

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА**

на тему **ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО ДИСКУРСУ  
В ІСТОРИЧНІЙ НОВЕЛІСТИЦІ Н. БІЧУЇ**

Виконала: студентка магістратури, групи 8.0358-1у-з,  
спеціальності 035 «Філологія»

освітньої програми «Українська мова та література»  
спеціалізації 035.01 «Українська мова та література»

\_\_\_\_\_ Д. Д. Тухтаєва

Керівник доцент, к. філол. н. \_\_\_\_\_ Н. В. Горбач

Рецензент доцент, к. філол. н. \_\_\_\_\_ В. М. Ніколаєнко

Запоріжжя

2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет: *філологічний*

Кафедра: *української літератури*

Рівень вищої освіти: *магістр*

Спеціальність: *035 «Філологія»*

Освітня програма: *«Українська мова та література»*

Спеціалізація: *035.01 «Українська мова та література»*

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

Завідувач кафедри української  
літератури

\_\_\_\_\_ доцент Н. В. Горбач  
«26» жовтня 2018 р.

**ЗАВДАННЯ**

на кваліфікаційну роботу магістра студентці

Тухтаєвій Дар'ї Дмитрівні

1. Тема роботи: «Особливості авторського дискурсу в історичній новелістиці Н. Бічуї»; керівник проекту Горбач Н. В., кандидат філологічних наук, доцент затверджені наказом ЗНУ «24» травня 2019 р. № 782-с
2. Строк подання студентом роботи 15 грудня 2019 р.
3. Вихідні дані роботи: історичні новели збірки Н. Бічуї «Великі королівські лови»; літературознавчі праці Р. Барта, М. Бахтіна, В. Габора, М. Гірняка, І. Дзюби, Р. Іваничука, М. Котик-Чубінської, Н. Сидоренко, Р. Харчук, Вал. Шевчука, М. Якубовської та ін.
4. Перелік питань, що їх належить розробити:
  1. Авторський дискурс як теоретична проблема;
  2. Часо-просторові модули історичних новел.
  3. Ігрове моделювання минулого
  4. Змінені стани свідомості як форма психологізму
  5. Інтертекстуальність як наративна стратегія
5. Перелік графічного матеріалу

## 6. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються

Розділ	Консультанти	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Горбач Н. В., доцент	06.10.2018	06.10.2018
Розділ 1	Горбач Н. В., доцент	15.11.2018	15.11.2018
Розділ 2	Горбач Н. В., доцент	17.02.2019	17.02.2019
Висновки	Горбач Н. В., доцент	05.03.2019	05.03.2019

7. Дата видачі завдання: 06 жовтня 2018 року

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ п/п	Назва етапів роботи	Термін виконання етапів (роботи)	Примітки
1.	Укладання бібліографії	<i>жовтень 2018 року</i>	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	<i>листопад – грудень 2018 року</i>	виконано
3.	Написання вступу	<i>січень 2018 року</i>	виконано
4.	Написання I розділу	<i>лютий – березень 2019 року</i>	виконано
5.	Написання II розділу	<i>квітень – травень 2019 року</i>	виконано
6.	Формулювання висновків	<i>вересень – жовтень 2019 року</i>	виконано
7.	Оформлення роботи	<i>листопад 2019 року</i>	виконано
8.	Захист	<i>січень 2020 року</i>	

Студент \_\_\_\_\_ Д. Д. Тухтаєва  
(підпис)Керівник \_\_\_\_\_ Н.В. Горбач  
(підпис)**Нормоконтроль пройдено**Нормоконтролер \_\_\_\_\_ О. А. Проценко  
(підпис)

## РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра «Особливості авторського дискурсу в історичній новелістиці Н. Бічуї» містить 66 сторінок. Для виконання кваліфікаційної роботи магістра опрацьовано 72 наукових джерела.

**Метою роботи** є дослідження авторського дискурсу як форми комунікації між автором та читачем, авторської суб'єктивної картини світу в певних рамках художнього простору й часу та верифікація одержаних результатів на матеріалі збірки Н. Бічуї «Великі королівські лови».

