ін. Акустичний наратив створюють уявне звучання роялю у творі «Камінний господар», зурн і клаксону («Спогад про Грузію»), каунаських дзвонів, стародавніх канклес, сопілки («Зачин до оповідання про Донелайтіса»), звук яблука, що впало у траву («Показія, або…»). До словесної розповіді введені також мотиви дитячих голосів, плачу, крику («Притча про Учителя й Учня»).

Прийом монтажу дозволяє нараторові з метою художньої оригінальності використовувати різнорідні за просторово-часовою характеристикою реалії в їх цілісному представленні: хронотопне перенесення образу Котермака у сьогодення («Дрогобицький звіздар»), поєднання бінарних постатей Алімпія-старця й Алімпія-отрока («Сотворіння тайни»), Вересая і Донелайтіса («Спогад про Грузію»); відтворення часів грузинського художника Піросмані («Спогад

про Грузію»). Виразним прикладом такого хронотопно-просторового монтажу є епізод із повісті «Шпага Славка Беркути», де наратив представляє різночасові зрізи, змонтажовані в цілісний образ міста Львова: «*В чорні брами на Ринковій площі вступають у дивних шатах горожами… на Ставропігійській товче сухі зілиська аптекар…рвуться до валів татарські лучники…середньовічні школярі слухають казань*» [33, с. 100].

Наратор в аналізованих текстах ніби спеціально відбирає, умисно поєднує окремі монтажні кадри, застосовуючи спільний темпоритм і формуючи таким чином в уяві читача цілісну художню картину. Таким способом у творі «Спогад про Грузію» наратор монтажує різночасові словесні кадри про грузинського художника Ніко Піросмані, театрального актора Абела Ревазішвілі, українську поетесу Лесю Українку. Завдяки техніці монтажу письменник створює образ, а не показує сухий факт чи подію.

Часто монтажну композицію будують тематично однорідні, але різні за стильовими особливостями, текстові фрагменти, поєднані асоціативним зв’язком попри просторово-часовий дисонанс: літописний стиль викладу у творах «Дрогобицький звіздар», «Великі королівські лови», «Сотворіння тайни», «Буєсть Митусина»; фрагменти біографічного тексту («Дрогобицький звіздар», «Зачин до оповідання про Донелайтіса»), документально-історичні ремінісценції («Буєсть Митусина») фольклорний інтертекст («Великі королівські лови»), вставки драматичного, віршованого, епістолярного тексту («Біла Віла»), елементи фантастики («Біла Віла», «Спогад про Грузію»).

Елементом монтажу виступає миттєва зміна художніх планів, як у конструкції: «*Слухаю кануаські дзвони. Оглядаю картини Чюрльоніса. Ходжу вулицями Вільнюса*» [40, с. 117]. Ця особливість виразно проступає у новелі «Великі королівські лови», де швидкозмінна розповідь репрезентує такі епізоди: полювання короля – гайдамаки – Василь Швець – знахар Остап Швець – історія Городка – гайдамака Василь Швець. Свідченням монтажного наративу є також прийом художнього обрізання, який виразно присутній у

прозі Н. Бічуї (твір «Великі королівські лови» та ін.). Виявом такої ознаки може бути нонфінальність, наявна майже у всіх художніх текстах авторки.

Монтажна, тобто вільна наративна техніка основана на порушенні причинно-наслідкових зв'язків подієвого ряду. У зв'язку з увагою наратора до монтажного характеру розгортання розповіді / оповіді вбачаємо домінування у прозі Н. Бічуї асоціативно-емоційного художнього письма над логічним викладом. Таким є наратив твору «Великі королівські лови», що побудований із кадрів-фрагментів, які настільки віддалені один від одного, що тематично їх можливо об'єднати лише на асоціативно-філософському рівні. Монтажна композиція художніх текстів Н. Бічуї вдало організована, вона без сумніву передає враження стилістичної однорідності, оскільки прийом кінострічки дозволяє пластично подолати різнорідність зображеної подієвості. Завдяки монтажній техніці наратор майстерно поєднує у рамках твору словесно-ідейний та зображальний аспекти, застосовує безперервний потік нової інформації, як в епізоді із повісті «Шпага Славка Беркути»: малювання хлопчика Юлька – вимкнення світла – дія мами (розповідь про обізнаність мами) – коні на малюнку – поява Славка Беркути (коментар про нього) [33, с. 88].

Враження монтажності створюють у досліджуваних текстах ремарки, прийом двоголосся («Буєсть Митусина», «Зачин до оповідання про Донелайтіса»), інтелектуальні вставки-роздуми («Буєсть Митусина», «Показія, або…», «Спогад про Грузію»), різні іпостасі одного образу (образ Донелайтіса), публіцистичні вставки («Показія, або…»), слова литовської, латинської й німецької мов («Показія, або…», «Біла Віла»), окремі історії під назвами «Історія з відьмами», «Історія з Чурльонісом», «Історія з храмом» («Показія, або…»), фрагменти етикетки («Шпага Славка Беркути»), прийом хорового наративу («Великі королівські лови», «Яблуня і зернятко»).

Зауважуємо, що наратор прози Н. Бічуї спорадично використовує прийом мізансцени, адже у творах присутня алюзія наперед продуманого розміщення персонажів і подій щодо зовнішньої обстановки, як, наприклад, пластичне

зіткнення князя Данила й Митуси («Буєсть Митусина»). Наратор-режисер у цьому випадку намагається через зовнішні атрибути виражати внутрішню сутність зображеного. Унікально, що якраз прийом монтажу дозволяє застосовувати повторювані епізоди, як у творі «Притча про Коваля і Карбівничого».

Отже, серед текстуальних форм організації наративу у художній прозі Н. Бічуї важливу роль відіграють описовість, деталізація та монтажність як специфічні викладові стратегії. До описовості Ніна Бічуя вдається через посередництво наратора при використанні зовнішнього зображення, переважно портретного, пейзажного чи інтер'єрного типу; відсутності чітко вираженого сюжету, так званого «нанизування» подій одна на одну. Деталізована стратегія репрезентує точне відтворення зображуваних реалій, переважно мікрообразів творів – художніх деталей, які визначають експресивно-емоційний контент усього твору та його наративної тактики. Монтажну наративну стратегію фіксуємо при застосуванні Н. Бічуєю кінематографічного прийому миттєвості подій, які чітко окреслені в уяві нарататора.

Висновки до розділу 2

Комплексний й усебічний аналіз викладових особливостей художньої прози Н. Бічуї крізь призму наративної типології спрямовує до таких висновків:

1. Письменниця з метою досягнення творчого задуму сформувала індивідуальну наративну манеру, засвідчену ризоматичним характером художнього письма, умисним порушенням композиційної стрункості, новаторськими пошуками зображально-виражальних засобів. Неоднорідність викладової тактики авторки зумовлена превалюванням опозиційних категорій нараторів із змінними або взаємодоповнюваними функціями (гомодієгетичного – гетеродієгетичного – екстрадієгетичного). Швидка особова зміна нараторів відбувається у межах невеликих текстових фрагментах творів (я-наратор – ми-наратор – ти-наратор – ви-наратор). Найчастіше розповідач (оповідач) у прозі

Н. Бічуї може знаходитися в позиції внутрішньої (персонажної) і зовнішньої фокалізації, рідше – нульової фокалізації. На матеріалі епічних творів письменниці (за класифікаціями Ж. Женетта, В. Шміда) диференційовано бінарні категорії нараторів: *відкритого / закритого*, *всезнаючого / некомпетентного*, *невпевненого / впевненого*, *реального / надреального*, *наратора-жінки / наратора-чоловіка*. Установлено, що, попри наявність змішаних типів нараторів у прозі письменниці, усе ж переважає гомодієгетичний я-наратив у внутрішній чи зовнішній фокалізації, де основну роль виконує наратор-жінка. Домінує у творах авторки закритий, внутрішньо заглибений у себе наратор, який переймається як особистими проблемами, так і світом персонажів. Гомодієгетичний наратор такого психологічного типу часто перебуває у внутрішніх роздумам із самим собою, обриваючи на півслові свої думки і створюючи ефект недомовленості для реципієнта.

2. Наративне моделювання історичного модусу Н. Бічуєю виявляє з одного боку традиційність у зображенні минулого, з іншого – демонструє власне авторську викладову манеру відтворення історії. Участь у міжчасовій комунікації беруть різні типи розповідачів (оповідачів): дитина, підліток, доросла людина. З’ясовано, що викладова манера історичної прози авторки нагадує спосіб ведення розповіді у творах літератури Княжої доби, про що свідчать ознаки як орнаментального, так і монументального стилів у її творах.

3. Інтертекстуальність як спосіб побудови прозового наративу Н. Бічуї зреалізована через сюжетні, стильові, жанрові, художньо-образні запозичення. Наратор застосовує як експліцитні прийоми інтертексту через фрагменти «чужого» слова, так й імпліцитні, вдаючись до міжтекстових асоціацій. Художній наратив досліджуваної прози виявляє такі форми інтертекстуальності: метатекстуальність (цитування, ремінісценції, алюзії, архетипи); гіпертекстуальність (пародіювання окремих образів); архітекстуальність (міжжанрові зв’язки, іншостильова манера ведення наративу), паратекстуальність (заголовковий комплекс та епіграфи); автоінтертекстуальність (діалог наратора із власним «я»).

4. Колористика як важливий наративний засіб зорганізовує розповідь у прозі Н. Бічуї, вона органічно співіснує із тими подієвими рядями, які рухають композицію. Наратор через колір створює ефект достовірності про розповідний (оповідний) об’єкт, досягає деталізованості письма, робить психологічні моменти більш виразними. Колірна специфіка визначає психологічний тип наратора аналізованої прози, який відповідає екстравертові (барвиста колористика, домінують хроматичні барви, постійно акцентує увагу на тому, кого (чи що) зображує).

5. Описовість як специфічна наративна стратегія Н. Бічуї домінує у тих контекстах, де акцент зроблено на поверховому зображенні фактів і персонажів без розкриття їхньої суті. Описовість найчастіше присутня у текстових фрагментах із чітко вираженою безсюжетністю, де події розташовані методом «нанизування» одна на одну. До деталізованого стилю письма наратор вдається на тих текстових відрізках, де зосереджується на точному відтворенні реалій зовнішнього світу чи внутрішніх переживань. Епічний наратив формують художні деталі різного типу: портретні, пейзажні, інтер’єрні, символічні тощо. Свідченням монтажної наративної техніки прозописьма Н. Бічуї є швидка зміна подій; фотографічне зображення художнього світу.

РОЗДІЛ 3.
ХРОНОТОП ЯК ЗАСІБ НАРАТИВНОГО МОДЕЛЮВАННЯ У ТВОРАХ НІНИ БІЧУЇ

3.1. Часовий і просторовий модус в архітектоніці текстів

У зв'язку зі змінами наративної організації української прози другої половини XX століття, коли відбувається руйнування класичної фабули, сюжет набуває поліваріантних ознак, а художнє мислення стає фрактальним, проходять модифікації часопростору художнього твору. Нове представлення часових відношень основане на сполученості лінійного й циклічного часу. Художня проза досліджуваного періоду демонструє з одного боку лінійний характер 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 [173, с. 338–339]. З іншого боку, для творів характерний анахронічний стиль наратування, тобто «неузгодженість між порядком подій, у якому вони відбуваються, й порядком викладу в розповіді» [255, с. 123]. Ж. Женетт уважає, що для запровадження поняття анахронії необхідне визнання наявності «нульового ступеня» – суворого часового збігу розповіді та історії [89, с. 73]. Саме ця наративна стратегія часової репрезентації подієвого ряду більш увиразнює рецептивну складову естетичної комунікації, деталізує на первинному зображенні, глибше розкриває характер персонажа [61].

Художня проза Н. Бічуї зосереджена у власній часово-просторовій площині, що формує певну естетичну систему й засвідчує відчуття авторкою плину часу та самолокалізації у просторовому континуумі й речовому світі. 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.

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 [129, с. 197]. Слушною видається класифікація О. Чернишової, яка 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 [121, с. 7–10]). Доцільними в контексті нашого дослідження є такі хронотопні пласти: фольклорний, фантастичний, побутовий (І. Заманова, Н. Бардикова). 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), наративний (коли й ким про події повідомлено) [157, с. 123–130].

Крім того, у наратологічному аналізі хронотопу художньої прози Н. Бічуї використані літературознавчі напрацювання з цього питання низки українських дослідників (Ю. Бондаренко [33], Л. Гижа [61], К. Дронь [83], О. Кискін [121], Н. Копистянська [133–137], Л. Тарнашинська [246] та ін.).

Досліджуючи часопросторові відношення у прозі Н. Бічуї в наративному плані, необхідно враховувати, що 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» [83, с. 108]. Крім того, аналіз хронотопу прозових творів авторки варто здійснювати через конструктивні підструктури часопростору, на основі чого постає концептуальний хронотоп. Необхідно зважати на те, що наративна 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» [209, с. 316]. Завдяки наративній організації тексту події вибудовуються в часовому та просторовому порядку.

Відомо, що будь-який художній твір демонструє закінчену нарацію, рівнозначну художньому часові. У наративному 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 [109, 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 [196, с.123]

Спостережено, що наратив 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» [140]. Хронос в аналізованій прозі далекий від реальних вимірювань, бо він повністю демонструє ознаки художньо-психологічного часу, представленого внутрішніми монологами, 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).

Загалом, для наративу прози Н. Бічуї характерний амбівалентний хронотоп, 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 докупи 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 [33, 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 [33, 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*» [36, с. 473].

Невипадково і 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»* [33, 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'ятьох вулицях Львова. Спорадично оповідач зізнається, що перебування в кількох вимірах і в іншому часі викликає тривогу [40, с. 144].

Моделюючи художній світ, наратор прози Н. 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 [40, 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*» [40, с. 152]. Як бачимо, деталізований виклад створює ефект художньої достовірності.

Не менш унікальною здатністю наратора досліджуваних текстів є умисне поєднання майбутнього, минулого і теперішнього часу щодо однієї і тієї ж події у творі «Буєсть Митусина», а також одночасовість явищ, зафіксованих у цьому творі. 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*» [40, с. 153]. Ця думка вкотре підтверджує вічну істину, що час рухається по колу. Установлюємо, що хронос у прозі Н. Бічуї має семіотичну природу, наратор визначає так званий «знак часу» («Квітень у човні»).

Окремо слід вказати на виявлення наративного часу в окремих творах Н. Бічуї, де часто він має модифікований вигляд. Ознаки наративного часу простежуємо у текстах із нонфінальністю чи порушеною хронікальністю фабули. Незакінчену часову перспективу мають твори, у яких відсутній фінал як такий: «Великі розквітлі магнолії», «Недобре дівчисько», «Поазія, або…» та ін. Виразна трансформація наративного часу присутня в новелі «Стиглі яблука на Спаса», де кінцівку репрезентовано як експозицію, із якої розгортається наратив твору. Ознаки хроносу виразні у текстах, де стиль ведення розповіді нагадує літописний виклад подій: «Дрогобицький звіздар», «Великі королівські лови», «Буєсть Митусина», «Сотворіння тайни».

Наративна організація часового модусу у прозі Н. Бічуї передбачає також персонажне сприймання часу. Майже у всіх творах письменниці як на підлітково-учнівську, так і на філософсько-гуманістичну, театрально-мистецьку, урбаністичну, історичну тематику людська індивідуальність у часовому перебігу подана переважно в бінарному плані через семантику домінувальної художньої категорії «молодше – старше покоління». Ця категорія провідна у прозі Н. Бічуї і зреалізована різнотипними образами – представниками молодих чи старших людей. Дуже виразна 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 [33, с. 46].

Виявами анахронічного зображення подій у прозі Н. 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 [253, 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 [40, с. 141].

Ретроспекція у творах Н. 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»), про

голод 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 наративу 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»).

Яскравим свідченням анахронічного наратування у прозі Н. Бічуї 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 («Яблуня і зернятко»); спогад наратора-персонажа про сивого чоловіка із дитинства («Земля»). Наскрізно переплетена спогадами розповідь актриси Ксені Бортяк у повісті «Яблуня 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 [40, с. 66]. Удаючись до філософських розмірковувань у творі «Показія, або…» я-наратор приходить до висновку, що спогад – це все, що колись було [40, с. 144], в іншому творі він зауважує: «*І в тому найдивовижніша властивість спогаду: все це може відбуватися водночас*» [36, с. 473]. Звернення до спогаду як виразної ознаки фабульного простору прози Н. Бічуї визначає власне авторську манеру викладової тактики письменниці.

Не менш важливим часовим прийомом, застосованим Н. Бічуєю, є пролепсис – «анахронія, що заходить уперед, у майбутнє стосовно «теперішнього» моменту; залучення однієї чи більше подій, що трапляються після «теперішнього» моменту; антиципація, передчасний кадр, проекція» [255, с. 112]. Наратор текстів Н. Бічуї неодноразово оперує пролепсичними

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 [29, 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 [40, с. 147], в іншому випадку: що було б із нею, якби сіла в той фатальний автобус [40, с. 150]. Неодноразово в оповідальній тактиці аналізованої прози застосовано прийом філософського пролепсису: наратор обдумує, що буде, коли «*згинуть всі пейзажі*» («Показія, або…») [40, 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 Н. Бічуї моделює стрибкоподібний сюжет і більше акцентує увагу на людській індивідуальності в часовому перебігу.

Попри звернення у наративному плані Н. Бічуї до минулого, важливим усе ж постає теперішнє, тобто те, що відбувається в реальному часі. Підтвердженням цього є епізод із твору «Яблуня і зернятко», коли у полі зору молодої художниці перебуває не старе місто і будинок із фронтоном зі стародавніх міфів, а хлопчики, котрі живуть нинішнім днем [33, с. 18].

У художньому осмислення Н. 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. 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» [253, 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 [87, 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 Н. 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»* [36, с. 36]. У цьому епізоді присутні також просторові ознаки персоніфікованого типу: *«ніч насувалась»*, *«відсунути ніч можна було роботою»* [36, с. 36]. Остання конструкція засвідчує про безпосереднє керівництво людиною особистими просторовими межами. У повісті «Квітень у човні» спостережено зворотне 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 «Стиглі яблука на Спаса», у якому я-наратор у персонажній позиції звіряється, 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*» [40, 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 [30]. 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 [31]. 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*» [31, 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 Н. 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 Н. 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 «Стиглі 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 Н. 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 [33, 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 згуртовищі*» «*бозна-скільки часу*», а персонаж-юнак «*відстороняє решту світу*» від дівчини, і вони нікуди не поспішають [31, с. 7]. Подібне спостерігаємо і в епізоді, коли я-наратор, долаючи момент чекання, наводить інші дотичні хронотопні реалії: *затишну вуличку*; *годинник, що відраховує хвилини*; *будинок навпроти, стіну* тощо [31, с. 43]. У творі «Показія, або…» про взаємозв'язок часу і простору свідчить прохання я-оповідача подарувати йому «*кілька літ, щоб бути у просторі, заповненому запахом яблук*» [40, с. 153]. Цю особливість підтверджено в оповіданні «Дрогобицький звіздар», де присутні вияви урбаністичного хронотопу: «*містечко Дрогобич ширилося далеко в часі і в просторі…*» [40, с. 55].

Про нероздільність хронотопу як складної цілісної системи засвідчує звіряння-розпач я-наратора у творі «Земля»: коли людина опиняється поза межами міста, вона втрачає почуття простору й орієнтир у часі. Як бачимо, у цьому контексті часово-просторовий модус набуває ознак урбаністичного хронотопу. Про безпосередній зв'язок часу і простору зауважує сам наратор у зазначеному творі: «*Рух транспорту, тінь над будинком, колір дахів, зблиск*

сонця на трамвайних рейках – чи не служить все це орієнтиром для визначення часу?» [40, с. 20]. Від однієї миті залежав і випадок із автобусом, про який повідомлено у творі «Показія, або…», де теж просторовий вимір (відтинок шляху автобуса) залежить від часового – мить, на яку міг зупинитися автобус, і тоді вдалося б уникнути аварії [40, с. 150]. Інколи час в осмисленні наратора може набувати просторової характеристики: «*час у тій реальності спресовувався, стискувався, – власне, таки стискувався, як пружина*…» [40, с. 25].

Виразним хронотопним прийомом досліджуваної прози постає 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 [246, с. 127]. За принципом ітеративності наратор організовує розповідь (оповідь) у творах «Чистотіл», «Великі королівські лови», «Спогад про Грузію», «Притча про Коваля і Карбівничого» тощо.

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 Н. Бічуї.

Внутрішній емоційний світ персонажа безпосередньо залежить від навколишнього часового модусу. Із часом ніби зростається герой твору «Мед мудрості нашої»: він «*відчуває себе самого у тім часі*», йому важко із часом впоратись, все його життя оберталося в часі [40, с. 65–66]. Перебуваючи в напівпритомному стані, наратор-персонаж новели «Показія, або…» не

розмежовує буттєву хронікальність: «*якісь кілька секунд (чи хвилин, чи годин, не знаю) мені здавалося, наче я сама себе не відчуваю…*» [40, с. 146].

Часова площина Бічуївської прози 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 Н. 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. В іншому контексті я-наратор позитивно переживає плин часу, адже він розставить усе на свої місця, відрізнить істинне від неправдивого. 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 звіздар» [40, с. 55]. Сумує за втраченим часом героїня повісті «Біла Віла», який вона «*марнувала без пуття…а потім не знала, як його затримати*» [40, с. 165].

Рух часу і його зміну виразно помічає наратор у творі «Показія, або…». Під дією часу відбувається руйнування різних матеріальних реалій: «*фотографії морщаться, папір кришиться на попіл… зображення втрачає сенс*» [40, 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 [31, с. 87]. В іншому епізоді при зміні емоційного стану Денис стає впевненим у тому, що час таки рухається [31, 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 [33, 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»* [33, с. 98], і лише один герой – Славко – відчуває втечу часу [33, с. 98].

Про те, що час справді незупинний і він здатний стерти з пам'яті різні життєві моменти, свідчать такі епізоди із творів Н. 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…*» [29, с. 126]. Цю ж особливість фіксуємо і з простором: у момент високого психологічного напруження між героями повісті «Квітень у човні» *«виростає стіна, межа, відстань»*, утворюється *«край урвища»*, на якому перебуває один із персонажів [31, с. 15–18]; в іншому епізоді – виростають будинок і дерево [31, с. 58].