Для досягнення цієї мети було розв'язано низку конкретних **завдань**:

- окреслено термінологічні параметри понять, пов'язаних із проблемами автора та літературного дискурсу;
- дано визначення поняття «авторський дискурс»;
- проаналізовано специфіку вияву авторського дискурсу в історичних новелах збірки Н. Бічуї «Великі королівські лови»;
- досліджено особливості часо-просторової організації історичних новел;
- розглянуто принципи ігрового моделювання минулого в них;
- окреслено прийоми поглиблення психологізму;
- з'ясовано форми інтертекстуальності як наративної стратегії автора.

**Об'єктом дослідження** є історичні новели «Камінний господар», «Дрогобицький звіздар», «Великі королівські лови», «Сотворіння тайни», «Буєсть Митусина», «Зачин оповідання про Донелайтіса», «Біла віла», вміщені в збірці Н. Бічуї «Великі королівські лови».

**Предметом дослідження** є авторський дискурс Н. Бічуї, що виявляється у тексті в системі художніх моделей і категорій, визначає і організовує його змістовний матеріал, художні засоби впливу на читача.

**Методи дослідження.** У роботі застосовано аналітично-описовий метод, який полягає в підборі, описі та аналізі матеріалу; метод системного аналізу, який використаний з метою аналізу специфіки вияву авторського дискурсу, особливостей побудови концептуальної картини світу в збірці Н. Бічуї «Великі королівські лови».

Попри те, що окремі аспекти творчості Н. Бічуї були в центрі дослідницької уваги В. Габора, І. Дзюби, Р. Іваничука, М. Котик-Чубінської, Н. Сидоренко, Вал. Шевчука, М. Якубовської та ін., зазначений нами аспект ще не ставав об'єктом цілісного аналізу. Це й зумовлює **наукову новизну** нашого дослідження.

**Сфера застосування:** результати дослідження можуть бути використані при вивченні спецкурсу або спецсемінару з історії української літератури ХХ ст. у вищих навчальних закладах; у ході підготовки досліджень, присвячених творчості Н. Бічуї; при написанні кваліфікаційних робіт; у подальшій розробці літературознавчих проблем з обраної теми.

**Структура.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків (4 сторінки), списку використаних джерел (72 найменування на 7 сторінках).

**Ключові слова:** АВТОР, ОБРАЗ АВТОРА, ДИСКУРС, АВТОРСЬКА СВІДОМІСТЬ, ЗАДУМ, КОМУНІКАЦІЯ, ЧИТАЧ.

## ABSTRACT

The qualification paper for a bachelor's degree «The Specific of Author's Discourse in N. Bichuya's Historical Novels» consists of 66 pages. 72 scientific sources were tackled in order to write the graduation thesis.

**The aim of investigation** is discovering the phenomenon of author's discourse as a form of communication between author and reader and the verification of results with the artistic material of N. Bichuya's anthology «The Great Royal Catches».

The following **objectives** were realized in the process of investigation:

- the terminological parameters of concepts related to the problems of the author and literary discourse are outlined;
- definition of the concept of «author's discourse» is given;
- the specificity of the expression of the author's discourse in the historical novels of N. Bichuya's collection «The Great Royal Catches» is analyzed;
- the peculiarities of the time-space organization of historical short stories are investigated;
- principles of game modeling of the past in them are considered;
- outlines the techniques of deepening psychology;
- elucidates the forms of intertextuality as a narrative strategy of the author.

**The object of investigation** are N. Bichuya's short stories collected in anthology «The Great Royal Catches».

**The subject of investigation** is the author's discourse of N. Bichuya as a communicational intention, which is not expressed in text but clarifies and organizes its semantic material and artistic means of influence on reader.

**The methods of investigation** are: analytic-describing methods which means selection, description and analysis of material; method of systematic analysis which is used for analysis the specificity of expression the author consciousness, the peculiarities of national, individual, psychological, moral and ethical features of creating the conceptual world image in N. Bichuya's anthology «The Great Royal Catches».

Despite that some aspects of N. Bichuya's art were the subject of research by V. Gabor, I. Dziuba, R. Ivanychuk, M. Kotyk-Chubinska, N. Sydorenko, Val. Shevchuk, M. Yakubovska, the following aspect hasn't been discovered yet. This causes the scientific novelty of our investigation.

**The sphere of application:** the results of investigation can be used during learning special courses or seminar of the history of Ukrainian literature of the XX century in high educational establishments; during the preparing of researches of N. Bichuya's art; creating the qualification papers by students; in the further discovering the literary problems in this theme.

**The structure.** The investigation consists of introduction, two sections, conclusions (4 pages), references (72 names on 7 pages).

**Key words:** AUTHOR, AUTHOR IMAGE, DISCOURSE, AUTHOR CONSCIOUSNESS, CONCEPTION, COMMUNICATION, READER.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
Розділ 1. АВТОРСЬКИЙ ДИСКУРС ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА.....	10
1.1. Поняття автора в контексті термінологічних проблем літературознавства.....	10
1.2. Авторський дискурс як система ціннісно-сміслових координат....	20
Розділ 2. АВТОРСЬКИЙ ДИСКУРС ІСТОРИЧНОЇ НОВЕЛІСТИКИ	
Н. БІЧУЇ.....	30
2.1. Часо-просторові модули історичних новел.....	31
2. 2. Ігрове моделювання минулого.....	36
2. 3. Змінені стани свідомості як форма психологізму.....	42
2. 4. Інтертекстуальність як наративна стратегія.....	48
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Проблема автора стала, за визнанням багатьох сучасних дослідників, центральною в літературознавстві, починаючи з другої половини ХХ ст., коли все сильніше стали підкреслювати особистісний, індивідуальний характер творчості, з'явилися всілякі форми «поведінки» автора у творі. Проблема автора безпосередньо пов'язана, по-перше, з розумінням онтологічного статусу літературно-художнього твору, по-друге, з розумінням твору як результату белетристичної діяльності, по-третє, з проблематикою дослідження автора й літературно-художнього твору.

Авторський дискурс – особливе сполучення ідей, концепцій творця, відображення його світогляду, образного бачення світу та мислення, взаємодія відтвореної реальності з істинною індивідуальністю автора. Основою авторського дискурсу в художньому тексті є мистецький талант, морально-естетичні ідеали автора, світогляд митця та його громадянська позиція.

У різних за жанром творах авторський дискурс має відмінності у своєму вираженні, але завжди свідчить про аргументоване, виболене ставлення автора до того, про що він пише. Тому належне розуміння читачем авторської стратегії є важливою передумовою розуміння художнього тексту, особливо, коли йдеться про доробок таких письменників, як Н. Бічуя, з властивою йому смисловою й художньою насиченістю. Адже твори авторки, що сформувалася у духовній аурі шістдесятництва, актуалізують проблеми екзистенційного вибору та свободи самовираження, утверджують інтелектуалізм, самоцінність людської особистості. «Пошуки внутрішньої гармонії у дисгармонійному світі фальшивих кумирів та хисткої монументальності творили напругу дисонансів художньої свідомості, і, – за словами Л. Тарнашинської, – є благодатним полем для серйозних досліджень» [53, с. 68–70].

**Метою роботи** є дослідження авторського дискурсу як форми комунікації між автором та читачем, авторської суб'єктивної картини світу в певних рамках художнього простору й часу та верифікація одержаних результатів на художньому матеріалі збірки Н. Бічуї «Великі королівські лови».

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- окреслити термінологічні параметри понять, пов'язаних із проблемами автора та літературного дискурсу;
- дати визначення поняття «авторський дискурс»;
- проаналізувати специфіку вияву авторського дискурсу в історичних новелах збірки Н. Бічуї «Великі королівські лови»;
- дослідити особливості часо-просторової організації історичних новел;
- розглянути принципи ігрового моделювання минулого в них;
- окреслити прийоми поглиблення психологізму;
- з'ясувати форми інтертекстуальності як наративної стратегії автора.