Важливим показником художнього часосприймання письменниці виступає архетип пам'яті. Це свідчить про 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» [121, с. 9]. Саме архетип пам'яті, яка постає «з'єднувальною ланкою між часами» [171, с. 54], формує безперервний

зв'язок хронотопної реальності в наративі досліджуваної прози. Пам'ять займає у творчості Н. 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 докупи, 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»* [31, 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 Н. 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 [40, 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*» [40, с. 116].

Нового потрактування з позиції наратора набуває філософія часу (хронософія). Хронософські мотиви наскрізно домінують у творах Н. Бічуї, що є наслідком глибокого інтелектуалізму прози та її когнітивно-антропологічного контенту. 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*» [31, с. 57]. В іншому епізоді наратор-персонаж глобально роздумує над часом існування людства [31, 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 подано

розмірковування 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 [31, 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*» [40, с. 183]. Через буттєву антинонімію суть часу осмислена наратором у творі «Мед мудрості нашої»: час «*так само йшов, нікуди не йдучи водночас, не зрушуючись із місця навіть*» [40, с. 66].

Незважаючи на спорадичне «керування» наратором часопросторовими межами, усе ж вічна дилема хронотопу незмінна: людина ніколи не доторкнеться кінця простору через свій короткий вік. Ця філософема провідна в наративному моделюванні хронотопу у художній прозі Н. Бічуї.

Спорадично наратор Н. Бічуї вдається до мінімізації часу, що свідчить про власне авторську викладову тактику: «*поїзд спинився на мить, на секунду, на уламок секунди…*» [31, с. 108]. В іншому контексті життя порівнюється із цяточкою у творі «Камінний господар».

Фіксуємо текстові відрізки, у яких об’єктивний час персоніфіковано в живу істоту: час «*будь-якої миті міг вирватися з-під моєї влади і мене ж поранити*» [40, с. 25]. Розгляд часового модусу через антропоцентризм і наділення часу людськими рисами наявне у творі «Мед мудрості нашої», де час «*позначає усе доокіл, ставить зарубки упродовж свого шляху…*» [40, с. 66].

Категоріально в наративному плані у прозі Н. 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 «Стиглі яблука на Спаса»; б) ***повільністю***: наратор неодноразово зізнається, що час тече повільно: «*А Вісла текла байдуже, як час*» («Дрогобицький звіздар») [40, с. 48]; в)

повторюваністю: в одному із творів наратор зазначає, що «дощ у Львові повторюється з точністю 1988 і 2010 року («Показія, або…»)» тощо.

Ще однією бінарною категорією в наративі аналізованої прози є опозиція реальний / надреальний хронотоп. Хронотопна реальність відтворена переважно у творах історичної тематики («Сотворіння тайни», «Буєсть Митусина», «Великі королівські лови», «Дрогобицький звіздар», «Камінний господар», «Показія, або…» та ін.), де достеменно зображено часопросторовий модус конкретних історичних подій: періоду Київської Русі, князювання на Галицько-Волинській землі, татарської навали, нападу половців, гайдамацького руху, сталінських часів, війни, колективізації, голодомору тощо. Реальний вимір хронотопу подано в тих текстах, де наратор у літописному стилі подає вказівку на конкретний рік, як, наприклад, у творах «Дрогобицький звіздар», «Зачин до оповідання про Донелайтіса», чи дату: день сімнадцятого числа визначальний у творі «Великі розквітлі магнолії».

Фантасмагоричний (нереальний) характер часопростору властивий прозі Н. Бічуї майже на всіх наративних рівнях. 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*» [40, 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») [31, 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 піиро 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…*» [40, с. 66]. Свідчення я-наратора про перебування в кількох часопросторових площинах, очевидно, є надуманим.

Унікальною художньою здатністю деяких текстів є локальне зміщення розповіді до хронотопу одного героя, де він набуває рис індивідуального топосу. Такий хронотоп виявлено у творі «Зачин до оповідання про Донелайтіса», де наратор прискіпливо «придивляється» до простору Донелайтіса: *низьке сіро-голубе небо, шорстка стіна будинку, порепана кора дуба* тощо [40, с. 119–121]. Інколи вже традиційні архетипні локуси наративно пристосовані до простору персонажа і його безпосереднього оточення: «*Дорога – сіра, поставлена майже сторч спіраль, а на дорозі – мій мотоцикл, а на мотоциклі – я і Малинка*» [29, с. 113]. Неприховані можливості наратора-персонажа дозволяють йому порушити замкнено-щільний простір стосотенного мітингового натовпу: він прагне збудувати власну яшмову вежу як свідчення індивідуальних просторових меж («Показія, або…») [40, с. 152]. У цьому контексті заявлена ще одна хронотопна опозиція досліджуваної прози – свій / чужий часопростір. Філософема індивідуального простору потрактована третьоособовим розповідачем через персонажну позицію у творі «Мед мудрості нашої», де герой керує власними просторовими межами: аби не бачити неба, він закриває повіки. Окрім того, залежно від рефлексій персонажа, індивідуальний простір може стискатися або розширюватися.

Цікавою здатністю художнього наративу прози є 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 [40, с. 154] У творах Н. 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.

Ще одна антиномія – відкритий / закритий простір – набуває у викладовій манері Н. Бічуї особливого значення. У художньому плані засвідчено порівняно більше реалій закритого простору, вияви якого зазвичай спричинені негативними, зокрема, депресивними станами персонажа, про які

повідомляє гетеродієгетичний чи екстрадієгетичний наратор. Інколи швидке взаємозаміщення просторових форм додає більшої художньої важливості певному локусу. Це видно в повісті «Репетиція», де зміна Наталією власноруч відкритого локусу – театральної сцени – на закритий (кімнату з матір'ю і мольбертом) набуває не лише гострого наративного напруження, а вказує на екзистенційні характеристики просторового конинууму. Тотожний наративний прийом використано в розповіді про Івана, який «*жив у вузькій, темнуватій і незатишній кімнаті театрального гуртожитку*» [34, с. 32]. Цей просторовий локус у ході розповіді набуває негативного конотативного окреслення образного типу: «*вузька гуртожитська комірчина*» [34, с. 37], що створює високе емоційне напруження викладової тактики твору.

Інколи закритий топос має межовий, екзистенційний характер: «*вона почуває себе пригніченою поміж чотирьох стін, що затискають собою жалюгідний квадрат: чотири на чотири, шістнадцять квадратних метрів*» [34, с. 168]. У творі «Біла Віла» героїня прагне вирватися «*із тенет безнадії*» [40, с. 164].

Не менш показовою наративною стратегією Бічуївської прози є здатність закритих просторових реалій набувати неоднакового, подекуди навіть протилежного, персонажного сприймання. В оповіданні «Терра інкогніто» для я-наратора дім виступає фортецею, де він хоче бути в ньому лише із сином, тоді як для Ганни ця ж квартира постає осоружною. У творах Н. Бічуї присутні такі локуси закритого простору: *зала* – довжелезна, що мала здатність звужуватися; освітлена і спорожніла; *завіса*, *високі шафи* («Яблуня і зернятко»); *сходи* – кам'яні, позбивані, затерті, яким «*не було кінця*» («Бенефіс»); *будівля* – велика, помпезна, пихата («Терра інкогніта»); *лікарняна палата* – вузенька, темна («Чистотіл»); *підвальна частина дачі* («Повінь»); *закриті віконниці* («Стиглі яблука на Спаса»); *келія* («Сотворіння тайни»). Найбільш репрезентативна лексема-характеристика закритого локусу – кімната, семантичне поле якої в різних художніх контекстах має такі різнопланові ознаки: *маленька, як комірчина* («Репетиція»); *безкінечна*,

витягнута («Чистотіл»); *напівтемна, вільготна* («Чистотіл»); *велика* («Квітень у човні»); *рожева, з білими меандрами* («Біла Віла») *невелика і затишна, велика і коричнева* («Яблуня і зернятко»), *маленька, з вузенькими стінами* («Стиглі яблука на Спаса»). Спорадично закритий простір може виражати антропоцентричний характер: «*люди закриті, як у шкаралупках сидять*» [40, с. 154]. В окремих контекстах присутні ознаки побутового локусу: опис вареничної, буфету («Репетиція»), інтер'єру квартири («Терра інкогніта»), виннички («Дрогобицький звіздар»); високого паркану, котрий ховає таємницю чужого подвір'я («Спогад про Грузію»).

Показовою є і деталізація окремих просторових меж: «… *чотири стіни, стіл, постеля, ванна. І ще – в новенькому футлярі – контрабас*» [34, 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…*» [33, с. 19].

Як свідчення індивідуально-авторського підходу може бути прийом зосередження простору в незвичних, на перший погляд, локусах суб'єктивовано до персонажів, як, наприклад, образ Миркового ліжка в повісті «Звичайний шкільний тиждень». Інколи закритий простір може мати ознаки відкритого, як, наприклад, в образі залу з повісті «Яблуня і зернятко»: «*обшитий світлим полірованим деревом, великий, просторий, з високою стелею…*» [33, с. 13] чи *глибокого колодязя без дна* у творі «Показія, або…».

Відкритий простір представлений набагато меншою кількістю локативів, що, очевидно, засвідчує власне письменницьке структурування наративу художньої прози. Домінувальна роль у творах Н. Бічуї належить простору дороги, який зреалізований у таких наратемах-характеристиках: «*Курила* ***дорога*** *від босих хлоп'ячих ніг…*» [40, с. 15]; «*…від дому ближча, додому дальша*» («Великі королівські лови»); «*Котермак бачив перед собою* ***дорогу****, утоптану століттями*» («Дрогобицький звіздар») [40, с. 47]. Неодноразово присутнє метафоричне осмислення локусу дороги: «*Стрибала* ***дорога*** *зайцем,*

наче сліди замітала. Утоптана століттями ***дорога***» («Дрогобицький звіздар») [40, 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») [40, с. 49].

Варто виокремити 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* [31, с. 100]. У цьому творі третьоособовий розповідач через персонажну фокалізацію також вільно спостерігає над відкритим простором: *«звідтіля можна було сягнути оком до Дніпра й побачити уламок простору»* [31, с. 72]. Він удається до важливих філософських висновків, наближаючись у цій позиції до біографічного автора: лише у безмежності людина має притулок і можливість для стрімкого руху [31, с. 97]. У контексті твору встановлюємо, що наратор неодноразово ідентифікує із простором інші буттєві стани – спокій, щедрість, доброту. Модус відкритого

простору часто співіснує з безкінечністю, адже неодноразово персонаж твору рухається уперед, усе далі, як, наприклад, у новелі «Земля».

В осмисленні наратора простір часто постає в бінарному плані – *довгий, безкінечний / щільний, заповнений*. Видовжений простір в художньому представлені 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»).

Щільний, заповнений простір зреалізований такими художніми характеристиками: *залюднений шпиль Ай-Петрі, намети, напнуті впритул один до одного, черги біля кіосків, ущерть заповнений маленький готель* («Де народжується сонце»), *переповнений автобус* («Дрогобицький звіздар»); *дерева, що росли майже впритул до скелі* («Спогад про Грузію»); *дахи невисоких будинків, густо поставлених один при одному* («Показія, або…»). Просторова щільність зазвичай внутрішньо стискає, не дає можливості до руху. Характеристика ущільненого часопростору створює у наративнвому плані явище концентричності сюжету. Цей тип простору часто присутній під час емоційної тривоги наратора чи персонажа і має негативний контекст. Так, у творі «Показія, або…» я-наратор жіночої статі, перебуваючи у тісних книжкових коридорах, «*затиснута паперами, сторінками, рядками, словами, шепотінням тисяч голосів, шарудінням мільйонів звуків…*», доходить до висновку, що втрачає саму себе, свою індивідуальність [40, с. 144]. В іншому епізоді цього твору той же наратор заперечує свою думку, стверджуючи: «*Щоб самим собою бути, необхідно залишатися прикритим, закритим, замкненим на тисячу замків*» [40, с. 149]. Опозиційне потрактування одних і тих художніх категорій загалом властиве наративній манері прозових творів Н. Бічуї. Удаючись до філософських розмірковувань, наратор розташовує героя під час молитви у храмі у двох полюсах простору: у натовпі, а також на самоті, «*із своїм богом сам на сам*» [31, с. 100]. Про двоїсту природу простору свідчить і

відчутна позиція наратора про поділ його на дві частини у творі «Квітень у човні».

У наративі прози Н. Бічуї виявлена ще одна просторова опозиція: *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*» [31, 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*» [29, 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*» [36, с. 44].

Спорадично в окремих наратемах текстів Н. Бічуї присутні такі типи простору: а) ***знижений***: виявлений у поданих художніх конструкціях: «*Дрогобич – у долині, як між двома долонями*» [40, с. 54]; «*Скеля моторошно, гнітюче, якось під кутом нависала наді мною*» [40, с. 102]; б) ***застиглий***: цей тип простору репрезентовано у творі «Дрогобицький звіздар» образом «*чорних дахів*» [40, 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*» [40, с. 148]. Цю особливість підмічає наратор у творі «Показія, або…». Таку просторову форму фіксуємо і в

конструкції «*Земля – над небом. Дивлюся на воду, на небо не вгору, а вниз*» («Показія, або…») [40, 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 уважає, що Вільнюс – це суміш Львова і Києва [40, 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»* [36, с. 35]; після випитого спиртного в уяві героя повісті «Квітень у човні» Сергія кімната сунеться і стає ніби на ребро [31, 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.

Підсумовуючи, варто наголосити на символіці хронотопних образів (за М. Бахтіним), які виразно домінують у прозовій палітрі Н. Бічуї. Це традиційні символи-архетипи (ніч, дорога, прірва, минуле, мить тощо) та власне авторські художні константи хронотопу (повінь, слово, сад, місто, земля та ін.).

Комплексний аналіз наративних стратегій художньої прози Н. Бічуї дозволяє диференціювати такі хронотопні пласти у творах:

- ***індивідуальний***: часопросторові межі окреслюють конкретну людину (наратора чи персонажа), фокусуючи розповідь навколо його зовнішнього (рідше) і внутрішнього (частіше) світу. Цей різновид хронотопу зосереджений на я-наратору («Стиглі яблука на Спаса», «Земля», «Показія, або…», «Яблуня і зернятко», «Квітень у човні») чи конкретному герою твору: дівчинці з черепахою («Портрет маленької дівчинки з черепахою»), Митусі («Буєсть Митусина»), Наталії Верховець («Репетиція»), Славкові, Лілі, Юлькові («Шпага Славка Беркути»), Денисові, Мар’яні («Повінь»), Калині, Данилові («Чистотіл») тощо.

- ***біографічний***: репрезентує індивідуально-авторський світогляд і виявлений у тих наративних моментах, коли оповідач чи розповідач передають позицію біографічного автора (твори на театрально-мистецьку тематику: «Десять слів поета», «Бенефіс», «Репетиція», «Яблуня і зернятко» тощо; а також тексти, у яких наявні спогади-ретроспекції: «Камінний господар», «Шпага Славка Беркути» та ін.

- ***реально-історичний***: цей різновид хронотопу формує наративне тло усіх історичних новел Н. 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»). Сюди відносимо також твори, у яких є вказівка на реальні хронологічні межі, як, наприклад, у творі «Дрогобицький звіздар», де наратор вдало зводить у ході розповіді двох людей, між якими існує реальна межа у п’ятсот років, хоча у художньому плані вона абсолютно не відчутна.

- ***літописний***: він визначальний у тих художніх координатах Бічуївської прози, де послідовно витримано літописний стиль наратування з метою художньо-історичної достовірності зображуваного. Ці тексти вміщують хронікальний виклад подій, у них фігурують реальні історичні постаті, вони компілюють почерк давньоруських літописів: «Дрогобицький звіздар», «Сотворіння тайни», «Буєсть Митусина» тощо.

- ***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. Фольклорний хронотоп слугує визначальним наративним прийомом переважно історичних творів Н. Бічуї: «Сотворіння тайни», «Мед мудрості нашої», «Великі королівські лови», «Буєсть Митусина», зрідка текстів іншої тематики: «Біла Віла», «Притча про Учителя й Учня», «Притча про Коваля і Карбівничого».

- ***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», «Яблуня і зернятко», «Зачин оповідання про Донелайтіса», «Показія, або…», «Великі королівські лови» та ін.). Часопросторова надреальність у досліджуваній прозі виявлена через наявність яскравих фантастичних елементів («Біла Віла»), фрагментів снів-візій, які зумисно порушують реальність («Яблуня і зернятко»), присутність надреального наратора, який робить або бачить те, що інші не можуть («Спогад про Грузію», «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Камінний господар»), так звана розповідна «роздвоєність», що спричинено хронотопними несуміщеннями («Показія, або…»).

- ***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.). Урбаністичний хронотоп особливо яскравий у тих епізодах, де відчутній художній контраст місто / село («Земля», «Квітень у човні», «Стиглі яблука на Спаса» тощо). У прозі Н. Бічуї в неоднакових наративних ракурсах наведено хронотопи різних міст: Львова (найчастіше), Києва, Світлогорська, Тбілісі, Кутаїсі, Вільнюса та ін. Зазвичай у прозовій площині творів Н. Бічуї урбаністичний хронотоп постає складним, багатоликим, здебільшого він набуває ознак емоційно-психологічного часопростору, адже доповнений внутрішніми характеристиками персонажів: з одного боку, я-наратора у персонажній фокалізації, з іншого – дитини чи підлітка в непростому міському житті.

Отже, дослідження хронотопу як важливого засобу у наративному моделюванні художньої прози Н. Бічуї засвідчило, що для аналізованих текстів на наративному рівні 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 Н. Бічуї зреалізований здебільшого опозиційними категоріями: швидкоплинний / безкінечний, реальний / надреальний (фантасмагоричний), відкритий / закритий, видовжений, безкінечний / щільний, заповнений тощо. Виявом анахронічного наративу є аналепсис і пролепсис. Загалом викладову манеру тексту формують такі хронотопні пласти: біографічний, реально-історичний, літописний, фольклорний, фантастичний (надреальний), урбаністичний. Часопросторові координати досліджуваних текстів визначають й інтертекстуальні зв'язки, які розширюють простір твору і стають місцем перетину різних часових модусів.

3.2. Урбаністична рецепція в творчо-особистісній інтерпретації

Дослідження урбаністичної рецепції письменника через складну конфігурацію його викладової манери – посутньо нове явище в наративному дискурсі, проте воно видається цілком слушним, коли йде мова про художню прозу Н. Бічуї. Теоретичним підґрунтям для проведеного наратологічного аналізу урбаністичної рецепції в творчо-особистісній інтерпретації Н. Бічуї стали наукові розвідки українських літературознавців: В. Агеєвої [1], І. Вихор [54], Г. Мазохи [167; 168], О. Міщенко [190], В. Фоменко [266; 267] тощо.

Шістдесятництво як нове полікультурне явище – до якого дослідники відносять Н. Бічую – характеризувалося якісно іншою естетичною парадигмою, ніж попередні літературні процеси. Незважаючи на домінування у художній площині сільської та виробничої тематики, усе ж поступово відбувається применшення ролі рустикальності, і з'являється зацікавлення міським континентом. О. Міщенко слушно зауважує, що урбаністичний дискурс у контексті шістдесятництва постає як маргінальне, порогове явище, зумовлене «ідеологічними інтенціями національного літературного процесу» [190, с. 170]. Письменники цього покоління запропонували істотно відмінний образ міста, розгорнувши його до найрізноманітніших варіацій і наслідуючи

кращі європейські культурні зразки. Важливо, що якраз у цей період частково вдалося подолати стереотипи щодо традиційної опозиції *місто / село*. Досліджено, що «шістдесятники прагнули в першу чергу змінити обличчя зрусифікованого міста, у буквальному сенсі насичуючи його через власну творчість духовністю, національною міфопоетикою, долаючи таким чином утрадиційнений скепсис, конформізм та обивательщину» [190, с. 172].

Місто у літературі цього часу постає не як спосіб життя, а як емоційно-оцінна категорія внутрішнього світу персонажів. Часто воно виступає повноцінним героєм твору, або повністю організовує художній наратив тексту. Урбаністичний дискурс, присутній у художніх творах 60–80 рр. XX ст., не лише по-новому будує внутрітекстову комунікацію, а також сприяє появі якісно відмінних зображально-виражальних прийомів, жанрових форм, стильових варіацій і найголовніше – нових наративних стратегій авторського письма.

Урбанізм шістдесятників в українській літературі – явище не цілком нове. Його витоки варто шукати у творчості І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, І. Франка тощо. Проте найбільш відчутна рецепція урбаністичного простору в літературі зламу епох – першої половини XX століття, коли в центрі модерного художнього простору опиняється індустріалізоване місто з усіма його позитивними й негативними сторонами (твори М. Хвильового, В. Підмогильного, В. Петрова, Б. Антоненка-Давидовича, О. Копиленка, І. Багряного).

Найширший контент урбаністичного дискурсу охоплює українська проза, починаючи від раннього модернізму, шістдесятництва, і закінчуючи постмодернізмом і сучасним літературним процесом. Проте, в національному плані українській урбаністичній прозі таланило найменше, оскільки довгий час був ідеологічний тиск, який насаджував народницькі цінності й повернення до рустикального життя. Невипадково В. Фоменко у докторській дисертації на тему «Українська урбаністична проза XX століття: еволюція, проблематика, поетика» подає умовний поділ українських прозаїків на «горожан»

(Р. Іваничук, П. Загребельний, Н. 40, В. Шевчук, Ю. Щербак, В. Тарнавський, О. Забужко, Г. Штонь, Ю. Андрухович, С. Процюк) і «прибічників» або й оспівувачів села (А. Дімаров, В. Міняйло, П. Кравчук, В. Захарченко, Д. Кешеля, В. Медвідь) [267, с. 12–14].