**Об'єктом дослідження** є історичні новели «Камінний господар», «Дрогобицький звідар», «Великі королівські лови», «Сотворіння тайни», «Буєсть Митусина», «Зачин оповідання про Донелайтіса», «Біла віла», вміщені в збірці Н. Бічуї «Великі королівські лови».

**Предметом дослідження** є авторський дискурс Н. Бічуї, що виявляється у тексті в системі художніх моделей і категорій, визначає і організовує його змістовний матеріал, художні засоби впливу на читача.

**Методи дослідження.** У роботі застосовано аналітично-описовий метод, який полягає в підборі, описі та аналізі матеріалу; метод системного аналізу, який використаний з метою аналізу специфіки авторських інтенцій, особливостей національних, індивідуально-психологічних, морально-етичних проявів в побудові концептуальної картини світу в збірці Н. Бічуї «Великі королівські лови».

Попри те, що окремі аспекти творчості Н. Бічуї були в центрі дослідницької уваги В. Габора [10; 11], І. Дзюби [18], Р. Іваничука [23–25],



М. Котик-Чубінської [29], Н. Сидоренко [47; 48], Вал. Шевчука [64], М. Якубовської [66; 67] та ін., зазначений нами аспект ще не ставав об'єктом цілісного аналізу. Це й зумовлює **наукову новизну** нашого дослідження.

**Практичне значення** полягає у можливості використання результатів дослідження при вивченні спецкурсу або спецсемінару з історії української літератури ХХ ст. у вищих навчальних закладах; у ході підготовки досліджень, присвячених творчості Н. Бічуї; при написанні курсових робіт; у подальшій розробці літературознавчих проблем з обраної теми.

**Структура.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків (4 сторінки), списку використаних джерел (72 найменування подані на 7 сторінках).

## Розділ 1

### АВТОРСЬКИЙ ДИСКУРС ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

#### 1.1. Поняття автора в контексті термінологічних проблем літературознавства

Питання, пов'язані з проблемою автора, належать до чи не найбільш дискурсивних та дискусійних у сучасному літературознавстві. Тут і авторська присутність у тексті, авторська інтенція, авторський голос, роль автора у створенні глибинного змісту художнього тексту, місце автора в ланцюжку «автор – текст – читач» та інші.

Проблема автора виокремилася в літературознавстві ще в середині XIX століття. Саме цей період позначений розвитком реалістичної літератури, яка черпала свої сюжети з самого життя, а отже, роль автора мінімізувалася. Автора витіснили на другий план і почали сприймати як простого транслятора життєвих явищ, що призвело до його «зникнення» з художнього твору. З цього приводу Н. Бонецька зазначала: «І в ситуації «зникнення» з твору автора постала на передньому плані науки проблема: автор «зник», але тут-то і змусив про себе говорити» [цит. за: 13, с. 97]. Науковці дійсно починають розробляти питання про те, яка ж роль того, хто розповідає, який художній ефект на читача справляє свідомість цієї людини.

Проблема автора поступово перейшла у XX століття і стала центральною в літературознавстві цього періоду. Вона була предметом досліджень багатьох зарубіжних учених (Е. Ауербах, Р. Барт, Д. Гарднер, В. Кайзер, А. Компаньйон, М. Фуко). Найбільш ґрунтовні розробка цього питання в радянській науці пов'язані з прізвищами В. Виноградова та М. Бахтіна, які, хоча і мали різні підходи, погоджувалися в тому, що проблема автора є однією з ключових у розумінні мистецтва слова.

Після праць В. Виноградова та М. Бахтіна з'явилася низка важливих досліджень з цієї проблеми Н. Бонецької, М. Брандес, Л. Гінзбург,

Г. Гуковського, Б. Кормана, Б. Успенського, О. Чичеріна. Залежно від того, на яких аспектах зосереджували увагу вчені, з'явилися такі поняття: «автор-творець» (М. Бахтін), «образ автора» (В. Виноградов, Н. Бонецька, М. Брандес), «автор-оповідач» (І. Роднянська), «голос автора» (В. Кожинов) та інші.

На сучасному етапі в українській науці проблему автора і пов'язані з нею питання про авторську позицію, авторський голос, авторську рефлексію продовжили розробляти представники Донецької філологічної школи (В. Федоров), автори дисертаційних робіт А. Островська («Форми вираження авторської свідомості в літературному творі ХХ століття»), А. Самойлов («Автор та герой як суб'єкти поетичного буття»), Т. Щербакова («Автор і герой у прозі Анатолія Дімарова: еволюція взаємодії»), О. Лапко («Авторський голос у художній структурі творів Тодося Осьмачки») та інші. Усі ці науковці так чи інакше погодилися з тим, що сприйняти цілісну художню систему без урахування ролі автора у функціонуванні художнього цілого неможливо. Але незважаючи на таку активність науковців, термінологія в цій галузі так і не стала упорядкованою та загальноприйнятною, а спектр поглядів на цю проблему продовжує розширюватися.

Зокрема, не могла не вплинути на тлумачення і без того багатозначного терміна «автор» поява теорії «смерть автора» (Р. Барт), що постулювала відмову від розпізнавання авторських інтенцій і єдино правильного значення на користь «мови» тексту й інтерпретаційної співпраці читача. Вона виникла як засіб зупинити намагання дослідників упевнено тлумачити авторові думки й переконання та приписувати письменникові погляди, які належать суб'єктам мовлення художнього твору. Автор став тільки скриптором чи, щонайбільше, функцією, позбавленою індивідуальних психологічних особливостей. Отже, як бачимо, у процесі розвитку літературознавства ставлення до автора змінюється: від сприйняття його як центру художнього твору до повного відсторонення від тексту.

Термінологія, пов'язана з усім колом проблем, що виникають навколо автора, ще не стала впорядкованою і загальноприйнятою. Тому, насамперед, треба визначити основні поняття.

Термін «автор» вживається в літературознавстві в кількох значеннях. Перш за все, воно означає письменника – людину, що реально існує. В інших випадках воно позначає певну концепцію, погляд на дійсність, виразом якого є весь твір. Нарешті, це слово вживається для позначення деяких явищ, характерних для окремих жанрів і родів.

Зазначене Б. Корманом, потрібне вживання терміна можна доповнити і прокоментувати. Більшість учених поділяють термін «автор» у першому значенні (його ще прийнято називати «реальним», або «біографічним» автором) та автора в другому значенні. Це автор як естетична категорія або образ автора. Іноді кажуть тут про «голос» автора, вважаючи таке визначення більш правомірним і певним, ніж «образ автора». Візьмемо до уваги, поки що, всі ці терміни як синоніми, щоб розмежувати реального, біографічного автора з тією художньою реальністю, яка подана нам у творі. Що ж стосується терміна «автор» у третьому значенні, науковець мав тут на увазі, що автором іноді називають оповідача або ліричного героя.

Проблему адекватної інтерпретації художнього тексту відповідно до авторського задуму і, що більш важливо, об'єктивної текстової реальності літературознавцю й читачеві щоразу доводиться вирішувати спочатку при зверненні до того чи іншого тексту. Як відомо, свого часу Сократ стверджував, що читач може краще пояснити написане поетом, ніж сам поет. Але прозу можливо повніше і об'єктивніше інтерпретувати, якщо враховувати авторську інтенцію, установку.

Питання про авторські інтенції належить до найбільш дискусійних. Причину дискусії вдало сформулював У. Еко. За його словами, суперечка ведеться, в основному, за двома положеннями: «чи треба виявляти в тексті те, що хотів сказати автор, або ж текст сам скаже, незалежно від інтенцій його автора» [цит. за: 13, с. 94]. Цю точку зору відстоює також Х. Г. Гадамер та

інші представники «нової критики».