Міська проза Н. Бічуї – назвичайно оригінальне явище в літературному процесі 60–80-х рр. ХХ ст. У передмові до збірки письменниці «Великі королівські лови» зазначено, що «сучасні критики вважають її предтечею урбаністичного дискурсу в українській літературі 80–90-х рр. ХХ ст.» [40, с. 5].. І. Дзюба умовно назвав повісті авторки «міськими» [80, с. 562–575.]. Місто ніколи не було чужим Н. Бічуї як із погляду біографічної, так і духовної суті. Письменниця все своє свідоме життя пов’язує з містом: у Києві вона народилася, у Львові реалізувала свої професійні запити, там живе й досі. Із містом Ніна Бічуя «зросталася» через спосіб існування у ньому, а також крізь творчість. Насиченість міською палітрою прозостилю Н. Бічуї визначено ще й тим, що її творчість найбільш повно розвинулася у період шістдесятництва, коли відбулося нове осмислення урбаністичної теми високоінтелектуальним поколінням молодих письменників. Новий сплеск творчості львівської авторки припадає на 70–80 рр. ХХ ст., коли в літературі відбувається активізація уваги до теми міста, зокрема його культурно-духовного життя. В. Фоменко підкреслює, що «у письменників другої половини ХХ ст. місто набуває характеристик людини і стає дзеркалом власного «Я» [267, с. 13].

Під час аналізу урбаністичної рецепції у творчо-особистісній інтерпретації Н. Бічуї послуговуємося науковими засадами тих студій, що стали основоположними в літературознавчому аспекті дослідження теми міста. Це наукові праці В. Агеєвої, А. Білої, І. Вихор, Л. Кавун, С. Павличко, І. Матковської, М. Тарнавського, М. Ткачука, В. Фоменко та ін.

Розглядаючи рецепцію міста творчості Н. Бічуї, варто окреслити саму дефініцію локусу «місто». З одного боку, це «історично сформований, відшліфований простір, який зберігає інформаційні коди, ілюзії, міфи, втілені у пам’ятках архітектури та мистецтва» [267, с. 12], а з іншого, не менш

важливого, це не просто тема, топос чи тип пейзажу. Місто є типом певної свідомості як автора, так і його героя» [190, с. 210]. Крім того, місто в урбаністичному дискурсі виступає візуально вираженим текстом [287, с. 19]. Важливо наголосити і на дефініціях терміна *дискурс міста* або *міський текст*, тобто «текст у тексті, сукупність знакових для образу міста його семантичних ознак» [41, с. 5]. У наративному плані художнього твору місто постає як текст, що репрезентує через знаки певні семантичні типи інформації. Розгортання образу міста крізь прозовий наратив дозволяє простежити великі хронотопні пласти, пізнати приховані національно-культурні коди.

Урбаністична концепція аналізованої прози засвідчує зображення міського простору з одного боку через власне авторську парадигму, з іншого – певні аксіологічні настанови. Не можемо не погодитися з Р. Харчук, яка зазначає, що демонстративна любов наратора до міста сприймається без ейфорії, радше іронічно [271, с. 46]. Міський дискурс розгортається у прозі через потужне інтелектуальне ядро, як, наприклад у творі «Земля», де я-наратор-жінка завдяки внутрішнім пошукам знаходить мудро-філософське вирішення проблеми протиставлення землі й міста. Наратор-інтелектуал намагається дослідити першоджерела української урбанізації, розмірковуючи над масовою міграцією селян до міста у повоєнний час (повість «Килим на три квітки»): «… *їхали не тому, що місто їх потребувало, а тому, що вони його потребували*» [36, с. 155]. У минулому й образ міста був зовсім іншим: «… *їх місто чекало зовсім не таке, як нас тоді, але ми іншого не бачили*…» [36, с. 156].

Дослідники переконані, що ґрунтом для героїв твору могло бути тільки місто, яке персонажі зазвичай не прагнуть завоювати, а хочуть бути просто приналежним до нього, як, наприклад, молодий актор Іван Марковський із повісті «Репетиція», котрий їде до Києва у пошуках професійних здобутків. Наратор досліджуваної прози настільки зростається з міським життям, що вміє вгадувати міста навіть через «згустки людських натовпів», якими він називає вокзали (повість «Повінь»). Урбаністична рецепція аналізованих текстів

будується на взаємозумовленому суб’єктно-об’єктному процесі: з одного боку місто у творах зображене через персонажну позицію; з іншого – через місто розкриваються характери й внутрішні порухи персонажів.

У ході дослідження теми міста у прозі Н. Бічуї дотичними є дві аксіологічні моделі урбанізму, які І. Вихор умовно означає як утопічну й есхатологічну. Відповідно до утопічної моделі міський топос розглядають як осереддя цивілізації і культури, тріумфальності людського буття. У цьому плані міський простір зображений ідеальним, сприятливим для розвитку людської індивідуальності та суспільства.

Візія урбанізму письменниці, основана на утопічній парадигмі міста, зображує персонажів, для яких міське життя є природним, вони з ним співіснують, як, наприклад, у творах «Земля», «Повість Славка Беркути», «Звичайний шкільний тиждень», «Повінь», «Яблуня та зернятко», «Репетиція» та ін. Пафосний образ міського життя наратор організовує за допомогою таких суто урбаністичних деталей: «*охайна мозаїка тротуарів», «жовті спини тролейбусів», «строкаті сукні дівчат*» [33, с. 99], «*розклеєні театральні афіші*» [40, с. 57]. Неодноразово у творах присутній метафорично-образний пейзаж урбаністичної утопії як доказ природної неповторності міста: «*Під сонцем палахкотить бруківка, і по ній течуть трамвайні рейки. Вулиця – як довга казка, яку можна оповідати без кінця*» [33, с. 100]; «… *вулицю вколисують ліхтарі…вулиця спить, а в ній, як у колисці, дрімають машини*» [40, с. 24]. Опис персоніфікованого ідилійного львівського ранку вкраплюється у наратив повісті «Звичайний шкільний тиждень»: «*Місто втішалося яснотою весняного ранку, просвітлені сонячними променями стіни й тротуари ніби самі випромінювали тепло…*» [29, с. 93]. В уяві наратора навіть звичайні урбаністичні деталі набувають пафосно-святкового вираження: «…*білими плямами застигало молоко в пляшках під магазинами, спливали в широченні віконниці хлібних магазинів жовті, сіруваті, темно-коричневі хлібини*»; «*годі було собі уявити вулицю без якоїсь із цих деталей, без синіх ластівок і білого молока, без тугих ниток електропроводів і майстерної кладки старих*

бруківок» [29, с. 94]. По-новаторськи осмислено Н. Бічуєю явище повені в однойменному творі. Попри катастрофічність стихії третьоособовий наратор зображує повінь на Дніпрі в красиво-ідилійному плані, доповнивши розповідь описами міста Києва й села Осокорок.

У свідомості героїв творів помітне місце займає образ міста-мрії, що теж екстраполює утопічний урбанізм. Наприклад, у повісті «Шпага Славка Беркути» наратор-персонаж мріє, що колись виросте й побачить ті міста, які тепер позначені кружечками на карті. У цьому контексті образ міста змінімізований (кружечок на карті), який у майбутньому завдяки мрії трансформується у справжній великий мегаполіс.

В уявленні наратора містом-ідеалом постає Львів, адже персонажі творів постійно перебувають у зоні магнетизму цього міста. Варто наголосити, що місто Лева «привертало увагу майстрів слова своєю стародавньою історією, вишуканою архітектурою, духом свободи, що з правіків панувала тут» [190, с. 174]. До образу Львова зверталися інші шістдесятники – М. Вінграновський, В. Симоненко, І. Драч. Львівський хронотоп, який наратор Н. Бічуї виписує з найбільшою точністю, постає психологічним контентом внутрішнього світу персонажів у повісті «Шпага Славка Беркути». Так, під час зав’язування стосунків між Юльком та Лілі розповідач через персонажну площину подає опис Львова в бінарному плані: характеризує архітектуру XIX ст. і сучасний стан міста. Із позиції Юлька Ващука Львів показано як артефакт, континент прадавньої людської культури, що вимагає від сучасного покоління нового прочитання. У повісті також наголошено, що любов до рідного міста живе упродовж поколінь, про що свідчить розмова Юлька з батьком-архітектором, який розбудовує Нове Місто, а шанує Старе.

Найбільш емоційно-деталізований образ Львова відтворено в новелі «Земля», де непорушна ідеальність міста Лева осмислена через внутрішній емоційний стан жінки-оповідача. Глибокі сповідальні зізнання наратора, відчутно художньо продумані, настільки переконливі, що, здавалося б, ідилію цього міста важко чимось порушити: «*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» [40, с. 20]. Унікальність Львова наратор Н. Бічуї визначає такими реаліями-характеристиками, що часто виступають художніми деталями і підсилюють емоційно-експресивне розгортання оповіді: «*вокзал, схожий на оранжерею*»; «*вулиці, де не можуть розминутися два трамваї*»; «*двори із зеленкувато глибокою вогкістю*»; «*бистра говірка з чудними інтонаціями*» [40, с. 22–23]. Цікаво, що в наративному конструюванні це місто слугує базовим навіть під час розповіді про інший міський чи сільський локус, як, наприклад, у випадку із селом Страдчим, яке так зацікавило персонажів твору «Квітень у човні», напевно, тим, що знаходилося поблизу Львова. Це підтверджує й оповідач у ході розвитку подій.

Топографія Львова у прозі Н. Бічуї реалістична й надзвичайно розгалужена: Брюховичі, кінотеатр «Маяк», площа Домбровського («Квітень у човні»), храм Святого Лазаря («Показія, або…»), каплиця Боїмів («Земля»), Луна-Парк, кафе «Старий Львів», львівський приміський парк («Звичайний шкільний тиждень»).

У позитивному ракурсі представлений у повісті «Репетиція» образ іншого великого мегаполісу – Києва, який уперше зустрічає Івана Марковського чужими доброзичливими обличчями і вокзальними вогнями, що вказує, очевидно, на подальшу життєву перспективу героя у великому місті [36, с. 94]. Монументальний образ міста у наративі Н. Бічуї часто доповнений тими художніми моментами, що додають йому ефектності й неповторності: як, наприклад, величезна ялинка в центрі міста на Новий рік, за якою спостерігають школярі у творі «Квітень у човні».

Міський мегаполіс у прозі Н. Бічуї постає як цілісний, неподільний, єдиний конгломерат: «*… і все те не розсипалося, не само по собі жило, а трималося міцно й чіпко разом, годі було собі уявити вулицю без якоїсь із цих деталей…*» [29, с. 94]. Із погляду наратора, деякі процеси в місті теж

відбуваються якось по-особливому, незвично. Наприклад, у повісті «Квітень у човні» зазначено, що весна приходить у місто обережно…і вияв її у місті своєрідний: підсихають тротуари, палять у парках старе листя тощо [31, с. 54].

Загалом для досліджуваної прози властиво творити синестезійний образ міста, що ґрунтується на зоровому й колірно-звуковому представленні, як у поданих конструкціях: «*Батурин спливає перед моїм зором…Спливає – вирізьблюється – крізь туман виникає – вигойдується*» [40, с. 140]; «…*листя бризкало зеленим світлом, тіні ворушилися на асфальтових доріжках, вітрини зблискували жовтуватими плямами, червоні трамваї спалахували і пригасали раптом*» [29, с. 93].

За протилежної – есхатологічної моделі – місто представлене як фактор культурного й цивілізаційного занепаду, людської і природної дисгармонії, воно «просякнуте катастрофічними очікуваннями та песимістичними настроями, простір, у якому руйнуються онтологічні основи буття» [41, с. 14].

Місто як ворог, візія катастрофи зображене у творі «Показія, або…», де ідилійний образ Львова, підпорядковуючись внутрішньому депресивному стану я-наратора, набуває ознак занепаду, відчуження, дисгармонії. Міську ворожість підкреслює й виразна природна негація – дощ, потрактована у власне персонажному сприйманні через проекцію мокрого мегаполісу. Деякі художні конструкції набувають особливої есхатологічності: «*Місто промокло наскрізь, перекопане, розрите…туман, дощ і хляпанина*» [40, с. 141–142] або катастрофічно-художньої образності: «*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*» [40, с. 142]. Для створення особливого напруження наратор в експресивний контекст уводить такі антиутопічні реалії поруйнованого дощового Львова: риштування біля пам'ятників Міцкевичу і Франкові; стара жінка, що впала в каналізацію; провалені цементні квадрати; вибиті на поверхню підземні води; забиті стічні ґратки, машини по коліна у воді [40, с. 142]. Образ затопленого міста набуває в наративі твору художньо-гіперболічного вираження: «*Місто*

неначе пливе, підлите водою, потоки бурхливі й руді стікають униз разом з вулицями…» [40, с. 151]. Могутній стародавній Львів стає безпорадним перед зливою у повісті «Звичайний шкільний тиждень», де виразно охарактеризовано реальний негативний образ справжнього 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*» [29, с. 30–33]. У таку мить місто стає іншим, його не впізнає головний герой твору: «… *не впізнавав його, і ніби не знав, чи правильну дорогу вибрав*» [29, с. 33]. Наведений епізод засвідчує важливу творчу позицію Н. Бічуї: все, що могутнє, непідвладне, в один момент може стати безпорадним і беззахисним.

Часто зображене в людській іпостасі місто втілює в собі риси внутрішнього душевного дискомфорту: «*Місто, обірвавши кітвицю, попливло у темряву і забрало за собою усю нервову, насталену, галасливу й важку суєту*» [40, с. 166]. Виразна нараторсько-авторська опозиція до традиційного образу Венеції в одному із творів набуває особливого гострого, породженого жорстокою реальністю звучання. Уславлене своєю красою місто в контексті іншого урбаністичного локусу – дощового Львова – моделює надзвичайно депресивний антиприродний простір: «*Тхнуть тванню гнилі канали, містки над ними трухляві, рудяво-коричневі, покриті знизу зеленим мохом кам'яні містки так само здаються ледве живими…*» [40, с. 142].

Негатив міського топосу, доповнений фізичними муками й душевними нагнітаннями героїні у повісті «Біла Віла», спорадично продемонстрований через інші природні реалії – пори року: «…*київська весна була для неї безплідна, бо надміру гамірна, заповнена буденними клопотами… київська весна того року випала холодна…*» [40, с. 167–168].

Есхатологічна урбаністична парадигма репрезентує в художній прозі Н. Бічуї такі художньо-семантичні опозиції:

1. ***Місто в конфлікті з природою***. Для зазначеної семантичної опозиції притаманне протиставлення міського та природного способу життя. На конфлікті міського й природного наголошено в повісті «Повінь», у якому героїня твору Мар'яна переконана, що тільки поза містом (на дачі) можна по-справжньому відчути передвесняну тишу, доторкнутися до моменту, коли «*природа вступає у справжню весну*», чого не буває в місті [31, с. 80]. Сучасне місто з «*парадоксальним пейзажем*» зображено у творі «Репетиція», де простір природного топосу дисгармоніює з викликами цивілізації: «*тоненькі, тендітні деревця*» протиставляються тривким щоглам телевізійних антен; крихітні сосонки ростуть попри чорні асфальтовані доріжки, паркан дощаний, наївні хатки й котеджі [34, с. 4] Наратор у цьому контексті вдало характеризує істинне обличчя узагальненого міста: «*У сукупності і дисгармонія, і непорушна логічна єдність*» [34, с. 5].

2**.** ***Місто в конфлікті з людиною***. Ця опозиція найбільш виразна й психологічно напружена у прозописьмі Н. Бічуї. Недосяжність, метушня, дисгармонія – саме такі ознаки наявні в образі Кракова, змальованого у творі «Дрогобицький звіздар». Розповідач в екстрадієгетичній позиції уводить до наративу міський топос із відчутними есхатологічними мотивами: образ натруджених краківських міщан після робочого дня, метушня майстерень робітників, заїжджий гість, котрий у місті почувається непевно через недоступність і висоту мегаполісу тощо. Депресивно-сплінову урбаністичну образність доповнює виразний експресивний контекст: «*Місто, як великий звір, ховалося на ніч у барліг*» [40, с. 48]. Відчутну негацію несуть й художні урбаністичні деталі: «*чорні дахи міста*». «*божевільна застиглість*», «*нерухомість чорних дахів*» [40, с. 57]; *«позбавлені яскравої індивідуальності сірі обличчя височенних будинків», «кольорові плями автомашин», «невгамовна міська траса»* [34, с. 4].

Есхатологічний мотив урбаністичного життя найбільш показовий, коли він проходить через почуттєвий ракурс персонажів твору. Цю особливість виявляємо у повісті «Репетиція», де героїня Наталя фіксує міський топос через

вікно, пропускаючи його крізь свій настроєвий стан. У зв'язку з душевним напруженням і невпевненістю героїні, деталі міського пейзажу вималювані в негативному плані: «*небо кольору блочних будинків…дві ворони на телевізійній антені… заводський димар… кульгавий чоловік з паличкою… упертий, набридливий звук…*» [34, с. 5]. Таким постає урбаністичний топос і в уяві Калини у мить її емоційного зриву: «*Калина у думці поверталася до міста, але й там було все хитке, наче примарне…*» [36, с. 54]. Для Федора, героя повісті «Килим на три квітки», у момент його першого приїзду до міста воно йому видалося дивним і тривожним, хоча з іншого боку чимось приваблювало, забирало гіркоту самотності.

Урбаністична візія художньої прози Н. Бічуї постає в індивідуально-суб'єктивному осмисленні, основаному на реальній об'єктивності та біографізмі. У творах авторки наявні три плани наративної репрезентації міста, що викликають різні асоціативні ряди у розгортанні письменницького наративу. З одного боку, місто постає як топос, тобто організована просторова система, представлена у досліджуваній прозі такими конкретними локусами: музей, велика простора зала, короткі і вузькі провулки, парк, багатоповерхові будинки тощо.

З іншого боку, місто має персоніфікований вияв, представлене як великий живий організм і створене з людей, які його населяють. На цю особливість міського топосу вказує О. Капленко, зауваживши, що «міська плоть крізь призму юрби дедалі більше наближається до людської подоби» [111, с. 80]. Про важливість людини у житті великого мегаполісу говорить герой твору «Репетиція»: «*Місту теж потрібні люди*» [34, с. 42]. Із позиції наратора місто як персоніфікований суб'єкт здатне вербалізувати почуття героїв, дуже часто дітей, як у повісті «Шпага Славка Беркути», де в розповідному плані співставлено двох дітей і місто, що утворюють єдиний суб'єктно-об'єктний емоційний субстрат. Гіперболізований образ шостого поверху й останнього в місті будинку створюють додатковий експресивний заряд.

Третя площина міста як культурно-історичної категорії виявлена у прозі Н. Бічуї найбільш масштабно. Про культурний феномен міського топосу зазначає Т. М. Мисюра: місто є «носієм високої культури, що передбачає секуляризацію культурного простору при виокремленні таких тенденцій, як раціоналізація та естетизація життєсвіту людини» [186, с. 5]. Місто – це окультурнений топос, що зберігає свою історію та культуру завдяки його жителям. Дуже колоритно національно-культурний характер міста показано на прикладі опису Вільнюса у творі «Зачин до оповідання про Донелайтіса». Барвистий ярмарок на площі литовського міста – виразне свідчення ментальної самобутності литовців. Наратор, що веде розповідь у творі, очевидно, володіє глибокими знаннями про культурно-національний фонд литовського народу, оскільки вдається до детального опису ярмаркування у Вільнюсі: «*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*» [40, с. 117].

Яскраво виписаний у досліджуваній прозі й інший локус – місто-історія. Найбільш повно в художньому плані зображена історія Львова. Наратор повідомляє про події, що відбувалися у місті, починаючи з XV століття. У зазначеному епізоді кваліфікований розповідач наводить ретроспективні моменти з різних століть, що не лише свідчать про ерудованість художньої прози, а й сприяють стрімкому розвитку наративу: «*у п'ятнадцятому столітті додумалися до металевих ободів… першу аптеку відкрили у Львові у сімнадцятому…вирушали проти німецьких полчищ відважні воїни*» [33, с. 100]. Історичний образ Львова формують такі згадки-деталі: викарбуваний 1887 рік на заіржавілому флюгері, віз із колесами, оббитими залізом, татарські лучники, золотисто-блакитний герб міста тощо. Художній ефект зображеного підсилює виразний деталізований контраст – сучасні будинки з різнобарвними балконами й іржавий флюгер із XIX століття. Ця опозиція демонструє позицію і наратора, і біографічного автора, домінантну у прозі Н. Бічуї – невіддільність сучасного від минулого, а майбутнього від теперішнього.

Під іншим художнім кутом сказано про минуле міста Лева у творі «Показія, або…», у якому есхатологічна урбаністична парадигма виявлена в депресивно-напруженому стані я-оповідача і доповнена природним явищем – дощем у Львові. Наратор-персонаж тепер у театрально-декоративному оформленні Львова бачить лише жорстокі реалії сучасного мегаполісу: «*засиджені птахами пам'ятники, декоративно-театральні будівлі, які нічого не означають…*» [40, с. 142]. Очевидно, під впливом негативних внутрішніх емоцій, а також несприятливої погоди оповідач вдається до невиправданих, поспішних висновків: «… *все це – театрально-декоративне оформлення до історії, котра давно минула*» і, як наслідок, характеризує невтішну картину дійсності: «*нині ж – з дискотеками, американськими фільмами і згадкою про Дездемону й Мавра, яких, може, ніколи не було на світі…*» [40, с. 142]. Широко ерудований наратор відважно занурюється в минуле зарубіжних міст – мистецького Тбілісі («Спогад про Грузію»), архітектурного Вільнюса («Показія, або…»), театрального Паневежиса («Репетиція») та ін.

Особливістю урбаністичного наративу Н. Бічуї є те, що місто у багатьох творах часто показане його повноцінним героєм, котрий вступає в інтимізовані діалоги-роздуми з наратором чи біографічним автором (або тим й іншим одночасно). Показовим у цьому випадку є твір «Земля», де я-оповідач у момент великого психологічного напруження говорить про місто як про близьку серцю людину: місто здатне порятувати героїню від усього, воно з нею живе щодень, вона боїться йому зрадити. В окремих контекстах звіряння наратора-жінки особливо інтимно-сповідальні, де *етосіо* виходить на перший план, як-от: «*Міста цього я собі не вибирала, ані воно мене – просто ми зустрілися і вже не годні відтоді розлучитися, принаймні я не можу покинути його*»; «*…кожна зміна його стає зміною в мені*»; «*нічого мені не треба, опріч тих вулиць, саме тих, тільки тих завулків…*» [40, с. 21–22]; «*Місто – мене родило або ж – я його родила*» [40, с. 156].

Персоніфікований образ міста часто постає через конкретні деталі характеристики: воно має обличчя, має звичку хапатися за все («Земля»).