Виступаючи проти концепцій «нової критики», яка ігнорує особистість автора і його задум, представник літературної герменевтики Е. Д. Хірш вважає, що всі створені інтерпретації повинні бути співвіднесені з авторським задумом. Авторські інтенції є «центром», організуючим єдину систему значення твору в парадигмі численних його інтерпретацій. Е. Д. Хірш вводить як основу принцип авторської авторитетності, завдяки якому можна судити про достовірність або недостовірність інтерпретації [див.: 52, с. 186]. На думку О. Мельничука, в художньому тексті «вибір способів подання дійсності виробляється автором свідомо, тобто він підпорядковується авторському задуму, інтенції» [цит. за.: 59, с. 57].

Визначимо авторські інтенції як загальний задум твору, тобто загальний нерозчленованої сенс (загальну концепцію майбутнього тексту), що диктує вибір засобів для досягнення цієї мети.

Якщо авторські інтенції – це загальна концепція майбутнього твору, то сукупність авторських і мовних інтенцій в їх реалізації представляє формування у творі авторської свідомості, під якою розуміється індивідуально впорядкована система художніх моделей, що відображають навколишню дійсність у категоріях тексту.

Іншими словами, авторська свідомість – це «метатекстуальна категорія, яка, з одного боку, завдяки існуванню позатекстових чинників, охоплює поняття автора-творця (біографічного автора), а з іншого боку, через текстуальний простір, передбачає поняття автора, який реалізується як автор-функція (тобто як певний організуючий принцип), як автор-концепт (тобто як світоглядна єдність, але не в розумінні чітко визначеного погляду на дійсність, а в тому значенні, що в текстах одного письменника, як правило, існують певні ключові образи, мотиви, проблеми, які дають можливість говорити про відповідний світ авторської уяви) і як автор-суб'єкт (який охоплює численні «я» художнього твору: наратора, персонажів та інших авторських масок)» [14, с. 125]. Вираження авторського світогляду, тобто

системи гранично узагальнених поглядів людини на світ і своє місце в ньому, а також обумовлені цими поглядами його основні життєві позиції, переконання, ціннісні орієнтації і є авторська свідомість.

У сучасному літературно-теоретичному дискурсі проблема автора й авторської свідомості дедалі частіше стає предметом зацікавлення літературознавців. Дослідники вважають необхідним пояснити амбівалентний характер авторської присутності в тексті, висловити власну позицію з приводу того, чи можна зіставляти біографічного автора та автора, що існує лише в естетичному вимірі. Проблема набула особливо гострого значення після того, як теоретики, проголошуючи «смерть автора», відмовилися від пошуку авторських інтенцій у художньому творі.

Для позначення присутності в тексті авторської свідомості існує кілька понять, таких, як концепт, картина світу, модель світу, образ світу, точка зору, образ автора, змістовно-концептуальна інформація, текстова модальність, тактика і стратегія тексту. З'ясуємо, що стоїть за цими поняттями.

Під образом автора зазвичай розуміється суть твору, авторське світовідчуття. Образ автора формується з точки зору автора, способу оповідача і способу персонажів, з мовної та композиційної структури твору.

У філософії поряд з терміном «світовідчуття» як синоніми використовуються «світосприйняття» і «світогляд», які визначаються як цілісне усвідомлення і переживання людиною дійсності, що впливає на неї, у формі відчуттів, уявлень та емоцій. Вони є емоційно-ціннісним аспектом світогляду. Всі ці терміни відображають властивий індивіду, в нашому випадку автору, погляд на світ, тому багато дослідників говорять про авторську модель світу або картину світу.

Термін «картина світу» в широкому сенсі позначає філософські уявлення, етнічні та естетичні норми, релігійні вірування того чи іншого народу. Лінгвісти розуміють під картиною світу: а) модель, що відображає сукупність знань про світ, яка набувається в процесі діяльності людини; б) способи та механізми інтерпретації.

Картину світу може мати кожен індивід, незалежно від того, є він художником (в широкому сенсі слова) чи ні. На наш погляд, для визначення авторського світогляду та світовідчуття, відображеного в художньому тексті, найкраще підходить термін «модель світу», під якою розуміється світогляд письменника, тобто його ставлення до предмета, його бачення світу, яке складається в художньому творі з авторської точки зору, способу оповідача і образів персонажів, створених автором, і виявляється за допомогою аналізу мовних і композиційних засобів, тобто структури твору. Але таким же чином визначається і поняття «образ автора», тому правомірно зробити висновок про те, що терміни «образ автора» і «модель світу автора» виражають одне поняття і є синонімами.

У результаті реалізації інтенцій автора (авторських і мовних) у творі виражається авторська модель світу, яка передається в змісті твору. Зміст тексту ширший, ніж авторська модель світу, тому що в ньому відбивається і те об'єктивне, що потрапляє в текст крім авторської волі. Основна ідея тексту, яку видобувають із змісту, є ядром авторської моделі світу. Читач, перебуваючи під впливом своєї індивідуальної картини світу, теж моделює свій мікрообраз.

Авторське «я» можна досліджувати, порівнюючи роботи М. Бахтіна і Б. Кормана, і на підставі цих даних будувати розуміння свідомості «я» і спосіб його аналізу в контексті твору. Одним із перших у літературознавстві цієї проблеми торкнувся М. Бахтін, який намагався розмежувати два поняття з точки зору сприйняття людиною самої себе по відношенню до іншої, спроби людини подивитися на себе з боку іншого. Свідомість «я» в його роботах ототожнюється з поняттям автора-творця або первинного автора, який є «вершителем літературного твору, його творцем ...» [4, с. 324].

Під категорією автора ми будемо розуміти носія «якогось погляду на дійсність, виразом якого є весь твір» [4, с. 301]. Це визначення було сформульовано на основі ідей, висловлених М. Бахтіним, який писав, що «кожен момент твору даний нам у реакції автора на нього, яка обіймає собою

як предмет, так і реакцію героя на нього ...» [4, с. 300].

У літературознавстві ця категорія має кілька варіантів, які реалізуються на певному етапі творчого процесу і в контексті твору. У працях «Естетика словесної творчості» та «Питання літератури та естетики» М. Бахтін виділив три авторські реалізації: автор біографічний, його «ми знаходимо поза творами, як того, хто живе своїм біографічним життям людини» [4, с. 305], іншими словами, він не відноситься безпосередньо до написання твору, тому для М. Бахтіна він перебуває за межами науки про літературу; «первинний» автор або автор-творець, який є безпосереднім вершителем і творцем літературного твору, частиною підсвідомості біографічного автора; «вторинний автор (образ автора, створений первинним автором)», через якого у творі реалізується частина свідомості автора-творця. У концепції Б. Кормана первинний автор є образом, і названий «автор як художній образ», він має ті ж функції, що і первинний автор М. Бахтіна, але його свідомість може безпосередньо виражатися в тексті, не вдаючись до образу автора [див.: 51, с. 201 ].

Свідомість «я» М. Бахтін співвідносить із свідомістю автора-творця. Проте ці поняття мають відмінності, які не дозволяють нам повністю ототожнити їх. По-перше, авторський погляд на твір є незмінним і розглядає дію твору тільки з однієї певної сторони. Свідомість «я» має ширше значення, одну і ту ж дію вона може розглядати з різних сторін. По-друге, виокремлюючи категорію автора з контексту, ми не вдаємося до додаткового аналізу. При вичленуванні свідомості «я» нам потрібні додаткові точки опори, щодо яких ми і будемо його розглядати. По-третє, сама по собі категорія автора не членується, але вона існує в різних варіантах. Свідомість «я» членується, при чому її членування може відбуватися нескінченно. Єдиною умовою, за М. Бахтіним, для поділу «я» є переосмислення самого себе як цілого. Введемо сюди ще один важливий момент його роботи про поняття «суб'єкта та об'єкта», який підтвердить можливість нескінченного розподілу «я»: «... я для себе є суб'єктом якої б то не було активності бачення, слухання



.... Об'єкт протистоїть мені як суб'єкту <...>. Інша людина для мене уся в об'єкті, і її «я» тільки об'єкт для мене. Я не можу всього себе вкласти в об'єкт, я перевищую всякий об'єкт ...» [4, с. 354].