Людського образу набуває дощовий Львів у творі «Показія, або…»: «… *мокрими до кісток виглядають стіни будинків і дерев; Львів знову промок, як старий, беззахисний чоловік без парасольки*» [40, с. 142]. В іншому творі міський мегаполіс теж наділений людськими рисами: «*місто лунке й прохолодне, поволі гасить світло ліхтарів*» [40, с. 156]. Як і людина у момент життєвих труднощів, так само й місто стає безпорадним перед зливою, яка його поглинає з великою силою у повісті «Звичайний шкільний тиждень».

Персонажний вияв урбаністичного простору має дихотомійний характер: з одного боку, у творах присутній образ недосяжного, безмірного міста, про що зізнається сама героїня: «… *якщо мені Вільнюса – понад міру, безмірно*» [40, с. 155]; «*Годі обійти Вільнюс. Такий маленький Вільнюс з такою незчисленною кількістю вуличок*» [40, с. 155]; з іншого – підкореного людиною: «*Внизу лежав Тбілісі. Тепер ніщо не тиснуло на плечі*…» [40, с. 103]. Неодноразово персонаж виявляється безпорадним перед містом, він не може його втримати на місці, як Калина у творі «Чистотіл»: «… *коли вона покидала хоч на деякий час Львів, їй завжди чомусь здавалось, що от повернеться – і не застане міста на місці*» [36, с. 54].

Новаторство персонажного зображення урбаністичного топосу в художньому наративі Н. Бічуї засвідчено в повісті «Звичайний шкільний тиждень». Чи не вперше в українській прозі художній образ міста постав через фокус дитячої уваги, інколи такої наївної й чудернацької, а також внутрішнього світу підлітків, що дивляться на життя дорослими очима. Герої зазначеної повісті репрезентують власне індивідуальні локуси міського топосу: для Лесі Костюк місто було найбільш знайомим і вивченим, воно асоціювалося в неї з деревами, із котрими вона розмовляла й давала чудернацькі імена; Юркове місто уособлювало книжкові магазини, кіоски, гравців львівської футбольної команди; в уяві Мирка місто поставало повним нових несподіванок, він любив його за вітрини, афіші, плакати і коні [29, с. 37–38]. У повісті «Шпага Славка Беркути» різновекторність зображення міського топосу зумовлена неоднотипною персонажною позицією: для Славка та Лілі місто

асоціюється з домашнім затишком і найкращим місцем для життя; Стефкова уява формує міський образ як нескінченний лабіринт і єдиний прихисток; Юлько із містом веде постійний суголосний діалог.

Загалом художня проза Н. Бічуї демонструє на різних художніх рівнях такі локуси міста:

Місто-сила. Цей вияв сучасного мегаполісу у творах Н. Бічуї особливо виразний і широкий. Місто своєю непідвладною силою здатне захопити й поглинути все природне, як, наприклад, у розповіді з озером, яке зосталося «*зовсім відосібненим, самотньо-незалежним*», але на нього теж уже «*поволі й уперто насувалося місто*» [34, с. 5]. Наратор твору зауважує про безпорадність природи перед містом, яке, як і людина, з «*усвідомлено-безжальним егоїзмом завойовувало все новий і новий життєвий простір*» [34, с. 4]. Невіддільні від міського існування персонажі творів письменниці, про що неодноразово повідомлено в ході розповіді: «*місто прив'язало їх безліччю способів і вже не відпустило*» [34, с. 22].

Місто-пам'ять. Зазначений урбаністичний локус репрезентований у текстовій площині досліджуваної прози через такі наративні прийоми, як ретроспекцію, звернення до спогаду, анахронічного викладу подій. Прикладом цього локусу виступає образ Тбілісі, який оповідач реабілітує в пам'яті під час мандрівки вулицями Вільнюса: «*У Тбілісі чомусь більше підкорювали деталі, кладені виразними, яскравими плямами*» [40, с. 153]. У багатьох творах наратор нагромаджує пам'ять про епохи та культуру як українських, так і зарубіжних міст, через ретроспективний прийом відтворює минуле багатьох мегаполісів, реабілітує його перед сучасним поколінням.

Місто-подорож. Важливим прийомом художнього наративу аналізованої прози є мотив подорожі, який часто зреалізований через міський топос. Місто-подорож має в уявленні наратора чи персонажів як конкретний вияв (Ростов, Рига, Славськ, Дніпропетровськ тощо), так і узальнений образ, оформлений здебільшого образом множинності міст: «*І бувало так, що безліч міст миготіли перед нею малими й великими вокзалами…*» [31, с. 106].

Місто-асоціація. Кожне місто в художній уяві наратора постає як набір певних асоціацій, що на семантично-змістовому рівні утворюють цілі асоціативні ряди-характеристики: Львів – величне, старовинне, надзвичайно багате архітектурою, наймиліше, рідне серцю; Ленінград – велич вулиць й імпозантність будівель; Тарту – нічний туманний; Київ – найщедріший з усіх міст на світі; Псков – заворожений вічністю [40, с. 22]; Вільнюс – просвітлений, як осінній ліс, із його настроєм, єдністю, запахом [40, с. 153].

В аналізованій прозі на рівні художнього викладу подій присутня опозиція *узагальнений / конкретний образ міста*. Наратор неодноразово зображує місто в загальному плані без указівки на його назву чи національну ознаку, концентруючи особливості міського життя в цілому. Конкретний образ міста представлений його чіткими атрибутами: парками, трамваями, вулицями, багатоповерхівками, потягами тощо. У творах Н. Бічуї конкретизація урбаністичного топосу яскраво виявлена через такий просторовий локус, як вулиця. Якраз вулиця – місце становлення кожного із підлітків у повісті «Шпага Славка Беркути». Філософський підтекст цього образу стає зрозумілим через фігуру наратора як посередника між містом і персонажами, котрі в ньому живуть: на вулиці кожен ніби «прописує» себе із самого дитинства, «*творячи свій шлях на затоптаних іншими тротуарами*» [39, с. 34]. Вулиця виступає не лише тлом подій, викладених у творі, а також служить ареною внутрішнього поєдинку кожного героя із самим собою і навколишнім світом. Образ вулиці в повісті зреалізований різними іпостасями: у філософському контексті вона виступає, як і людське життя, у всесвітньо-глобальному значенні символом мізерності й незначущості: «… *як же – і вулиці, і будинки, і люди – все це тільки кружечки?!*» [39, с. 27]. Під час внутрішньої духовної близькості, яка з'являється між Славком і Лілі у момент прогулянки, вулиця стає уособленням казки, яку «*можна оповідати без кінця*» [39, с. 45]. Неабияку роль відіграє вулиця у стосунках між Юльком і Лілі: якщо на початку твору в ілюзійному образі львівської вулиці, сфокусованому через вікно, відбивається такий же нереальний образ Юлька-вершника, то в кінці засвідчуємо зворотне явище:

зникає чар міста і все стає на свої місця. У цей момент відкривається справжня натура співрозмовника дівчини. З іншого боку, і Юлькова вигадка асоціювалася з вулицею, адже «*в'язала докупи все, як назва вулиці єднала старі й нові будинки*» [39, с. 67].

Суголосність я-наратора з міською вулицею, що стала його життєвим витоком, прочитується у повісті «Килим на три квітки». Оповідач у функції ліричного суб'єкта вступає у відверту інтимну розмову з рідною вулицею Городецькою: «… *мила моя вулиця, майже тридцять років мого власного життя*» [36, с. 122]. Урбаністичну вуличну картину творить така художня характеристика: «*вмістилище міського руху*», «*запах чебуреків і хліба, пива й одеколону, сміху й слів, суміш трамвайного гуркоту й двигтіння вантажних машин*» [36, с. 121]. Колорит вуличного життя виписаний наратором з особливою любов'ю й душевною прив'язаністю: «… *многолюдна, многозначна, многорозуміюча, неповторна, найсмутніша й найвеселіша, найзвичайніша і найдивовижніша, з дитинства знайома і зовсім незнана*» [36, с. 121]. У подібних епізодах глибоко відчується взаємозв'язок між наратором і біографічним автором.

Інколи конкретний образ міста створюють і виразні художні деталі, властиві певному урбаністичному топосу. Незважаючи на те, що Вільнюс у творі «Показія, або…» зображений окремими розмитими штрихами, проте немалий фактаж конкретних деталей-характеристик формує колоритний топос міста: «*цвітуть кульбаби й каштани*», «*з вікна готелю «Ґінтарас» – панорама міста*»; «*багато вагітних молодих жінок*», «*дуже багато вулиць названі іменами письменників*», «*дзвіниця на площі Ґедимінаса*», «*люди закриті, як у шкаралупках сидять*», «*білі ночі починаються*», «*площа біля Університету*», «*пам'ятник Донелайтісу*», «*мереживо вуличок*», «*прохолода дворів*» тощо [40, с. 155]. Як довід, наратор в одному із творів зауважує, що конкретна міська атрибутика не лише створює гармонію і затишок, але дозволяє визначити час завдяки таким деталям, як рух транспорту, тінь над будинком, колір дахів, зблиск сонця на трамвайних рейках [40, с. 20].

Спорадично у ході розповіді наратор розширює текстову палітру іншими ойконімами урбаністичного типу: Вінниця, Ялта, Славськ («Квітень у човні»), Київ, Севастополь, Русанівка («Повінь»), Варшава, Тернопіль, Батурин («Показія, або…»), Краків («Дрогобицький звіздар»), Вільнюс («Зачин до оповідання про Донелайтіса»), Тбілісі («Спогад про Грузію»), Паневежис («Репетиція»). Попри уведення до прозового наративу назв великих мегаполісів (Львова, Києва, Вільнюса, Кракова тощо), які постають могутньо-непорушними, урбаністичну топографію складають назви невеликих містечок: Дрогобича, Городка, Перемишля, Почаєва.

У прозі Н. Бічуї виразно прочитується ще одна опозиція – *велике / мале місто*. До великого мегаполісу (Київ, Львів, Вільнюс) наратор особливо уважний, він у нього асоціюється з могутністю, неподоланою силою, безмежними можливостями. Образ великого міста – це найчастіше столиця, яка в уявленні персонажів зазвичай протиставлена провінції, адже «*провінція завузька, не дає можливості розмахнутися*» [34, с. 22].

У ході вивчення урбаністичних мотивів у наративі прози Н. Бічуї, варто акцентувати увагу на важливій бінарній опозиції – *місто / село*, яка, попри домінування урбаністичного ракурсу, приділяє сільській тематиці особливе значення в одних творах, в інших – протиставляє сільське життя міському. Найбільш відчутна ця опозиція в епізоді розповіді про Мирка в повісті «Звичайний шкільний тиждень». Підліток, що живе в місті, у момент напівсну обмірковує значення слова «пліт», яке йому чуже через звиклі вже урбаністичні реалії: «*він знав лише муровані паркани, і металеві також, а як виглядає плетений паркан – уявити чомусь не міг*» [29, с. 14].

Попри переважання урбаністичної теми майже у всіх творах Н. Бічуї, сільська візія відчутно залишена на периферії художніх пошуків авторки, що, очевидно, зумовлено умовним відстороненням літературного процесу 60–80-х рр. XX ст. від довго насаджуваних народницьких мотивів в українській прозі. Усе ж у тих творах, де образ села набуває особливого статусу, його ідилія надзвичайно високохудожня. Найбільш колоритно візія села репрезентована

наратором у новелі «Стиглі яблука на Спаса», де архетип українського села слугує відправним пунктом оповіді-роздуму я-наратора. Сільська ідилійна картинка яскраво витворена такими образами-деталями: *стиглі яблука*, *старий горіх*, *воскові соти*, *заповнені медом*, *скошена трава*, *смак свіжого молока*, *прозоро-білі паперівки*, *солодкі млинці* тощо [40, с. 15–18].

Показовою у цьому плані є новела «Земля», у якій внутрішнє роздвоєння оповідача виступає основним при конструюванні художнім наративом. Бінарна опозиція місто / село набуває великого загострення тому, що сприймається через внутрішню позицію я-оповідача. Персонаж, що одночасно виконує функцію наратора, беззастережно висловлює свої негативні міркування про основний сільський атрибут – землі, зазначивши, що не хоче її, боїться, адже земля для неї – це ніщо інше, як «*руде глинище*», «*викопана насвіжо труна*». Героїня (очевидно, авторка) свідомо відкидає неоціненне значення землі, знаючи при цьому, що «*земля – це хліб, годувальниця, життя, багатство і скарби*» тощо, а хоче бачити землю лише з негативного боку [40, с. 19]. Свою позицію наратор-жінка у ході ведення оповіді повністю виправдовує: вона любить місто і боїться йому зрадити, якщо прийме образ землі. Ця внутрішня дилема героїні рухає сюжет твору, а напружені моменти, що виникають під час глибоких роздумів, стають його композиційно-структурним центром. Якщо на свідомому рівні жінка-оповідач заперечує будь-яке відсторонення від улюбленого мегаполісу, то на підсвідомому зрада місту неминуча в той сентиментальний момент, коли вона нахиляється над землею і гладить жовтий цвіт огірків. У кінці твору героїня через власні душевні муки й глибокі інтелектуальні зусилля робить надзвичайно важливий висновок – її улюблене місто, попри його незбориму висоту, усе ж стоїть на землі, а значить все починається із землі, із тих першовитоків, що ще досі зберігає село.

Ідентична проблема будує розповідь і в повісті «Репетиція», де в купе поїзда, що прямує до Києва, виникає дискусія, основана на протистоянні міста і села. Молодий актор Іван Марковський вірить у те, що його «міський хліб», тобто професія, нічим не гірші за роботу біля землі, у чому намагається

переконати попутницю, що все життя пов'язала із селом. Якщо хлопець не висловлює нічого проти села чи землі, то жіночка, що все життя пропрацювала на фермі, категорична у своїх міркуваннях: «…*не багато нам містяни нароблять та поможуть, якщо не навчаться любити все те, якщо воно їм не заболить*» [34, с. 44]. Жінка переконана, що найбільша цінність у праці біля землі: «… *якщо я не навчу дітей землю пильнувати й любити, то хіба комусь іншому зможу чим дорікнути?*» [34, с. 43]. Виразна у цьому контексті і позиція наратора, який, окреслюючи буттєвий локус героїв, зазначає, що земля в них була скрізь, а не лише під ногами [34, с. 43].

Незважаючи на виразне художнє протистояння між містом і селом, Ніна Бічуя неодноразово звертається у творах до ідеально-позитивного образу села, засвідчуючи цим наявність народницьких мотивів у творчості. Гіперболічно-ідилійний континуум сільського життя подано в оповіді про село Страдче («Квітень у човні»), яке я-наратор описує в інтимізованому плані: «*А воно мені таке миле…*» [31, с. 40]. Село Страдче зберегло в собі ще природну автохтонність й давню історію, попри відчутні виклики цивілізації. Наратор-персонаж, що постає від колективного «ми», сумно оповідає про негативні наслідки технологізації в селі: «*з'явився кар'єр… замулилося піщане джерело… майже зник ставок… оповзла вниз гора*» [31, с. 40]. Позитивний образ села, що асоціюється в уяві наратора з гостинністю, зміною краєвидів й облич, постає як відокремлений від «решти світу» у повісті «Килим на три квітки» [36, с. 113]. В окремих контекстах сільська візія особливо мальовнича: «*І чим вище вибиралося по небу сонце, тим ласкавішою ставала земля… здавалось, що вітряки, й верби, й усе село, підсвічені легеньким сяйвом, стають тендітні й прозорі*» [36, с. 114].

Не менш ідеальним охарактеризовано образ затопленого села Осокорок у повісті «Повінь», адже розповідач, висловлюючи позицію одного з персонажів, порівнює затоплені Осокорки з Венецією. Сільський простір, оточений з усіх боків водою, не лише відрізаний від міста і світу, а й на якусь мить віддалений від тих проблем, що існують у міському житті Дениса і Мар'яни. Якраз у

цьому моменті-зізнанні одного з героїв виразно проступає опозиція місто / село. Внутрішня дихотомія відчувається й у сприйнятті героями випадкової можливості усамітнення в сільській окрузі наодинці з природою. Для Мар'яни село виступає благодатним контентом, воно її заспокоює, розчулює до прекрасних почуттів. В уявленні Дениса перебування на континенті з природою – це лише марнування часу. Хлопець знаходиться у внутрішній дисгармонії, він рветься до міста, де його чекають невирішені справи. Таке контрастне сприймання героями природного сільського простору створює напружені психологічні моменти упродовж розповіді. В окремих творах наявний образ відчуженого, алієнованого персонажа, що усвідомлюється як персоніфікація міфологеми порубіжності між урбаністичним топосом і селом.

Отже, дослідження урбаністичної рецепції у творчо-особистісній інтерпретації художньої прози Н. Бічуї дозволяє стверджувати, що письменниця заперечує дуалістичне сприймання мегаполісу, властиве європейському модернізму, коли місто розглядали водночас як здобуток цивілізації і як втрату людської індивідуальності. У її творах все навпаки: наратор від себе особисто чи від імені персонажа неодноразово вступає в інтимні діалоги з улюбленим містом. У місті діє наратор-ліричний суб'єкт, присутня напружена боротьба між міським *racio* й *emocio*. Часто місто виступає повноцінним героєм, а рух міського життя розвиває розповідь у багатьох творах авторки.

3.3. Ідіостильові особливості (філософський інтелектуалізм, фрагментарність, синхронність, декларативність, смислощільність, рельєфність письма, автокоментування)

Глибокий ***філософський інтелектуалізм*** – провідна наративна стратегія усіх текстів Н. Бічуї. Коментуючи представлену подію, бажання чи вчинки героїв, описуючи зовнішнє оточення чи занурюючись у внутрішній світ персонажів, наратор досліджуваної прози спонукає реципієнта (нарататора) до великої інтелектуальної напруги. У свою чергу, нарататор теж шукає відповіді

на основні запитання, закладені в проблематиці твору, вдаючись до особливих мисленнєвих зусиль.

Визначаючи типи нараторів, які фігурують у текстах Н. Бічуї, на перше місце варто, очевидно, поставити наратора-інтелектуала. Кожен твір письменниці як у структурно-формальному, так і художньозмістовому планах оснований на інтелектуальних підходах, вимагає залучення когнітивних механізмів до його осягнення, спрямований передовсім на глибоко ерудованого читача. Часто у ході ведення розповіді наратор відкрито зазначає, що він виходить за межі того, що може осягнути його візаві – нарататор.

Виявлено, що рівень знань інтелектуала-наратора проаналізованої прози надзвичайно широкий: вітчизняна та зарубіжна історія (часи Київської Русі, напади татар, половців, закладання церкви Печерської, історія Перемишля, гайдамацький рух, війна, голодомор, колективізація, сталінізм, історія Львова, минуле Грузії, Литви, Венеції, Туреччини, Америки), театрознавство, філософія (філософеми-вставки у творах, згадує філософів Іммануїла Канта, Сократа, Каллімаха, Мішеля де Монтеня).

Окрім достовірно виписаної української історії, інтелектуал-наратор подає детальну історію та культуру грузинського народу (твір «Спогад про Грузію»): знає про акторів-беріків і свято берікаобу, розуміє звуки грузинських музичних інструментів – зурни і клаксона, наводить докладні відомості з біографії художників Ніко Піросмані й Акакія Ґелашвілі, актора Абела Ревазішвілі. В іншому творі «Зачин до оповідання про Донелайтіса» художній наратив організовують відомості з історико-культурного, зокрема літературного життя Литви: згадки про поетів Саломею Неріс, що відома у світі пісенною лірикою, Крістіонаса Донелайтіса, який започаткував у литовській літературі реалістичний напрямок, письменника Юстінаса Марцінкявічюса, детальний опис ярмарку на площі Вільнюса та ін. Наратор Н. Бічуї достеменно знає біографічні подробиці Донелайтіса, ораторію про нього Юрґутіса, вдається до маловідомих національних фактів, досліджуючи,

що Вільнюс колись називали Караляучусом, а назва давнього литовського музичного інтрумента – канклес.

Велику ерудованість наратора досліджуваної прози підкреслюють його достовірні відомості про відомих (рідше малознаних) осіб у світі: Ніко Піросмані, Вовенарґа, Франциска Ассізького, ученого Абелліка, єпископа Вроцлавського, Філіпа Буонакорсі (Каллімаха), Ван Ґоґа, Оскара Мілоша, Адама Міцкевича, Яна Мірицю, Петера Бреннера, Іммануїла Канта, Мішеля де Монтеня, Йогана Штрауса, Юрія Котермака, Петра Січкара, князів, що правили у Київській Русі, співця Митуса, Івана Гонту та Максима Залізняка, кобзаря Остапа Вересая, Григорія Сковороду, Йосипа Сталіна, Осипа Маковея, Леся Курбаса, Катерину Білокур та багатьох інших.

Неодноразово обізнаний наратор вступає у філософські діалоги з персонажами чи реципієнтами, як, наприклад, у творах «Великі королівські лови», «Яблуня і зернятко», «Показія, або…», «Спогад про Грузію» тощо. Інтелектуальний характер художньому наративу текстів додають вставки-роздуми філософського спрямування про Бога, творчість, театральне мистецтво, людське існування, буттєві категорії (час, щастя, вічність, смерть, добро, зло), землю, село, місто, старше і молоде покоління, книги, а також філософські повчання Григорія Сковороди, Сократа, Іммануїла Канта, Мішеля де Монтеня.

Інтелектуалізм художньої прози Н. Бічуї досягається великою кількістю інтертекстуальних елементів, що органічно співіснують із власне авторським письмом: цитати з Біблії, «Галицько-Волинського літопису», «Повісті минулих літ», козацьких літописів, «Повчань Володимира Мономаха», філософських трактатів, політичних брошур соціал-демократів «Маніфест Комуністичної партії» К. Маркса і Ф. Енгельса, «Хто з чого жиє» Діктштейна, конкретних творів Лесі Українки «Ритми», «Хвилини», «Легенди», «Одержима», Івана Франка «Зів’яле листя», народних пісень, дум, легенд, переказів, притч, афоризмів, прислів’їв і приказок, казок, епістолярію між письменниками тощо.

Часто наратор аналізованих творів дає чітку вказівку на зарубіжні прототексти: «Роздуми й Максими» Люка де Клап'є де Вовенарґа, поеми «Доби року» і «Metai» литовського письменника Крістіонаса Донелайтіса, творів «Донелайтіс» Юстінаса Марцінкявічюса, «Литовські клавіри» Йоганнеса Бобровського. Неодноразово наводить цитати іншою мовою: угорською, латинською («Дрогобицький звіздар»), німецькою («Біла Віла»), литовською («Показія, або…»).

Деякі вставки чужих текстів мають швидше науково-пізнавальне спрямування, ніж художньо-естетичне і свідчать про широкий світогляд біографічного автора чи наратора. Це згадки про написи етрусків, халдейські письмена; літературну дискусію між Лесею Українкою й Осипом Маковеєм, текстові уривки із журналу «Літературно-науковий вісник», фрагменти історичних документів про історію Перемишля, цитування іншомовних вивісок тощо.

Завдяки творчим інтелектуальним зусиллям наратор творів приходить до важливих наукових відкриттів: «*Шліман відкрив Трою. Колумб – Америку… Бреннер був антикваром…німець Петер Бреннер відкрив Котермака*» [40, с. 53]. Деякі інтелектуальні висновки мають очевидний елемент здогадки: як, наприклад, у творі «Показія, або…», де наратор у позиції біографічного автора осмислює цікавий факт – вірність Пенелопи. В іншому контексті наратор-інтелектуал розмірковує над литовським чи польським походженням Адама Міцкевича. Інколи інтелектуальний хист наратора набуває пародійного ефекту, як, наприклад, в епізоді з відьмами, які не тонули лише через те, що мали важкі спідниці («Показія, або…»). Надреальні інтелектуальні можливості розповідача (оповідача) дозволяють йому зводити докупи хронотопно віддалених відомих осіб: Юрія Котермака й Іммануїла Канта («Дрогобицький звіздар»), Юстінаса Марцінкявічюса й Жана-Поля Сартра у Парижі («Показія, або…») тощо.

Найкращим зразком інтелектуальної прози Н. Бічуї, на нашу думку, є твір «Показія, або…», представлений у наративному плані як суміш окремих

епізодів, не завжди взаємопов'язаних між собою. Відомо, що фрагментарна оповідь уже зорієнтована на підготовленого, добре освіченого читача. Крім того, текст насичений філософськими роздумами-відкриттями, як-от: «*Сплачувати борги – це позбуватися тягару й обов'яків, сиріч зобов'язань*»; *Слова гріють. З них можна розкладати ватру*» [40, с. 146–147]. Далі за текстом подано міркування про значення читання для людства, діалог між акторами з театру. Потім наведено інтертекстуальні елементи: вказівку на творчість Ернеста Хемінгвея, Олександра Островського, Марини Цвєтаєвої, а також окремо твори «Майстер і Маргарита», «Біла гвардія», «Театральний роман», уривок із «Лісової пісні» Лесі Українки.

Більшість творів Н. Бічуї репрезентовані як історичні, науково-філософські, літературознавчі, театрознавчі розвідки, виконані в художньому стилі: «Великі королівські лови», «Камінний господар», «Спогад про Грузію», «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Дрогобицький звіздар», «Біла Віла», «Десять слів поета» тощо. Наратор-інтелектуал аналізованої прози в окремих контекстах може займати позицію наратора-науковця, особливо коли стиль розповіді нагадує ерудоване письмо: наведення точних наукових фактів, відкриттів із різних сфер життя, філософських висновків, документального відтворення подій, чітких біографічних відомостей тощо.

Отже, підсумовуючи, можна зазначити, що наратив художніх текстів Н. Бічуї організований за принципом інтелектуально-філософської прози і наближений викладовою манерою до найкращих європейських зразків письменства. Глибока філософська ерудиція як одна з важливих наративних стратегій авторського письма вимагає від реципієнта особливих мисленнєвих зусиль, аби осягнути проблематику художнього простору творів. Визначна функція філософа-інтелектуала в ролі наратора збагачує тексти Н. Бічуї великою кількістю енциклопедичних знань.

На противагу монтажній композиції, що компілює кінокадрове розміщення подій і персонажів у єдиному тематичному полюсі, художня проза Н. Бічуї виразно демонструє ознаки ***фрагментарності*** через присутність у ній

епізодів і текстових конструкцій, які не складають єдиного цілого – певного сюжету чи художньої історії. Таке письмо має ризоматичний характер. Наратив при цьому зорганізований через прийом кастеляції, що демонструє зникнення сюжетного центру й репрезентує рівноправні фрагментарні частини, через які відбувається виклад подій у творі.

Застосування прийому фрагментарності наратором у досліджуваних творах призводить до відсутності ієрархічного представлення подій чи персонажів. Прикладами фрагментарного письма виступають невмотивованість, незавершеність і недомовленість у художньому викладі подієвого ряду. Фрагментарний ефект часто створюють невмотивовані конструкції, які не містять логічного, тематичного й асоціативного зв'язку з цілим текстом: таким, до прикладу, є короткий епізод про шинкарку у творі «Великі королівські лови». Важливу наративну функцію відіграє зумисна художня недомовленість як свідчення фрагментарності письма авторки. Обірвані фрази наратора трапляються непоодиноко в текстах Н. Бічуї, про їх зумисний характер говорить наявність трьох крапок у кінці прозових структур. Наративна мета недомовлених фраз очевидна: наратор, орієнтуючись на глибоко освіченого й психологічно наповненого читача, дає можливість йому самому завершити розвиток подієвого ряду. М. Зубрицька висловлює слушну думку, що «Внутрішня текстуальна складність… вимагала не випадкового пересічного реципієнта, а вибраного читача-співучасника, читача-супутника з такою самою активністю інтелекту та уяви, як в автора. Складний художній текст дефінітивно закладає в своїй структурі ускладнення проекту універсального читача з тонкою інтуїцією, інтерпретаційною гнучкістю та багатою уявою» [94, с. 121–128]. Прикладом наративної недомовленості є наявність обірваних діалогів, психологічно зумовлених й емоційно насичених («Стиглі яблука на Спаса»). Незавершеність викладу фіксуємо у таких текстових частинах, які часто мають несподіваний розвиток дії й обірвану кінцівку: «… *ніяких листів, ніяких записників, я того не зберігаю, бо не маю охоти, щоб…*» [40, с. 34]; «… *хустка зсунулася з голови в дівчинки – вона була*

геть чисто лиса, зовсім лиса, як не знаю, хто…» [40, с. 38]. Незакінчені фрази виникають і в момент певного емоційного стану наратора чи персонажа: наприклад, пряма мова Юлька із твору «Шпага Славка Беркути» у момент розгубленості: «*Я їх ще нікому… Це мої вірші, я тобі першій…*» [33, с. 101] чи обірвані речення у розмові мами із Славком у мить великого хвилювання: «*Тільки ти не хвилюйся. Все буде добре, але… Ти не хвилюйся. Вони не прилетіли. Нічого не відомо… Все повинно бути добре, синку…*» [33, с. 106].

Повністю фрагментарну наративну організацію має новела «Показія, або…». Натяк на те, що твір побудований на окремих, абсолютно віддалених текстових шматках, свідчить друга частина назви твору «Те, що не потрапило до оповідань». Задум Н. Бічуї очевидний – абстрактно скомпонувати нічим не взаємопов'язані синтаксичні структури, об'єднані між собою в невеликі фрагменти тексту, кожен із яких може слугувати уривком до іншого оповідання: роздуми про життя – описи неба, літа, місяця, землі – розповідь про Зелені свята, Почаїв – філософські роздуми про Бога і птаха – розповідь про Батурин – філологічне тлумачення слова *показія* – асоціація із Сковородою – значення слова в житті біографічного автора і т. ін. Епізоди-фрагменти цього твору представлені різностильовим контентом: щоденникові записи, медитації, описи, молитва, філологічні вправляння, газетні вирізки, елементи іншомовної вивіски тощо. Такий тип письма дуже близький до стилю «потоку свідомості», що свідчить про нетрадиційність наративної манери авторки. Фрагментарну наративну стратегію застосовано також у повісті-есе «Десять слів поета». Текстову «розірваність» повісті утворюють різні джерла художнього зображення, присутні в наративі: листи, спогади, щоденникові записи, внутрішні монологи, статті, документи.

Синхронізм – збіг кількох процесів і явищ у певному часовому проміжку [153, Т. 2, с. 398]. В епіці Н. Бічуї ***синхронний*** тип розповіді домінує на тих композиційних етапах, де присутній переважно літописний стиль викладу подій. Розповідь, організовану за принципом синхронізму, фіксуємо у творі «Великі королівські лови» у фрагменті ретроспекції в минуле міста Городка:

«*Заціпенів Городок. Верещиця стишилась. Млин став. Коні не іржуть. Дзвони то мовчать на святім Івані, то на сполох бовкають. Гайдамаки ідуть. Із-під Умані, аби в Городку погибель прийняти*» [40, с. 61], а також у текстових частинах, наближених до ліричних відступів на зразок: «*Пахла достигла малина, дзижчали комарі, потихеньку розвивалися пелюстки троянди, вигнався вгору й різко проникав у повітря своїм духом любисток, плакала чиясь дитина*…» [40, с. 151]. Наратор надає таким конструкціям особливого значення, адже виділяє їх в окремий текстовий блок.

Малюючи картину твору на основі синхронного розміщення фактів і подій, наратор із метою художньої естетичності додатково вдається до фонічних (зокрема алітераційних) особливостей: «*Гусла гудуть, гусне вітер, обіймає дерева, гусей несе з вирію, весна відкривається – лід од води, сніг од землі загоряється, гусла гудуть густо, летять сірі гуси, червоні лиси на лисі пагорби виходять*» [38, с. 85]. Звертання наратора до синхронного представлення подій зумовлене, очевидно, його потужною емоційною силою, адже єдиночасова система сюжетного розвитку, побудована на художньому паралелізмі, дозволяє створити ефект експресивного нагнітання сцен й епізодів попри їх синхронне протікання. Дуже часто збіг подій, які розгортаються у творі, відбувається відповідно до наростання психічного переживання персонажа. Інколи розповідач надає перевагу синхронному наративу, що складається із віддалених текстових відрізків поряд із їхнім одночасовим представленням й однорідним типом: «*Сумнів змовкає і сумно звішує голову, оголена думка на гуслах, летять сірі гуси*» [40, с. 85]. Таку ж ситуацію спостерігаємо у сцені з театрального життя в повісті «Репетиція», де контекст набуває більшої синхронної сили через образ *«стікаючої з крана води»* [34 с. 30]. Виразний наскрізний синхронізм продемонстровано в повісті-есе «Десять слів поета», де окремі синтаксичні конструкції, що одночасно зливаються воєдино, створюють ефект цілісного художнього світу.

Спорадично синхронні структури використані наратором у функції кінцевого обрамлення (твір «Буєсть Митусина»). Синхронність наративу прози

здебільшого досягається теперішнім часом художньої розповіді, в окремих контекстах – зреалізованого в минулому хроносі: «*Літо. Минула пора кохання. Прийшла пора зав'язування плоду. Місяць упав у бодню. Пес вилизав місяця в бодні*» [40, с. 139]. Розгортання композиції в синхронному плані дозволяє нараторові розширювати свої можливості у хронотопі і знаходитися в кількох місцях одночасно, що спостерігаємо у творі «Показія, або…»: «*Коли я йду уздовж львівської вулиці, я в той самий мент минаю у Тбілісі пам'ятник Руставелі на широкому проспекті…мию ступні від пилу й піску в малому фонтанчику…на Піцунді, а також стою на хиткому містку над Черемошем і споглядаю протилежний берег Дніпра з Володимирського пагорба…*» [40, с. 141].

Звернення до ***декларатиності*** Н. Бічуєю виступає ще однією наративною стратегією її художньої прози. Декларативний виклад подій трапляється на тих текстових відрізках, де авторка через посередництво наратора послуговується нехудожнім, абстрактним способом зображення дійсності, який не спонукає нарататора на емоційну співучасть. Така сюжетно-викладова розмитість відтворення художнього світу виникає тоді, коли наратор абсолютно віддалений від свого візаві – реципієнта, аби останній художньо й емоційно розвантажився від сприйнятого вище. Так, декларативну розповідь засвідчуємо у тих текстових фрагментах, у яких наратор відходить від традиційної манери організації ланцюга подій, а подає окремі асоціативно й художньо віддалені між собою конструкції фрагментарного характеру. Виразним прикладом може бути уривок із твору «Дрогобицький звіздар», де наратор подає абстрактний, незрозумілий, незв'язаний виклад того, про що розповідає у творі: розповідь про колегу Миколу Вудку – розповідь про Котермака – філософський роздум оповідача – репліка старого, що розклеює афіші – розповідь про гороскопи [40, с. 56–57]. Із цього приводу В. Тюпа зауважує, що «декларатив представляє собою комунікативну подію, референтним змістом якої виступає автокомунікативний процес спілкування й оцінки. Декларативний дискурс до відомого ступеня авторецептивний, його

актуальність визначається самим комунікантом. Домінантна роль у комунікативній структурі декларативну належить креативній компетенції суб'єкта, котрий декларує» [261, с. 56]. Незважаючи на стереотипний погляд літературознавців на декларатив як негативне явище в літературі, наративна декларативність прози Н. Бічуї цілком виправдана, художньо обумовлена і представлена в новаторському мистецькому ракурсі.

Смислощільність як одна з наративних стратегій, протилежна до розлогих описів і декларативності, виступає у прозі Н. Бічуї хоча не продуктивною, проте унікальною у плані художнього вираження. Здатність наратора передавати зміст твору в коротких, лаконічних, щільних конструкціях, оформлених здебільшого періодами, номінативами, односкладними реченнями, що загалом невластиве розлогим епічним формам, може свідчити про новаторство Н. Бічуї як у плані вираження, так і зображення. Смислощільні фрагменти тексту наратор застосовує зазвичай у тих випадках, коли хоче акцентувати увагу на чомусь найбільш важливому, ключовому в розповіді: на образі Сталіна: «*Камінний господар. Незнищенний. Вічний*» [40, с. 37]; розповіді про Котермака: «*Не був Котермак ні тим, ні іншим. А таки зостався. Виворожив собі. У зірок долі випросив. Звіздарем був. Подарували. Напівбезсмертя?*» [40, с. 52]. Сконденсований тип письма домінує у творі «Показія, або…», у якому кожен фрагмент представлений у стислому змістовому й словесному плані, проте художньо наповненому й ефектному у художньому вираженні. Часто наратор короткі фрази робить інформативними в подієвому плані, неодмінно встановлюючи між ними логічно-тематичний зв'язок, що має градаційний характер, як наприклад, у текстових відрізках: «*Але не йдеться про Бреннера. Шліман відкрив Трою. Колумб – Америку. Бреннер – Котермак*а» [40, с. 52]; «*Хід вузький – з кулею не розминешся. Куля королівська. І хорти королівські. Злизували кров звірові з рани, гарчали. Король ногою наступав на поверженого звіра. Король полювати зволив*» [38, с.58]; «*Бенкетуємо. П'ємо червоне вино. Зовсім як на картинах Піросмані. Ніко любив щедрість і гостинність*» [40, с. 107]. Порушуючи епічну структуру

художнього тексту, авторка подає кожну коротку конструкцію з абзацу, аби таким чином зосередити на них особливу увагу, зберігаючи при цьому їх смислощільний характер. Надзвичайно оригінальні сконденсовані конструкції номінативного типу, вплетені наратором у тканину розповіді й взаємопов'язані між собою на асоціативному рівні: «*Парасолі. Руки. Гроші. Сміття*» [40, с. 151]; «*Замок. Цегляна кладка нових будівель. Ріка. Міст. Горбата вулиця. Бузок*» [40, с. 154].

Щільний лаконічний стиль письма характерний для новели «Душа Левка Савчина», де в короткій формі відтворено момент психологічної кризи, коли підліток по-дорослому приходить до важливого життєвого висновку. Саме сконденсований тип викладової манери відчутно передає внутрішній світ хлопчика і його філософські роздуми.

Унікально письменниця підійшла до непоодинокого застосування коротких сконденсованих синтаксичних конструкцій у повісті-есе «Десять слів поета», порушуючи цим самим канонічну наративну манеру жанру повісті, якій властиві зазвичай мовна розлогість і подієва тягучість. Загалом ця особливість засвідчує художній експеримент Н. Бічуї й новаторський підхід до організації власне авторського наративу в прозовому тексті.

Рельєфність письма Н. Бічуї визначена його виразною, яскраво вираженою, натуралістичною специфікою зображення зовнішнього чи внутрішнього світу подій і персонажів. Рельєфна наративна манера вказує на чітко окреслений фактологічний матеріал, що слугує подієвою базою для творення художнього письма. Неодноразово у досліджуваній прозі подані рельєфно зображені епізоди, художні сцени. Найбільш рельєфними є портрети персонажів, які наратор вимальовує докладно: опис постаті Петера Бреннера у творі «Дрогобицький звіздар»: «… *був високий, лисуватий і елегантний. Як і належить німцеві, любив пиво, сімейне вогнище, а зраджував дружину рідко, але неодмінно з добропорядною голубоокою німкенею»* [40, с. 52]; образи дівчинки і черепахи у творі «Портрет маленької дівчинки з черепахою», про які оповідач зауважує: «*Я сказала вам, що не пропустила жодної деталі,*

зазначила кожну рисочку» [40, с. 10]. Рельєфність зображення домінує найчастіше в тих випадках, коли наратор показує своїх персонажів у дії, аби передати їхнє злиття з тим процесом, у якому вони присутні: таким способом подано опис рвання горіхів дівчинкою із твору «Стиглі яблука на Спаса»: «*… вона натирає долоні зеленим горіхом, долоні стають темно-бронзові, а обличчя в неї засмагле, теж мовби обтерте тим горіховим гіркуватим соком, і очі теж горіхового тону, і волосся, і пахне від неї горіховим листям, бо вона обриває з горіха листя і мне його в долонях*» [40, с. 16]. У повісті «Шпага Славка Беркути» рельєфність зображення досягається роздільним портретним вираженням персонажів через спеціально відведені текстові фрагменти: авторка умисне розділяє текст на окремі підрозділи, називаючи їх портретами за іменами героїв і детально про кожного оповідає через посередництво наратора.

Однією з найбільш показових індивідуально-авторських особливостей художнього викладу є застосування наратором спрощених і розлогих коментарів до своєї розповіді, так званого ***автокоментування.*** Функція такого прийому у фразі різнобічна: підсилити елемент переконання; надати більшої достовірності того, що виступає об’єктом наративу; підкреслити всеобізнаність чи навпаки – незнання наратора; подати додаткові відомості про розповідний факт тощо: «*Вона однією рукою тримала лижі, другою тулила до себе собаку, котрий стояв, без сумніву, на задніх лапах, бо його довгастий,* ***і – слово честі, це правда*** *– лагідно усміхнений писок був десь врівень з обличчям дівчинки*» [33, с. 26]; «*Чоловік на трибуні* ***(за трибуною, під трибуною – адже його майже не видно, тільки обтятий чорний шнур, як живий, метляється і звивається)*** *намагався докричатися до мене…*» [40, с. 26]; «*Ті смолоскипи робилися у дуже примітивний спосіб: до консервних бляшанок припасовували довгі дерев’яні держаки, наливали досередини якесь пальне –* ***уже не пригадую, що то було*** *– встромляли гніт…*» [28, с. 30]; «*… страшно було тоді – не написати його* ***(тут йдеться уже не про мене, мені тоді всього було чотирнадцять літ…)*** [40, с. 31]; «*На абсолютно чорному снігу* ***(я напевно***

знаю, що це сніг, а не рілля, приміром)**, – сидить дівчинк*а…» [28, с. 37]. Інколи у функцію автокоментарів наратор уводить елементи переконання: «Кажу вам** – сидів переді мною, убраний в чорне, звичайне*…» [37, с. 47] чи застосовує ремарки, як у драматичному творі: «*Петер Бреннер* ***(так собі його назовемо)*** *був високий, лисуватий і елегантний*» [40, с. 30]; «*…**(уявімо)** як вечорами, взимку, грів ноги у смугастих шкарпетках*» [39, с. 52]. Спорадично наратор надає своїм коментувальним конструкціям певного емоційного відтінку за допомогою знаків пунктуації: «*… і цілий світ пахнув шматком хліба – колись покинув, не доївши, малий хлопець Котермак на тесаному столі батьківської хати (як потому не раз згадувався той шмат хліба і бесаги, наладновані в дорогу!)*» [40, с. 56]; «*…хотілося сказати, що як той юний отрок прагне перейняти його науку (бо хіба не по те прийшов?), то нехай не цурається ніякої праці…*» [28, с. 79].

Як оригінальний наративний хід фіксуємо вживання у ролі коментарів розлогих філософських вставок, що мають інтелектуальне спрямування: «*Безуставично говорив, нікому не даючи й словом прохопитися, князів Гнів, котрого Митуса не слухав зовсім* ***(немудрого слухаючи, сам йому уподібнюєшся)****…*» [40, с. 83]; «*У підніжжі дзвіниці* ***(може, воно й не зовсім так, але ж пам'ять має свої примхи, вона може перемістити все не лише в часі, а й у просторі)*** *– могила Поетеси…*» [40, с. 116]. Коментарі наратора можуть відкрито показувати його статус щодо того, про що він веде розповідь, як у фрагменті: «*З-за ледь помітного у темряві стовбура старої груші* ***(я не бачу, тільки знаю, що там – груша)*** *на мене дивиться сумне, мудре око лагідного оленя*» [40, с. 100]. Автокоментування має двобічний характер: в одних моментах наратор у коментарях виглядає упевненим: «*…обличчя одне по другім виринають і щезають, так, що запам'ятати жодного не можу* ***(бо й не треба)***» [38, с. 150]; в інших – сумнівається у сказаному: «*Поміж двома живими, гарячими, як власна кров, фразами* ***(ні, текстами; ні – не знаю)****…*» [37, с. 150]. Наратор сам контролює розповідь, інколи обриває на півслові «*Але не йдеться про Бреннера*» [38, с. 52], або виправляє те, що сказав:

«… а також мию ***(омиваю – так приємніше)*** *ступні від пилу й піску в малому фонтанчику…»* [40, с. 141]. Бачимо, що автокоментувальні фрагменти побудовані за зразком вставних і вставлених синтаксичних конструкцій і виступають прикладом нетрадиційності й новаторства епічного стилю Н. Бічуї.

Висновки до розділу 3

1. Наратор досліджуваної прози розгортає амбівалентний хронотоп, зміщує часопросторові площини, нівелює дію астрономічного часу й реального простору, удаючись до фантастичних (ігрових) хронотопних трансформацій. Загалом, хронотоп у досліджуваній прозі демонструє такі вияви: наративний, персонажно-психологічний, анахронічний (аналепсис, пролепсис, спогад, ретроспекція), ітеративний, циклічно-добовий, філософський тощо. У ході розвитку наративу об’єднані час і простір конкретизують події та розкривають емоційно-психологічний простір героїв. Часопростір у творах Н. Бічуї яскраво виявлений через такі опозиційні категорії: швидкоплинний / безкінечний, реальний / надреальний (фантасмагоричний), відкритий / закритий, видовжений, безкінечний / щільний, заповнений та ін. Хід розповіді /оповіді у прозі авторки моделюють такі пласти хронотопу: біографічний, реально-історичний, літописний, фольклорний, фантастичний (надреальний), урбаністичний.

2. Урбаністична концепція у творчо-особистісній інтерпретації авторки постає як концептуальний, ідейний, емоційний художній континуум прозового наративу. Зображення міського топосу здійснено з одного боку через власне авторську парадигму, з іншого – певні аксіологічні моделі. Міська рецепція основана на взаємозумовленому суб’єктно-об’єктному процесі: з одного боку місто у творах зображено через персонажну позицію; з іншого – через місто розкриваються характери персонажів. Художня проза Н. Бічуї демонструє дві аксіологічні парадигми урбанізму – утопічну (більшою мірою) й есхатологічну (меншою мірою). Есхатологічна модель у прозі письменниці виявляє такі художньо-семантичні опозиції: місто в конфлікті з природою, місто в конфлікті

з людиною. Міську тематику наратор у творах репрезентує через три художні ракурси: місто як організована просторова система, місто як великий живий організм, місто як культурно-історична категорія. Твори Н. Бічуї на різних наративних рівнях виявляють такі урбаністичні локуси: місто-мрія, місто-сила, місто-пам'ять, місто-подорож, місто-асоціація. Виразно прочитуються такі художні опозиції: *недосяжне / підкорене*, *узагальнене / конкретне*, *велике / мале місто*, *місто / село*. Новаторство персонажного зображення міста спостережено у фокусуванні цього образу через дитячу увагу.

3. Філософський інтелектуалізм художньої прози Н. Бічуї досягається великою кількістю фрагментів філософського спрямування, глибоко інтелектуальних діалогів наратора з персонажем чи реципієнтом, інтертекстуальних елементів наукового характеру. Твори авторки завдяки потужній інтелектуальній основі нагадують історичні, науково-філософські, літературознавчі, театрознавчі розвідки. Осмислення проблематики проаналізованої художньої прози вимагає від читача ерудиції, енциклопедичних знань, а подекуди навіть немалої інтелектуальної напруги. Прийом фрагментарного письма застосований Н. Бічуєю до тих епізодів, що не складають цілісної художньої історії чи сюжетного ряду. Прикладами фрагментарності виступають невмотивованість, незавершеність і недомовленість у репрезентації художнього світу й персонажів. Явище синхронізму фіксуємо у тих моментах, коли відбувається збіг кількох подій в однаковому часовому проміжку. Декларативність має місце в досліджуваних творах при абстрактному, нехудожньому способі зображення дійсності фрагментарного характеру. Смислощільність прози Н. Бічуї визначено як здатність наратора передавати ланцюг подій у коротких, лаконічних, щільних конструкціях, оформлених здебільшого періодами, номінативами, односкладовими реченнями, що загалом новаторське для епічних жанрів. Рельєфність художнього зображення представлена виразною, яскраво вираженою, натуралістичною специфікою відтворення подій і персонажів. Автокоментування окреслено як здатність наратора до вживання спрощених і

розлогих коментарів до своєї розповіді (оповіді) з метою більшої переконливості, художньої достовірності, надання додаткових відомостей.

Отже, проведене дослідження засвідчило, що часовий і просторовий модус Ніна Бічуя передає у філософсько-інтелектуальній площині усієї художньої прози, а тому і хронотоп у її текстах змодельовано з особливою ерудицією, що часто змушує читача вдаватися до мисленнєвих зусиль, проводити власні дослідження, аби осмислити проблематику творів авторки.

ВИСНОВКИ

Комплескний художній аналіз наративних стратегій прозових творів Н. Бічуї, здійснений з урахуванням мистецько-літературних домінант другої половини ХХ століття та в контексті індивідуально-авторської унікальності, дозволяє зробити такі висновки:

1. Український наративний дискурс, активізований загалом «наратологічним поворотом» у світовому літературознавстві, упродовж останніх років набирає великого оберту завдяки розширенню дослідницького арсеналу. Сьогодні увага до розповідного (оповідного) аспекту тексту визначена не лише теоретичним характером наративу, а й залученням більш складного художнього інструментарію: образотворчої бази, внутрішньо-психологічного тла, текстуальних форм, хронотопу, інтертекстуального потенціалу, колористичної системи тощо. Вітчизняна наратологія розвинулася завдяки когорті українських літературознавців (І. Денисюк, Р. Гром'як, О. Капленко, Ю. Ковалів, К. Коваленко, М. Легкий, Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, М. Руденко, В. Сірук, М. Ткачук, О. Ткачук та ін.), яка сформувалиавласне українську наратологічну модель евристичного дослідження художнього світобачення.

Теоретико-методологічним підґрунтям здійсненого дослідження стали такі теоретичні положення, концепції, типології, дефініції з наратології: а) розуміння функції наратора як посередника в тексті, а наративної ситуації як «центру орієнтації читача» (за Ф. Штанцелем); б) наративні типології і класифікації Ж. Женетта, В. Шміда, Ф. Штанцеля, Л. Мацевко-Бекерської, В. Сірук, М. Ткачука; в) класифікація дев'яти наративних типів, виокремлена В. Сірук на матеріалі малої прози 1980-х рр.; г) диференціація понять *наратор* - той, хто веде розповідь (оповідь) у творі; *оповідач* - той, хто веде розповідь у творі від першої особи, я-наратор, зазвичай учасник чи спостерігач події; *розповідач* - той, хто веде розповідь від третьої особи, формує весь уявний світ літературного твору (Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, М. Ткачук, О. Ткачук); уживання як синонімічних понять *наратив*, *наративність*, *нарація*,

розповідь (*оповідь*), що «представляють одну чи більше подій, сукупність ситуацій і подій» (Ю. Ковалів), а також термінів *нарататор*, *читач*, *реципієнт*; д) розуміння *наративної стратегії* як способу і тактики організації подій у плані розповіді з метою формування цілості художнього тексту, трансформації реальності в параметри фікційного світу, представлення певного наративного типу відповідно до іманентної природи розповіді (оповіді) (Ю. Ковалів), а також *наратеми* – структурно-змістової одиниці художньої оповіді, котра виконує роль організатора предметно-тематичного змісту наративу (Н. Ізотова); е) розрізнення значення *конкретного* (*біографічного*) автора, тобто того, хто створював твір і виступає в ньому реальною особою (за В. Шмідом); є) теорія про «відкриті твори» як такі, сюжет яких передбачає багато інтерпретацій (за У. Еко).

2. Українська проза 60–80-х років XX століття, що витворилася на тлі непростої суспільно-політичної ситуації та мистецького відродження шістдесятництва, почала формувати національний характер через жанрово-стильове, тематично-змістове, формально-структурне оновлення. Літератори вдаються до перегляду наративного формату твору крізь пошук нових, нетрадиційних шляхів викладових стратегій. Творчість Н. Бічуї – новаторське високохудожнє явище в літературно-мистецькій площині другої половини XX століття, з одного боку, основане на глибокій національно-культурній традиції, з іншого – витворене за кращими зразками європейського письменства. Художній пошук авторки чітко вирізнявся поряд із соцреалістичним декларативним письмом інших авторів своїм глибоким психологізмом, інтелектуальною напругою, елегантністю та естетичністю, стрімкістю польоту авторської уяви (за В. Ґабором). У контексті проведеного дослідження підтверджено думку дослідників, що для художньої прози Н. Бічуї характерні такі особливості: психологізм, напруженість, сконденсованість письма, детальний опис процесу творчості, самокоментування, автобіографізм, фрагментарність побудови тексту, техніка монтажу, автокоментування (діалог із читачем), взаємозалежність стилю і часу, відсутність лінійного часу тощо.

Виокремлено такі проблемно-тематичні аспекти творчості Н. Бічуї, які вивчають сучасні вітчизняні дослідники: *урбаністичний* (І. Дзюба, Н. Марченко, В. Яврівський); *історичний* (Є. Адельгейм, М. Богданова, Н. Дев'ятко, В. Дончик, М. Ільницький, Т. Качак, М. Котик-Чубінська, А. Ткаченко, Р. Харчук); *дитяча і шкільна тематика* (В. Вздульська, В. Наливана, Н. Сидоренко, М. Якубовська, Ю. Ярмиш); *мистецько-театральний світ* (Р. Іваничук).

3. Викладова манера художньої прози Н. Бічуї представлена змішано-змінними наративними типами, які виразно еволюціонують від третьоособової нарації у ранній творчості на шкільну підліткову тематику філософського спрямування до поєднання гомодієгетичної і гетеродієгетичної розповіді, подекуди із додаванням екстрадієгетичної наративної стратегії, появи «роздвоєного» наратора в історичних, філософсько-гуманістичних, мистецтвознавчих творах. Неоднорідний характер нарації визначений ризоматичним стилем художнього письма авторки, умисно-експериментаторськими композиційними й сюжетними модифікаціями, постійним пошуком нетрадиційних зображально-виражальних засобів. Найбільш оригінальні наративні стратегії засвідчено у малих прозових жанрах, у яких Ніна Бічуя в коротких подієвих рядах показово вдається до змішування і накладання різних розповідних (оповідних) рівнів.

Хоча в досліджуваній прозі художній світ організовують різні типи нараторів, усе ж домінує гомодієгетичний оповідач, який у першоособовій позиції перебуває у внутрішній і зовнішній фокалізації щодо зображуваного. Зазвичай це наратор-жінка, самозаглиблена, закрита від стороннього світу, внутрішньо зосереджена або зосереджена на інших персонажах. Переважання гомодієгетичного наративу пояснює факт наявності у творах письменниці великої кількості недомовлених фрагментів, внутрішніх монологів, діалогів із власним «я», тобто формуючи цим самим психологічний тип закритого я-наратора. Це зумовлено як стильовими, так і проблемно-тематичними особливостями епічних творів Ніни Бічуї. Викладову тактику прози авторки

конструюють такі бінарні категорії нараторів (в основі лежать наративні класифікації Ж. Женетта, В. Шміда): *відкритий / закритий*, *всезнаючий / некомпетентний*, *невпевнений / впевнений*, *реальний / надреальний*, *наратор-жінка / наратор-чоловік*. Письменниця використовує такі оригінальні викладові стратегії, як змішаний розвиток сюжету, прийом інверсійного представлення подієвого ряду, нонфінальність, хоровий наратив тощо.

4. Художній наратив історії Ніни Бічуї – яскраве свідчення двоякого плану зображення. З одного боку, минуле подане в традиційному аспекті, з іншого – через власне авторський наративний пошук. Серед найуживаніших наративних стратегій, якими письменниця послуговується в ході трансформації історичної спадщини у художній твір, акцентовано увагу на таких: документальність як факт достовірності зображуваного; стилізація літописів, історичних пісень, дум; наявність ретроспекцій-вставок, спогадів, снів, візій, інтертекстуальних вставок, ліричних описових конструкцій; хронологічні модифікації; символічність письма, ілюзія «сучасника у минулому»; залучення до розповідного арсеналу історичних образів як національного, так і зарубіжного типів. У міжчасовій комунікації беруть участь різні типи розповідачів (оповідачів). Наративна тактика епіки авторки близька до способу ведення розповіді у творах літератури Княжої доби, про що свідчать ознаки орнаментального і монументального стилів у її творах.

5. Аналіз текстуальних форм наративної організації дозволяє диференціювати такі особливості:

– ***інтертекстуальність*** як спосіб конструювання нарації виявляє експліцитні та імпліцитні прийоми уведення «чужого» слова і засвідчує такі форми інтертексту, як *метатекстуальність* (цитування, ремінісценції, алюзії, архетипи); *гіпертекстуальність* (пародіювання окремих образів); *архітекстуальність* (міжжанрові зв’язки, іншостильова манера ведення наративу), *паратекстуальність* (заголовковий комплекс та епіграфи); *автоінтертекстуальність* (діалог наратора із власним «я»).

– ***колористику*** як важливий наративний засіб, що передає художню зорову інформацію, виступає показником психологічного клімату у кожному творі. Загальне домінування у всій прозі хроматичної гами свідчить про переважання позитивного емоційного стану наратора і персонажів над негативним. Відповідно до колірного наповнення текстів наратор прози Ніни Бічуї є екстравертом за психологічним типом, у центрі уваги якого завжди знаходиться те, що він зображує. Якраз колірна гама виразно передає реалістичність описуваного об'єкта через набір художніх деталей, нагромадження психологічних моментів, розвиток подієвого ряду;

– специфічні наративні стратегії: ***описовість***, ***деталізацію***, ***монтажність***. Описовість присутня на тих текстових рівнях, де засвідчено поверхневе, «зовнішнє» зображення подій, нанизаних одна на одну і представлених у нечіткому сюжеті. Це переважно наратив портретного, пейзажного чи інтер'єрного типів. Деталізований наратив демонструє точне відтворення зображуваного через систему художніх деталей (портретних, пейзажних, інтер'єрних, символічних), які створюють відповідний емоційно-експресивний стан й ефект достовірності описуваного. Техніка монтажності дозволяє авторці через посередництво наратора швидко змінювати події, умовно їх «перегортати» в уяві нарататора (читача), як кадри з фільму. Якраз кінематографічний прийом відтворення подій сприяє розвитку таких «наративних ходів» Ніни Бічуї, як занурення у спогади-медитації, сни-візії; застосування діалогових сцен, акустичних ефектів, двоголосся, ремарок, фрагментів-вставок різного стилю; превалювання асоціативно-емоційного викладу тощо.

6. Хронотоп художньої прози Ніни Бічуї – складна індивідуально-авторська естетична система, зосереджена у наративній площині творів і зреалізована письменницькими прийомами, основаними на синкретичності, ігрових засадах, найрізноманітніших трансформаціях, надреальності тощо. З одного боку, час характеризується порушенням лінійності через наявність подієвої паралельності, внутрішніх монологів, вставок-спогадів, снів; з іншого

– часова площина репрезентує традиційні опозиції хроносу: смерть / безсмертя, проминання / вічність, спогад / забуття. У зв'язку із розгортанням подій у кількох просторово-часових вимірах для досліджуваної прози характерний амбівалентний хронотоп, поданий через часопросторові зміщення, архетип пам'яті, хрософські мотиви, архетипи (чекання, повільність, повторюваність), різного роду модифікації (як-от, мінімізацію, персоніфікацію, деталізацію, зосередження в незвичних локусах). Художній світ творів моделюють такі види часу: *наративний*, *персонажно-психологічний*, *анахронічний* (і його форми: аналепсис, пролепсис, спогад, ретроспекція, сон), *ітеративний*, *циклічно-добовий*, *філософський*).

Хронотоп із виразним антропоцентричним характером виявляє такі часопросторові пласти: *індивідуальний*: хронотопні межі окреслюють конкретну людину (наратора чи персонажа), фокусуючи розповідь навколо його зовнішнього і внутрішнього світу; *біографічний*: репрезентує індивідуально-авторський світогляд і виявлений у тих наративних моментах, коли оповідач (розповідач) передає позицію біографічного автора; *реально-історичний*: формує наративне тло творів на історичну тематику; *літописний*: підпорядкований літописному наративу з метою створення художньо-історичної достовірності подій; *фольклорний*: присутній у тих сюжетним моментах, які стилем близькі до епізодів фольклорних творів; *фантастичний* (*надреальний*): визначає часові і просторові наративні зміщення, умисне хронотопне зведення персонажів; *урбаністичний*: характерний для творів на міську тематику, де топос міста і хронос подані як цілісна система. Часопросторова організація аналізованої епіки часто підпорядкована бінарним різновидам хронотопу: *швидкоплинного* / *безкінечного*; *реального* / *надреального* (*фантасмагоричного*); *відкритого* / *закритого*; *видовженого*, *безкінечного* / *щільного*, *заповненого* та ін. Художню палітру творів складають наявні символічні хронотопні образи: символи-архетипи (ніч, дорога, прірва, минуле, мить тощо) та власне авторські константи (повінь, слово, сад, місто, земля та ін.).

Урбаністична рецепція в творчо-особистісній інтерпретації Ніни Бічуї постає як концептуально-ідейна емоційна складова художнього наративу. Вибудовування зображальної концепції міського топосу відбувається через власне авторську парадигму та певні аксіологічні настанови. Авторка у творах заперечує дуалістичне сприймання міста, прихильниками якого були європейські модерністи. У її художніх інтенціях місто навпаки «прочитане» як людська мрія, ідеальний локус, особа, наділена почуттями. Міський мегаполіс у прозі постає цілісним конгломератом, якому притаманна виразна синестезійність, зреалізована через колірно-звукове оформлення.

Візія міста у Ніни Бічуї основана на двох урбаністичних моделях: *утопічній*, для якої характерний ідилічний, омріяний образ міста (твори «Земля», «Повість Славка Беркути», «Звичайний шкільний тиждень», «Повінь», «Яблуня та зернятко») та *есхатологічній*, за якої місто постає як фактор культурного й цивілізаційного занепаду, людської і природної дисгармонії (твори «Показія, або…», «Біла Віла», «Репетиція»). Есхатологічна парадигма урбанізму репрезентує дві художньо-семантичні опозиції: *місто в конфлікті з природою*, *місто в конфлікті з людиною*. Найбільш широко у прозі показана культурно-історична площина міста – як українського, так і закордонного (твори «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Показія, або…», «Спогад про Грузію», «Репетиція»). Неодноразово місто зображене з персонажної позиції, або показане як повноцінний герой, що діалогізує з наратором чи біографічним автором. Новаторством стало те, що в центрі урбаністичного наративу знаходиться образ дитини – наївної, подекуди дивакуватої і смішної, яка своїм життям у місті прагне дорівнятися до рівня дорослого (твори «Яблуня і зернятко», «Шпага Славка Беркути», «Звичайний шкільний тиждень», «Канікули у Світлогорську» та ін.). У художній прозі письменниці зосереджені такі локуси міста: *місто-сила*, *місто-пам'ять*, *місто-подорож*, *місто-асоціація*, які на різних наративних рівнях можуть вступати в опозиції: *узагальнений / конкретний образ міста*, *велике / мале місто*, *місто / село*.

Серед ідіостильових особливостей художнього наративу Ніни Бічуї потрібно виокремити такі: а) ***філософський інтелектуалізм***, виявлений через енциклопедичний багаж знань наратора-науковця, що охоплює вітчизняну та зарубіжну історію, мистецтвознавство, філософію, астрономію тощо. Інтелектуальний наратив вимагає відповідно й добре підготовленого, освіченого читача. Твори письменниці («Дрогобицький звіздар», «Буєсть Митусина», «Великі королівські лови», «Сотворіння тайни», «Чистотіл», «Репетиція» та ін.) стильовою манерою близькі до історичних, науково-філософських, літературознавчих, театрознавчих розвідок. Це підтверджують такі викладові стратегії, як наведення документального відтворення подій, опису наукових відкриттів, філософських вставок, конкретних біографічних відомостей тощо; б) ***фрагментарність***, що вказує на присутність у текстах не зв'язаних між собою епізодів, ризоматичного стилю художнього письма. Наратив таких творів побудований на принципі кастеляції, при якому відбувається зникнення сюжетного центру й представлення усіх композиційних складових як рівноправних («Показія, або…», «Десять слів поета»). Свідченням фрагментарного письма є невмотивованість, незавершеність і недомовленість у художньому викладі подієвого ряду (твори «Стиглі яблука на Спаса», «Шпага Славка Беркути»); в) ***синхронність*** – збіг наративних процесів у певному часовому проміжку. Синхронна розповідь наявна у творах переважно з літописним стилем викладу, як-от: «Великі королівські лови», «Буєсть Митусина», «Десять слів поета» тощо. Розгортання сюжету розповіді синхронно дозволяє нараторові розширювати свої можливості у хронотопі і знаходитися в кількох місцях одночасно; г) ***декларативність***, що трапляється у тих місцях твору, де авторка надає перевагу абстрактному, нехудожньому способу викладу подій. Таке письмо має поверховий зображальний характер, у якому наратор відчутно віддалений від читача і не спонукає його до емоційного комунікування. Декларативний стиль викладової манери письменниці репрезентує відсутність зв'язаного сюжету як такого і формується на основі асоціативно віддалених між собою

текстових фрагментів (твір «Дрогобицький звіздар»); д) ***смислощільність***, яка виражена через змістову і словесну сконденсованість художнього письма і представлена у формально-структурному плані односкладними, переважно номінативними, реченнями, періодами, короткими, часто обірваними фразами («Показія, або…», «Десять слів поета»). Смислощільні фрагменти виявлені в тих місцях тексту, де наратор акцентує увагу на чомусь найбільш важливому, зазвичай це відбувається при образотворенні. З іншого боку, саме сконденсовані наратеми допомагають найкраще передати психологічний стан персонажів у момент великого емоційного напруження («Душа Левка Савчина»); е) ***рельєфність письма***, виявлена виразним природним характером художнього опису сцен та епізодів, натуралістично зображених портретів персонажів, детальний фактологічний матеріал. Рельєфний наратив властивий для творів, у яких конкретно й детально виписані образи героїв в дії («Шпага Славка Беркути», «Портрет маленької дівчинки з черепахою», «Стиглі яблука на Спаса»); є) ***автокоментування***, представлене спрощеними та розлогими коментарями наратора в ході організації розповіді (оповіді), оформлених вставними і вставленими конструкціями на зразок: *слово честі, це правда; кажу вам; так собі його назовемо* тощо; подекуди – філософсько-інтелектуальними вставками. Автокоментування використане наратором із метою підсилення художньої переконливості, достовірності виражального плану, надання додаткових відомостей про зображений об’єкт, свідчення власної всеобізнаності чи навпаки – незнання в чомусь. Такі репліки допомагають наратору контролювати процес розвитку сюжету (рухати чи обривати його), тримати читача в постійній увазі, бути з ним на близькій дистанції, зробити розповідь (оповідь) переконливою і правдоподібною.

Отже, наративний континуум художньої прози Ніни Бічуї – яскравий взірець індивідуально-авторського конструювання викладової манери, витвореної під упливом філософсько-інтелектуальної особистісної рецепції, складних психологічних ходів, постійного внутрішнього я-пошуку, експерементування з читацькою увагою. Художній світ оснований на

глибокому гуманізмі, антропоцентричному зосередженню, винятково правдивому вираженню авторської інтенції. Ці особливості свідчать про те, що епіка Ніна Бічуя 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. Агеєва В. Координати урбаністичного простору / Віра Агеєва // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 198. – С. 154–163.
2. Адельгейм Є. Відчути себе спільником усього сутнього / Євген Георгійович Адельгейм // Крізь роки : вибр. пр. – К. : Дніпро, 1987. – С. 383–387.
3. Андреева В. Событие и художественный нарратив / В. А. Андреева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена: общественные и гуманитарные науки (философия, языкознание, литературоведение, культурология, экономика, право, история, социология) : научный журнал. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2006. – Ч. 7 (21). – С. 44–57.
4. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., допов. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
5. Арнаудов М. Психология литературного творчества / Михаил Арнаудов; [пер. с болг.]. – Москва : Прогресс, 1970. – 654 с.
6. Арнольд И. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сб. статей / И. В. Арнольд. – СПб : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1999. – 443 с.
7. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія / О. Астаф'єв // Дивослово. – 2000. – № 2. – С. 5–7.
8. Бабелюк О. Принципи виявлення дієгетичного / недієгетичного наратора в американських постмодерністських коротких оповіданнях / О. А. Бабелюк // Наука і сучасність : зб. наук. пр. ; Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. – К., 2005. – Вип. 48. – С. 205–217.
9. Бабій І. «Фарби повинні приходити на допомогу слову» (кольори в художній мові М. Коцюбинського) / І. М. Бабій // Культура слова. – 1997. – Вип. 50. – С. 26–31.

10. Багатогранність таланту: Ніні Бічуї – 50 // Жовтень. – 1987. – № 8. – С. 91.

11. Балдинюк В. Наративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука) [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.06 / Балдинюк Віра Дмитрівна ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2004. – 20 с.

12. Бандура Т. Поетика психологізму в інтелектуальних оповіданнях Валер'яна Підмогильного / Т. Бандура // Таїни художнього тексту : [зб. наук. пр.] / ред. колег. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.). – Донецьк : Вид-во ДНУ, 2011. – Вип. 12. – С. 9–16.

13. Бандура Т. Художня функціональність топосу міста в романі І. Нечуя-Левицького «Хмари» / Т. Бандура // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – Луганськ : ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2013. – Вип. 2 (261). – С. 5–10.

14. Бандура Т. Поліфункціональність художньої деталі в поетикальній структурі наративу новел Олеся Гончара / Т. Бандура // Таїни художнього тексту : [зб. наук. пр.] / ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.). – Дніпропетровськ : Пороги, 2014. – Вип. 16. – С. 127–133.

15. Бандура Т. Урбаністичні мотиви в романі І. Нечуя-Левицького «Хмари» / Т. Бандура, О. Усьянова // Materialy X Mezinarodni vedecko-prakticka conference «Veda a vznik – 2013–2014». – Praha : Education and Science, 2014. – Вип. 25. – С. 17–21.

16. Барт Р. Избранные труды: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

17. 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.

18. Барт Р. Від твору до тексту / Р. Барт // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів : Літопис, 1996. – С. 380–384.

19. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт [пер. С. Н. Зенкина] // Избранные труды : Семиотика. Поэтика / пер. с фр. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384–391.

20. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.

21. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

22. Бахтин М. Литературно-критические статьи / М. Бахтин. – М . : Худож. лит., 1986. – 541 с.

23. Бахтин М. Эпос и роман. Сборник / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 34 с.

24. Бахтин М. Собрание починений : в 7 т. Т. 1. Теория романа (1930 – 1961 гг.) / М. М. Бахтин. – М. : Языки славянских культур, 2012. – 880 с.

25. Бехта І. Дискурс наратора в англомовній прозі / І. А. Бехта. – К. : Грамота, 2004. – 304 с.

26. Бехта І. Стратегії інтерпретації оповідного дискурсу / І. А. Бехта // Вісник Сумського держ. ун-ту. – Серія : Філологічні науки. – 2004. – № 3 (62). – С. 26–32.

27. Бехта І. Взаємодія дискурсних стратегій у тексті: семантичні функції точки зору і наративні рівні / І. А. Бехта // Сучасні дослідження з іноземної філології : зб. наук. пр. – Ужгород, 2006. – С. 223–234.

28. Бічуя Н. Дрогобицький звіздар : новели / Ніна Леонідівна Бічуя. – К. : Рад. письменник, 1970. – 106 с.

29. Бічуя Н. Л. Звичайний шкільний тиждень [Текст] : Повість / Н. Л. Бічуя. – К. : Веселка, 1973. – 157 с.

30. Бічуя Н. Повісті [Текст] / Н. Бічуя – Львів : Каменяр, 1978. – 175 с.

31. Бічуя Н. Квітень у човні. Повінь: Повісті. – (Серія «Романи та повісті») – К. : Дніпро, 1981. – С. 4–70.

32. Бічуя Н. Квітень у човні [Текст] : Повісті, оповідання / Н. Л. Бічуя. – К. : Молодь, 1982. – 304 с.

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

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

35. Бічуя Н. Десять слів поета [Текст] : Повісті / Н. Л. Бічуя ; худож. К. І. Суєвалова. – Львів : Каменяр, 1987. – 256 с.

36. Бічуя Н. Бенефіс [Текст] : Повісті / Н. Л. Бічуя. – К. : Дніпро, 1990. – 476 с.

37. Бічуя Н. Землі роменські [Текст] : Новели / Н. Бічуя. – Львів : ЛА «Піраміда», 2003. – 176 с. – (Серія «Українська модерна проза»).

38. Бічуя Н. Портрет маленької дівчинки з черепахою. Стиглі яблука на Спаса. Спогад про Грузію. Зачин до оповідання про Донелайтіса. Притча про Коваля і Карбівничого // Незнайома : Антологія української “жіночої” прози та есеїстики другої пол. XX – поч. XXI ст. / Автор. проект, упоряд., вступне слово В. Ґабора. – Львів : ЛА «Піраміда», 2005. – 600 с.

39. Бічуя Н. Шпага Славка Беркути [Текст] : шкільний роман / Н. Бічуя. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2010 – 174 с.

40. Бічуя Н. Великі королівські лови : новели та візії / Н. Бічуя. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011. – 192 с.

41. Бичуя Н. Чистотел [Текст] : Повести и рассказы / Н. Л. Бичуя ; Худож. Е. Спиридонов. – М. : Известия, 1974. – 462 с.

42. Бичуя Н. Бенефис [Текст] : Повести : / Н. Л. Бичуя ; пер. с укр. В. Россельса. – М. : Сов. писатель, 1986. – 432 с.

43. Богданова М. Жанрово-стильові особливості української історичної малої прози XX століття : автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література / М. М. Богданова ; Херсон. держ. ун-т. – Херсон, 2007. – 18 с.

44. 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.

45. Бондаренко О. Художня проза Миколи Руденка в літературному контексті шістдесятництва : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.01 – українська література / Ольга Василівна Бондаренко ; Запоріж. держ. ун-т. – Запоріжжя, 2002. – 19 с.

46. Бондаренко Ю. Хронотопний аналіз тексту у світлі філософсько-історичних підходів до вивчення літератури / Ю. Бондаренко // Українська мова та література в школі. – 2007. – № 4. – С. 21–25.

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

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

49. Бублейник Л. Мовотворчість Лесі Українки: організація лексико-асоціативного поля кольору як засіб поетичної стилістики / Л. Бублейник // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 220–232.

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

51. Букетова Н. Нараційні модуляції в «Царівні» О. Кобилянської та «Місіс Делоуей» 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.

52. 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.

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

54. Вихор І. Дискурс міста в українській поезії кінця XIX – першої половини XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Інна Василівна Вихор ; ТНПУ ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2011. – 20 с.

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

56. Галета О. Незнайоме тіло сучасної української прози: жіноча література від Василя Ґабора / О. Галета // Парадигма : зб. наук. пр. – Львів : Ін-ут українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, 2011. – Вип. 6. – С. 234–266.

57. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1990. – 134 с.

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

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

60. Гапєєва І. Естетика мовотворчості поетів-шістдесятників : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01 – «Українська мова» / Гапєєва Ірина Миколаївна ; ДВНЗ «Запоріз. нац. ун-т МОН України». – Запоріжжя, 2010 – 20с.

61. 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.

62. Гірняк М. Наративна організація «Невеличкої драми» Валер’яна Підмогильного: комунікативні стратегії твору / М. Гірняк // Парадигма : зб. наук. пр. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. – Вип. 6. – С. 92–110.

63. Гнідець У. Специфіка комунікації у літературі для дітей та юнацтва (на матеріалі німецькомовної прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. / У. С. Гнідець. – Сімферополь, 2008. – 20 с.

64. Горбач Н. Естетика кольору в літописах Середньовіччя / Н. Горбач // Вісник Запоріз. нац. ун-ту. – Філологічні науки. – Запоріжжя : ЗНУ, 2008. – № 2. – С. 47–50.

65. Горбунова Л. Час і простір в культурі переходу: від філософії життя до синергетики / Л. С. Горбунова // Актуальні проблеми духовності : зб. наук. праць. – Кривий Ріг, 2005. – Вип.6. – С. 164–176.

66. Гордасевич Г. Право на експеримент / Г. Гордасевич // Дніпро. – 1980. – № 1. – С. 141–146.

67. Гребенюк Т. Подія в художній системі літературного твору (на матеріалі української прози кінця ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра. філол. наук : спец. 10.01.06, 10.01.01 / Гребенюк Тетяна Володимирівна ; Ін-т літ-ри ім. Т. Шевченка НАН України. – К., 2010. – 40 с.

68. Греймас А. Размышления об актантных моделях // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму / А. Ж. Греймас. – М. : Прогресс, 2000. – С. 153–171.

69. Грибова Л. Яскравий сірий колір [Електронний ресурс] / Л. Грибова. – Режим доступу : http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine20-9.pdf. – Заголовок з екрана.

70. 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.

71. Гурбанська А. Жанровий дискурс української повісті 60-80-х років ХХ ст. : монографія / А. І. Гурбанська. – К. : Вид-во КНУКіМ, 2008. – 374 с.

72. Гурбанська А. Міфопоетика української повісті другої половини XX 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.

73. Дев’ятко Н. Зброя не має своєї волі [Електронний ресурс] / Н. Дев’ятко // Буквоїд. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2014/03/22/2l. – Заголовок з екрана.

74. Демченко І. Колористика як прикметна ознака поетики Ольги Кобилянської / І. А. Демченко // Вісник Запоріз. держ. ун-ту. – Серія : Філологічні науки. – Запоріжжя : ЗДУ, 1999. – № 2. – С. 1–4.

75. Дем’янюк М. До проблеми функцінування внутрішнього монлогічного мовлення у літературному тексті / М. Дерев'янюк // 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. 70–72.

76. 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.

77. Деркач Л. Трансформація подорожі міфологічного героя у структурі наративної моделі “міста” В. Підмогильного / Л. Деркач // Слово і Час. – 2007. – № 4. – С. 12–18.

78. Деркач Л. Функціональні особливості внутрішньотекстових комунікантів (на матеріалі прози В. Підмогильного) / Л. Деркач // Studia methodologica. Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології / упор. І. В. Папуша. –Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – Вип. 24. – С. 193–196.

79. Деркач Л. Наративні моделі у прозі Валер'яна Підмогильного : автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Лариса Миколаївна Деркач ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ, 2008 . – 20 с.

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

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

82. Дорофеєва Н. Словник-довідник з зарубіжної літератури / Н. І. Дорофеєва – Харків : Світ дитинства, 2000. – 192 с.

83. Дронь К. Модель циклічного часу в художній прозі І. Франка / К. І. Дронь // Наукові праці : наук.- метод. журнал. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008. – Т. 80. – Вип. 67 : Філологія. Літературознавство. – С. 108–113.

84. Дубравська З. Наративна мотивація автобіографічного роману Мартіна Еміса «Досвід» / Зоряна Дубравська // Молодь і ринок. – 2014. – № 5 (112). – С. 100–103.

85. Эко. У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб. : Академический проект, 2004 – 384 с.

86. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.

87. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

88. Женетт Ж. Границы повествовательности / Жерар Женетт // Фигуры : в 2-х т. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 283–299.

89. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт ; [пер. с фр.] // Фигуры : в 2-х т. – М. : Учебно-педагог. изд-во, 1998. – Т. 2. – С. 60–281.

90. Жукова В. Жанрові модифікації української повісті 1950–1960 рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 –

«Українська література» / В.В. Жукова ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 20 с.

91. Журба С. Наративна стратегія повісті «Санаторійна зона» М. Хвильового / С. Журба // 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. 179–182.

92. Зборовська Н. Реальність суб'єктивності та абсолют тексту / Н. Зборовська // Світовид. – 1996. – № 3 (24). – С. 117.

93. Земляна Г. Проза Миколи Чернявського: питання типології, жанрово-наративна система : монографія / Г. І. Земляна. – Київ : Інформ.-аналіт. агентство, 2008. – 580 с.

94. Зубрицька М. А тепер куди? – Одіссея сучасних літературних теорій / М. Зубрицька // Вісник Львівського університету. – Серія : Філологія. – 2004. – Вип. 33. – Ч. 1. – С. 121–128.

95. Зубрицкая М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

96. Иванов В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино / отв. ред. Б. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1988. – С. 119–120.

97. Ильин И. Нарратор / И. П. 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.

98. 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.

99. Іваничук Р. Тема людської творчості: спроби перетворення / Р. Іваничук // Українська мова і література в школі. – 1987. – № 8 (366). – С. 9–14

100. Іваничук Р. Чистий метал людського слова : статті / Р. І. Іваничук, вступ. слово М. Ф. Слабошпицького, ред. В. Д. Музика. – К. : Рад. письменник, 1991. – С. 132–146.

101. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / В. Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів : Літопис, 1996. – 633 с.

102. Ізотова Н. Текстовий концепт ШЛЯХ ДО СЛАВИ в англомовних біографічних романах ХХ століття: семантико-когнітивний та наративний аспекти : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.04 / Н. П. Ізотова ; Київ. нац. лінгвіст. ун-т. – К., 2009. – 21 с.

103. Ільницький М. Виворожи мене, звіздарю / М. Ільницький // Вітчизна. – 1970. – № 9. – С.195–197. – Рец. на кн. : Бічуя Н. Дрогобицький звіздар : новели. – К. : Рад. письменник, 1970. – 106 с.

104. Ільчук Ю. Теорія автора і суб’єктний аналіз тексту / Юлія Ільчук // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія. – К., 1998. – Т. 4. : Філологія. – С. 12–17.

105. Історія української літератури ХХ століття : у 2-х кн. Кн. 2. Друга половина ХХ століття / В. П. Агеєва, С. М. Андрусів, Л. С. Бойко, К. П. Волинський, М. С. Гон та ін.; редкол. : В. Г. Дончик (наук. ред.), В. О. Мельник, В. П. Моренець. – К. : Либідь, 1998. – 453 с.

106. Йогансен М. Як будується оповідання: аналіз прозових зразків / Майк Йогансен // Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2001. – С. 361–475.

107. Камберова Р. Семантика лексем зі значенням кольору в українських поетів-символістів / Р. Камберова // Вісник Львів. ун-ту. – Серія : Філологія. – 2009. – Вип. 48. – С. 300–305.

108. Кандразкина О. Категории пространства, времени и хронотопа в художественном произведении и языковые средства их выражения /

О. О. Кандразкина // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2011. – Серия : Филология. – Т. 13. – №2 (5). – С. 121–122.

109. Капленко О. Урбаністичні уявлення В. Підмогильного у світлі Шпенглерівської концепції / О. Капленко // Слово і Час. – 2002. – №8. – С. 79–83.

110. Капленко О. Наратив як модель світу: структурна побудова і проекція на художній текст / О. М. Капленко // Слово і час. – 2003. – №11. – С. 10–16.

111. Капленко О. Особливості наративної стратегії у романі Леоніда Скрипника “Інтелігент” / О. М. Капленко // Наукові записки Ніжинського державного педагогічного університету імені Миколи Гоголя. – Серія : Філологічні науки. – Ніжин, 2003. – С. 76–80.

112. Капленко О. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : 10.01.01 – «Українська література» / О. М. Капленко ; Ін-т літ-ри ім. Т. Шевченка НАН України. – К., 2005. – 20 с.

113. Касьян Л. Явище інтертекстуальності в автобіографічно-мемуарному дискурсі українських шістдесятників / Л. Г. Касьян // Мова і культура : наук . журн. – К. : Вид. дім Д. Бураго, 2011. – Вип. 14. – Т. IV – С. 323–330.

114. Качаева Л. Прилагательные, обозначающие цвет в произведениях / Л. Качаева // Ученые записки. – ДВГУ, 1968. – Т. XI. – С. 80–87.

115. Качак Т. Творчість як наближення до істини / Т. Качак // Ніні Бічуї – 75! // Ключ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/130. – Заголовок з екрана.

116. Качак Т. Художні особливості жіночої прози 80–90-х років XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література» / Качак Тетяна Богданівна ; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2006 – 21 с.

117. 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. М. Качмар ; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2006 – 20 с.

118. Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М. : Прогресс, 1999. – 416 с.

119. Кебало М. Розвиток наративного дискурсу натуралістичної прози Івана Франка / М. Кебало // 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. 264–273.

120. Кермоуд Ф. Происхождение скрытности. Интерпретация нарратива / Ф. Кермоуд. – М. : Прогресс, 1979. – 270 с.

121. Кискін О. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.06 – «Теорія літератури» / О. М. Кискін ; НАН України ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2006. – 20 с.

122. Клочек Г. Художнє мислення письменника як формотворчий чинник / Г. Клочек // Енергія художнього слова [Текст] : зб. статей. – Кіровоград : Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка, 2007. – 448 с.

123. 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.

124. Ковалів Ю. Урбаністичні парадокси у романі «Невеличка драма» В. Підмогильного / Ю. І. Ковалів // Актуальні проблеми слов’янської філології. – 2010. – Вип. XXIII. – Ч. 2. – С. 442–448.

125. Козакова Л. Наратив малої прози Олеся Гончара [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Козакова Лідія Олександрівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2008. – 20 с.

126. Козачук Н. Поетика української інтелектуальної прози 1960–90 рр. : автореф. дис ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Н. В. Козачук ; Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2008. – 20 с.

127. Козлов Р. Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII–XVIII ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : 10.01.06 – «Теорія літератури» / Роман Анатолійович Козлов ; Кіровогр. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2005. – 20 с.

128. Козлов Р. Трансцендентальна естетика та хронотопний аналіз / Р. Козлов // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – Кривий Ріг, 2009. – Вип. 34. – Ч. 2. – С. 139–147.

129. 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.

130. Кораблева Н. Интертекстуальность литературного произведения : учеб. пособ. / Н. В. Кораблева. – Донецк : Кассиопея, 1999. – 28 с.

131. Корольова А. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті / А. В. Корольова. – К. : Видав. центр КНЛУ, 2002. – 267 с.

132. Корольова Т. Лексико-семантичні поля кольоративів в українській поезії початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.02 – «Українська мова» / Т. В. Корольова ; Харк. держ. ун-т. – Харків, 1999. – 18 с.

133. 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.

134. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов’янського романтизму (на матеріалі західнослов’янських літератур у європейському контексті) [Електронний ресурс] / Н. Х. Копистянська // Слов’янські літератури : доп. XII Міжнар. з’їзд славістів. – К., 1998. – С. 57–74. – Режим доступу : http://www.rastko.rs/rastko/. – Заголовок з екрана.

135. Копистянська Н. Напрями вивчення часу і простору в літературознавстві слов’янського світу [Електронний ресурс] / Н. Копистянська, Н. Григораш // Слов’янські літератури : доп. XIII Міжнар.

конгр. славістів ; 15 – 21 серпня 2003 р., Любляна. – К., 2003. – С. 5–35. – Режим доступу : http://www. rastko.rs/rastko/delo/11892. – Заголовок з екрана.

136. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.

137. 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.

138. Корман Б. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 112 с.

139. Котик Т. Наративна стратегія гетеродієгетичного наратора в малій прозі Романа Іваничука [Електронний режим] / Т. Котик // Вісник Запоріз. нац. ун-ту : зб. наук. пр. – Запоріжжя, 2010. – № 1. – С. 47–51. – Режим доступу : http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/fil_2010_1/047-51.pdf. – Заголовок з екрана.

140. 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.

141. Красникова С. Основной фактор внутренней целостности произведения / С. А. Красникова // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. – Серія : Літературознавство. – Харків, 2001. –Вип. 1 (28). – С. 401–404.

142. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / Юлия Кристева ; [пер. с фр.]. – М. : Росс. полит. энциклоп., 2004. – 656 с.

143. Кузьменко В. Урбаністичні мотиви у творчості Михася Ткача / В. І. Кузьменко // Вісник Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. – Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2013. – № 2 (1). –Ч. 1. Філологічні науки. – С. 140–146.

144. Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х рр. ХХ століття: [монографія] / В. І. Кузьменко. – 2-ге вид.– К. : НАН України, Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2016. – 346 с.

145. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. Кузьмина. – Екатеринбург : Изд-во Урал, ун-та, 1989. – 267 с.

146. Левкова Я. Ніна Бічуя: «У місті я існую й не знаю, чи могла би існувати поза ним» / Я. Левкова // ЛітАкцент [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://litakcent.com/2013/01/28/nina-bichuja. – Заголовок з екрана.

147. Левченко Е. Формула сюжета. Философия. Теория. Практика : [монографія] / Елена Левченко, Вера Фомичева. – К. : НЦТИ им. Леся Курбаса, 2011. – 232 с.

148. 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 Зіновійович Легкий ; Львівське відділення Ін-ту літ-ри ім. Т. Шевченка ; НАН України. – Львів, 1997. – 17 с.

149. 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.

150. Лещишин З. Невласне-прямий внутрішній монолог та ліричний відступ: проблема диференціації / Зоряна Лещишин // Studia methodologica. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. пр. з нагоди 70-річчя проф. Р. Гром’яка / упор. М. Лановик та ін.]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. – Вип. 19. – С. 110–116.

151. Лисенко-Єржиківська Н. До питання появи шістдесятників в українській літературі / Н. О. Лисенко-Єржиківська // Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. – Серія : Філологія. Соціальні комунікації. – 2011. – Т. 24 (63). – № 1. – Ч. 2. – С. 262–271.

152. Література. Теорія. Методологія / пер. з пол. С. Яковенка ; упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – 543 с.

153. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 2007. – 624 с.

154. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 2007. – 752 с.

155. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : «Искусство – СПБ», 1998. – С. 14–285.

156. Лотман Ю. Автокоммуникация: "Я" и "Другой" как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – С. 163–177.

157. Лотман Ю. К проблеме пространственной семиотики / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство, 2000. – 442 с.

158. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман //Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / ред. М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2002. – С. 581–595.

159. Лук'янець Т. Ефект крупного плану як наративний засіб розгортання сюжету в англомовній психологічній прозі XX–XXI століть та її екранізаціях / Т. Г. Лук'янчук // Науковий вісник кафедри Юнеско КНЛУ. – Серія : Філологія. Педагогіка. Психологія. – 2014. – Вип. 29. – С. 196–203.

160. Луцак С. Аспекти домінування локалізаційного рівня художньої комунікації (на матеріалі поеми «Похорон» Івана Франка) / С. Луцак // 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. 59–64.

161. Лучицька М. Наративні моделі великої прози Євгена Гуцала : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література» / Лучицька Марина Євгенівна ; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2011. – 20 с.

162. Лушникова Г. Интертекстуальность художественного произведения : учеб. пособ. / Г. И. Лушникова. – Кемерово, 1995. – 82 с.

163. Лященко О. Наративний дискурс у прозі мистецького українського руху : дис... канд. філол. наук : 10.01.06 / Лященко Олеся Анатоліївна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2006. – 203 с.

164. Лященко О. Типологія наративного дискурсу в теоретичній парадигмі структуралізму / О. А. Лященко // Науковий вісник МДУ імені В. О. Сухомлинського. – Серія : Філологічні науки (літературознавство). – 2014. – Вип. 4 (111). – С. 112–117.

165. Мазоха Г. Історія української літератури : курс лекцій : навч. посіб. / Г.С. Мазоха. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2004 – 307 с.

166. Мазоха Г. Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття: жанрово-стильові модифікації : монографія / Галина Мазоха. – К. : Міленіум, 2006. – 344 с.

167. Мазоха Г. Вплив міста на формування світоглядних засад Павла Тичини (на матеріалі епістолярної спадщини 20-х рр. ХХ ст.) / Г. С. Мазоха // Вісник Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. – Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2010. – № 20 (207). –Ч. ІІІ. Філологічні науки. – С. 52–59.

168. Мазоха Г. Урбаністичні мотиви в епістолярній спадщині О. Довженка / Г. С. Мазоха // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. – Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2011. – № 24 (235). – Ч. 1. Філологічні науки. – С. 107–114.

169. Мазоха Г. Інтертекстуальні виміри епістолярію Григорія Сковороди та Василя Барки / Г. Мазоха // Переяславські Сковородинські студії : зб. наук. пр. Філологія– 2011. – Вип. 1. – С. 44–51.

170. Максименко Г. Наративні особливості історичних романів В. Малика : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література»/ Г. А. Максименко ; Дніпроп. нац. ун-т ім. О. Гончара. – Дніпропетровськ, 2010 – 214 с.

171. Манойлова О. Предметний світ Ліни Костенко «Старий годинникар» / О. Манойлова // Дивослово. – 2009. – № 9. – С. 51–54.

172. Марченко Н. Місто. Дитинство. Перші уламки … / Н. Марченко // КЛЮЧ. – Знакові книжки. – Режим доступу : http://www.chl.kiev.ua/key/Books. – Заголовок з екрана.

173. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX ст. у дзеркалі наратології / Л. В. Мацевко-Бекерська. – Львів : Сплайн, 2008. – 334 с.

174. Мацевко-Бекерська Л. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX – початку XX століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.01. – «Українська література» / Л. В. Мацевко-Бекерська ; Ін-ут літ-ри ім. Т Г. Шевченка НАН України. – К., 2009. – 40 с.

175. Мацевко-Бекерська Л. Екстрадієгетичний наратив малої прози Тимофія Бордуляка / Л. Мацевко-Бекерська // Наукові записки / за ред. проф. М. Ткачука. – Серія : Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2010. – Вип. 30. – С. 23–40.

176. Мацевко-Бекерська Л. Послідовність нарації та її часова перспектива в романі Юстейна Ґордера “Замок в Піренеях” / Л. Мацевко-Бекерська // Наукові записки / за ред. проф. М. Ткачука. – Серія : Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2010. – Вип. 31. – С. 385–397.

177. Мацевко-Бекерська Л. Наратив як засіб організації просторово-часової 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.

178. Мацевко-Бекерська Л. Наратологічна проекція концепту «герой» [Електронний ресурс] / Л. Мацевко-Бекерська. – Режим доступу: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18496/32. – Заголовок з екрана.

179. Мацевко-Бекерська Л. Наратологічні аспекти образотворення в дискурсі сучасного літературознавства / Л. Мацевко-Бекерська // Актуальні проблеми слов’янської філології. Лінгвістика і літературознавство : міжвузівський зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. – Бердянськ : БДПУ, 2011. – Вип. VI. – Ч.1. – С. 10–18. – 0,5 др. арк.

180. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу / Л. Мацевко-Бекерська // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : збірник наукових праць / За ред. В. Д. Будака, М. І. Майстренко. – Випуск 4.8. – Серія : Філологічні науки. – Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2011. – С. 64–70.

181. 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.

182. Мафтин Н. Наративна стратегія української новелістики / Н. Мафтин // Матеріали X конгресу Міжнародної асоціації україністів : Літературознавство. – Чернівці : Рута, 2003. – Кн. 1. – С.44–49.

183. Меншій А. Романи Юрія Хорунжого і українська історико-біографічна проза 60 – 90-х років XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література» / Меншій Аліса Миколаївна ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2003. –20 с.

184. Миловидов В. Текст, контекст, интертекст. Введение в проблему сравнительного литературоведения : пособ. по спецкурсу / В. А. Миловидов. – Тверь : Тверск. ун-т, 1998. – 83 с.

185. Миронюк В. Колористична семантика творів Леся Мартовича / Валентина Миронюк // Наук. записки Тернопіл.нац. пед.ун-ту ім. В. Гнатюка. – Серія : Літературознавство : 80-річчю з дня народж. письменника Б. Харчука присвяч. / редкол. : М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Куца [та ін.]. – Тернопіль, 2011. – Вип. 33. – С. 150–158.

186. Мисюра Т. Місто як предмет філософсько-культурологічної рефлексії : автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.04 / Тетяна Михайлівна Мисюра. – К., 2011. – 17 с.

187. Мірошниченко Л. Типологія нараторів у пізніх романах Вільяма Ґолдінґа / Л. Мірошниченко // Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. – Серія : Іноземна філологія. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2010. – 45–47.

188. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / З. Мітосек. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с.

189. Мітроусова Т. Наратологічні аспекти художньої еволюції Дж. Джойса : автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Тетяна Валеріївна Мітроусова ; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. – Сімферополь, 2011 . – 20 с.

190. Міщенко О. Урбаністичні візії Володимира Винниченка та неподолана традиція у творчості шістдесятників / О. І. Міщенко // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка ; Ін-т філол. – К., 2012. – Вип. 32. – С. 169–179.

191. Мочалова Н. Семантика та символіка кольору в художній картині світу Андрія Гудими [Електронний ресурс] / Н. С. Мочалова // Наук. праці Чорноморського держ. ун-ту ім. Петра Могили. – Серія «Філологія. Мовознавство». – 2009. – Т. 98. – Вип. 85. – С. 61–63. – Режим доступу : file:///C:/Users/Samsung/Downloads/Npchdufm_2009

192. Наливана В. Чому так не хочеться дорослішати? [Електронний ресурс] / В. Наливана // Друг читача. – Режим доступу : http://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/12348/

193. 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. – 330 с.

194. Науменко Н. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту (в новелах І. Франка, О. Кобилянської, М. Яцкова) / Н. Науменко // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 20–25.

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

196. Николина Н. Филологический анализ текста / Н. Н. Николина. – М. : 2003. – С. 123 – 127.

197. Новиченко Л. Стиль – метод – життя / Л. М. Новиченко // Життя як діяльність / Л. М. Новиченко. – М., 1974 . – С. 58.

198. Новікова Є. Теоретичні підвалини дослідження наративу в сучасній лінгвістичній парадигмі // Вісник ХНУ. – 2010. – № 928. – С. 186–191.

199. Овдійчук Л. Неперервний ланцюг людських стосунків, або Ціна причетності до світу людей (за повістю Ніни Бічуї «Квітень у човні») [Електронний ресурс] / Л. Овдійчук // Ніні Бічуї – 75! // Ключ. – Режим доступу : http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/130. – Заголовок з екрана.

200. Оздемір О. Наративна полімодальність як засіб ґендерної саморефлексії у книзі Ірен Роздобудько «Переформулювання» / О. В. Оздемір // Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. – 2015. – Вип. 1 (80). – С. 169–183.

201. Олійник С. Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики Олеся Бердника : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. : 10. 01. 01 – «Українська література» / Світлана Миколаївна Олійник ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2009. – 167 с.

202. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.

203. 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 Павлівна Палій ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2005. – 20 с.

204. Палій О. Просторова та наративна архітектоніка роману Їржі Кратохвіла «Авіон» / О. Палій // Компаративні дослідження слов’янсьих мов і літератур : зб. наук. пр. – 2013. – С. 264–274.

205. 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.

206. Папуша І. Теоретичний дискурс дитячої літератури: у пошуках об’єкта / О. М. Папуша // Вісник Львів. ун-ту. – Серія філологічна : [зб. наук. пр.]. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 172–183.

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

208. Пастух Х. Наративна стратегія як система у романі Емілії Бронте «Буреверхи» / Х. Пастух // Наук. записки Нац. ун-ту «Острозька академія». – Серія : Філологічна. – 2008. – Вип. 10. – С. 405–412.

209. 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.

210. Петриченко Н. Наративно-жанрова специфіка української, польської, російської прози першої половини XIX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.05 / Петриченко Надія Григорівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2010. – 39 с.

211. Петрусь О. Особливості наративної стратегії в біографічній прозі Пітера Акройд : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 / В. О. Петрусь ; Дніпропетр. нац. ун- т. – Дніпропетровськ, 2008. – 19 с.

212. Пітерс Дж. Слова на вітрі: історія ідеї комунікації / Джон Дарем Пітерс. – К. : КМ Академія, 2004. – 302 с.

213. Покидько Г. Прийоми стоп-кадру та зміни планів як елементи романної поетики (на матеріалі роману “Давно, коли ми були дорослими” / Г. С. Покидько // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ. – Серія : Філологія. Педагогіка. Психологія. – 2005. – Вип. 11. – С. 80–84.

214. Поліщук О. Автор і персонаж в українській новітній прозі / Олена Поліщук. – К. : Фоліант», 2008. – 176 с.

215. Потебня А. Символ и миф в народной культуре / А. А. Потебня. – М. : Лабиринт, 2000. – С. 96–269.

216. Притолюк С. Характер нарації у романі К. Е. Францоза «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.

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

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

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

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

221. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій / Поль Рікер // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 288–304.

222. Рижкова Г. Українська «жіноча» проза 90-х років ХХ-го – початку ХХІ ст.: жанрові й наративні моделі та лінгвопоетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.01 – «Українська

література» / Галина-Параска Миколаївна Рижкова ; Кіровоград. держ. ун-т. – Кіровоград, 2008. – 19 с.

223. Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. / О. О. Рисак – Луцьк, 1999. – 97 с.

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

225. Рябченко М. Наративні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любко Дереш, Таня Малярчук, Світлана Пиркало, Наталка Сняданко, Марина Соколян) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література»/ Марина Миколаївна Рябченко ; Київський нац. у-т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2011. – 19 с.

226. Савенко О. Наративна модель «Сказання про чудеса» Петра Могили / О. Савенко // Житомирські літературознавчі студії. – Житомир, 2013. – Вип. 7. – С. 289–294.

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

228. Сіверська С. Наративні особливості автобіографічної прози кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 – «Теорія літератури» / Світлана Федорівна Сіверська ; ТНПУ ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2011. – 20 с.

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

230. Сірук В. Особливості форм викладу в малій прозі Лесі Українки та А. Кримського / В. Сірук // Волинь філологічна: текст і контекст. Українська

література як художній феномен : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Сірук. – Луцьк : Вежа-Друк, 2015. – Вип. 19. – С. 217–229.

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

232. Силантьев И. Фабула, сюжет и мотив в системе нарратива / И. Силантьев // Studia methodologica. Наративні виміри літератури : матеріали Міжнародної конференції з наратології ; Тернопіль, 23–24 жовтня 2003 р. / [упор. І. В. Папуша]. – Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 46– 52.

233. Словник символів / О. Потапенко, М. Дмитренко, Г. Потапенко та ін. [Електронний ресурс] – К. : Народознавство, 1997. – Режим доступу : http://ukrlife.org/main/evshan. – Заголовок з екрана.

234. Сливинський О. Феномен мовчання в художньому тексті (на матеріалі болгарської прози 60–90-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 – «Теорія літератури» / Сливинський Остап Тарасович ; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2006. – 20 с.

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

236. Собчук Л. Розповідна майстерність Миколи Вінграновського у світлі сучасної наратології (на матеріалі повісті «Сіроманець») / Л. Собчук // 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. 159–164.

237. Собчук Л. Концепції часу та простору у прозових творах Миколи Вінграновського / Л. В. Собчук, О. Л. Лотоцька // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». – Серія : Філологічна. – Острог, 2013. – Вип. 45. – С. 163–166.

238. Соколов А. Новый вид монтажа и драматургия / А. Г. Соколов. – Санкт-Петербург : Союз, 2003. – 152 с.

239. Спатар І. Фемінний тип нарації у новелістиці Елізи Ожешко й Івана Франка / І. М. Спатар // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. – Серія : Літературознавство. – 2010. – Вип. 12. – С. 362–370.

240. Стадніченко О. Хронотоп у романі Л. Голоти «Епізодична пам'ять» / О. О. Стадніченко // Вісник Запорізького національного університету. – Серія : Філологічні науки. – 2010. – № 1. – С. 67–71.

241. Степанова А. Поэтика монтажа в романе Д. Дос Пассоса «Манхєтен» // Литература 20 века. Итоги и перспективы изучения. Пятые Андреевские чтения. – М. : Экон-информ, 2007. – С. 174–183.

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

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

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

245. Татаренко А. Постмодерні експерименти з формою в романі Данила Кіша «Мансарда» / Алла Татаренко // Проблеми слов'янознавства : зб. наук. пр. – 2007. – Вип. 56. – С. 142–149.

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

247. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв ; за наук. ред. О.Галича. – 3-тє вид., стереотип. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.

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

249. 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.

250. Ткачук М. Типологія гомодієгетичного оповідача в наративі «Народних оповідань» Марка Вовчка / М. П. Ткачук // Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми : наук. семінар / за ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль : ТНПУ, 2006. – С. 241–259.

251. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства / Микола Платонович Ткачук. – Тернопіль : Медобори, 2007. – 463 с.

252. 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. Глотов та ін.]. – Тернопіль, 2011. – Вип. 31. – С. 167–187.

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

254. Ткачук О. Наративні принципи прози Михайла Яцківа : автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Олександр Миколайович Ткачук ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011 . – 20 с.

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

256. Тодоров Ц. Два принципи оповіді / Цветан Тодоров // Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. – К. : КМ Академія, 2006. – С. 40–55.

257. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособ. / Б. В. Томашевский / [Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко]. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334с.

258. Топоров В. Пространство и текст. [Электронный рессурс] / В. Н. Топоров. – Режим доступа : http://www.opentextnn.ru/space/?id=1810. – Заголовок з екрана.

259. Трубина Е. Нарратология: основы, проблемы, перспективы : мат-лы к спец. курсу / Е. Г. Трубина. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 103 с. – (Кафедра социальной философии Урал. гос. ун-та им. А. М. Горького).

260. Тумбина О. Контраст и парадокс в повествовательной прозе Оскара Уайльда. (К характеристике творческого метода писателя) : автореф. дис. канд. филол. наук : спец. 01.03 – литература народов стран зарубежья (европейская литература) / О. В. Тумбина. – Спб, 2004. – 20 с.

261. Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. – Тверь : [б. и.], 2001. – 58 с.

262. Успенский Б. Поэтика композиции / Б. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.

263. Устин А. Текст. Интертекст. Культура / А. К. Устин. – СПб. : Super Max, 1995. – 112 с.

264. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.

265. Філатова О. «Хто бачить?» і «Хто говорить?» у тексті Юліана Шпола : специфіка наративного дискурсу роману «Золоті лисенята» [Електронний ресурс] / О.С. Філатова. – Режим доступу : http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/10/21.4.6.pdf. – Назва з екрана.

266. Фоменко В. Місто і література : українська візія : монографія / Віра Григорівна Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.

267. Фоменко В. Українська урбаністична проза ХХ століття : еволюція, проблематика, поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література» / Віра Григорівна Фоменко ; НАН України ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2008. – 40 с.

268. Фомичёва Ж. Интертекстуальность как средство воплощения иронии в современном английском романе : автореф. дис. канд. филол. наук / Ж. Е. Фомичёва. – СПб., 1992. – 17 с.

269. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. : трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 306.

270. Хамедова О. Наратологічний аналіз роману Барбари Редінґ «Безумці» / О. Хамедова // Синопсис: текст, контекст, медіа. – 2015. – № 4 (12). – С. 23–28.

271. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період / Р. Б. Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.

272. Хомеча Н. Топос міста у творчості Ю. Андруховича / Н. А. Хомеча // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Вип. XXIII. – Ч. 1. – С. 330–339.

273. Хопта С. Парадигма екзистенціалізму в українській літературі кінця XX століття: систематика художніх образів та характерів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.01 – «Українська література» / Світлана Михайлівна Хопта ; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2009. – 21 с.

274. Чепелєва Н. Методи аналізу оповідального тексту / Н. В. Чепелєва, Л. П. Яковенко [Електронний режим]. – Режим доступу : http://lib.iitta.gov.ua/1747/1/. – Заголовок з екрана.

275. Червінська О. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту / Червінська О. В., Зварич І. М., Сажина А. В. // Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури : наук. посіб. – Чернівці : Книги – XXI, 2009. – 284 с.

276. Черкашина Т. Наративні особливості художньо-біографічної прози : автор і читач : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол.наук : спец. 10.01.06 – «Теорія літератури» / Т. Ю. Черкашина ; Терноп. нац. пед. у-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2007. – 175 с.

277. Чернец Л. Персонаж / Л. Чернец // Русская словесность. – 1993. – № 4. – С. 67.

278. Чернова І. Від первісного до синтезованого синкретизму : синтез мистецтв у творчості Олександра Олеся / І. В. Чернова // Вісник Запоріз. держ. ун-ту : зб. наук. статей. Філологічні науки / голов. ред. Толок В. О. – Запоріжжя : ЗДУ, 2001. – С. 134–139.

279. 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.

280. 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» / Чумаченко Ольга Юріївна ; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Виниченка. – Кіровоград, 2009. – 23 с.

281. Шмид В. Нарратология. – М. : Языки славян. Культуры, 2003 – 312 с.

282. Яворівський В. Обов’язок експерименту / В. Яворівський // Дніпро. – 1980. – № 1. – С. 146–149.

283. Якубовська М. У дзеркалі слова : Есеї про сучасну українську літературу / М. Якубовська ; вступ. слово В. Лизанчука ; худ. оформл. М. Шутурми. – Львів : Каменяр, 2005. – 751 с.

284. Ярмыш Ю. Детская литература Украины : очерки / Ю. Ф. Ярмыш. – М. : Дет. лит., 1982. – 336 с.

285. Ankersmit F. Kantian Narrativism and Beyond / F. R. Ankersmit // The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis, ed by M. Bal and I. E. Boer. – New York : Continuum, 1994. – P. 155–160; 193–197.

286. Bal M. Narratology : Introduction to the Theory of Narrative / M. Bal. – [2nd ed.]. – Toronto, Buffalo, London : Univ. of Toronto Press, 1997. – 241 p.

287. Bellow S. The Adventures of Augie March / S. Bellow. – N. Y. : Penguin Book, 1984. – 536 p.

288. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film / S. Chatman. – Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978. – 237 p.

289. Greimas A. Semiotique: Dictionnaire raisonne de la theorie du langage / A. J. Greimas, J. Courtes. – Paris : Hachette, 1979. – 454 p.

290. Hamburger K. The Logic of Literature / K.Hamburger. – Ann Arbor : Indiana University Press, 1973. – 392 p.

291. Kreiswirth M. Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences / M. Kreiswirth // Constructive Criticism : The Human Sciences in the Age of Theory, ed. by M. Kreiswirth and Th. Carmichael. – Toronto : University of Toronto Press, 1994. – P. 61–87.

292. Lintvelt J. Essai de Typologie Narrative le ‘Point de Vue’ / J. Lintvelt. – Paris : Labraire Jose Corti, 1981. – 315 p.

293. Lubbock P. The craft of fiction / P.Lubbock. – N. Y. : The Viking Press, 1957. – 274 p.

294. Meister J. Narratology as Discipline : A Case for Conceptual Fundamentalism / J. Ch. Meister //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. 55–73.

295. Miller H. Reading narrative / H. Miller. – Oklahoma : University of Oklahoma Press, 1998. – P. 47.

296. 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.

297. Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik / K. Friedemann – Berlin, 1910. – S. 26.

298. Stanzel F. Theory of Narrative / F. A. Stanzel // Transl. by Charlotte Goedsche. – Cambridge : Cambridga University Press, 1982. – 309 p.

299. Schmid W. Narrativity and Eventfulness / W. Schmid // 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. 17– 33.

300. Jahn M. Narratology: A Guide to th e Theory of Narrative. – P a rt III of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of L iterary Genres / M. Jahn. – English Department, University of Cologne. – 2003. – 264 p.

301. Walzel O. Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erfoschung / O. Walzel. – Leipzig : Quelle & Meyer, 1924. – S. 103.