З точки зору М. Бахтіна, щоб виділити в контексті твору автора, слід «вибрати всі події життя героя ... і визначити активну, творчо напружену, принципову єдність; живий носій цієї єдності і є автор ...» [4, с. 355].

Авторська індивідуальність максимально відчутна в художніх текстах «як на рівні вияву авторської свідомості, його морально-етичних критеріїв, так і на рівні літературної форми, ідіостилю» [9, с. 222]. Тобто, ставиться проблема авторської інтенції. Велика увага при цьому приділяється проблемам асоціативного розгортання тексту, що сприяє відтворення адресатом художньої картини світу автора твору: «йдемо, ніби ступаємо слідами поета, рухаємося за течією його думок і, таким чином, до деякої міри натрапляємо на ті ж асоціації, які у нього виникали» [21, с. 56].

Художній текст є завжди адресоване повідомлення: це форма комунікації «автор – читач». Текст функціонує з урахуванням «естетичного спілкування», в процесі якого адресат (читач) повинен сприйняти інтенції автора. «Той чи інший художній текст, до якого звертається читач, викликає у нього певні очікування, які зазвичай зумовлені закладеними у свідомості адресата уявленнями про проблематику, композицію та типові характеристики тексту, продиктовані, насамперед, його жанром. Подальше ж тлумачення, як правило, вже пов'язане з увагою до розгортання образів, до повторів, послідовності і особливостей сполучуваності мовних засобів різних рівнів» [9, с. 21]. Саме тому, аналізуючи художній текст, ми відштовхуємося спочатку від його змістовної сторони, а потім послідовно переходимо до розгляду мовної системи літературного твору. Творчість письменника, його авторська особистість, його герої, теми, ідеї та образи втілені в його мові і можуть бути досягнуті тільки в ній і через неї. Адже мова поряд з культурою є «ще одним найважливішим феноменом, що безпосередньо впливає на формування концепту» [1, с. 231], тісно пов'язаного з авторською

інтенціональністю, що є одним із фундаментальних понять, які характеризують інтелектуальну діяльність автора і лежать в основі інтегрованого розуміння концепту.

О. Алімурадов відзначає також те, що спрямованість мовця на вирішення ситуації за допомогою передачі реципієнту певного змісту є одним із компонентів всеосяжної категорії інтенціональності, і саме інтенціональність служить тим фактором, який «згуртовує окремі смислові компоненти», формуючи більш складні єдності – концепти [1, с. 170].

Інтенціональність, як складова безлічі ментальних станів і процесів людини, може бути зведена до спрямованості і повинна характеризуватися наявністю фокусу, показника спрямованості конкретного процесу або стану. У момент перемикання уваги адресата з одного процесу або стану на інший відбувається рух точки фокусу інтенціональності. Фокус інтенціональності повинен визначати те, «під яким кутом суб'єкт сприйняття бачить той чи інший предмет, процес або ситуацію» [31, с. 91]. Кут бачення об'єкта, в свою чергу, вже визначає шлях формування того чи іншого концепту, його характер і специфіку. Таким чином, в основі концепту лежить спрямоване сприйняття об'єкта або об'єктів, що є зовнішніми по відношенню до суб'єкта сприйняття.

У зв'язку з тісною взаємодією концепту й інтенціональності характерне зближення цього феномена з антропоцентричним трактуванням, в центрі якого стоять особистості мовця (автора) і слухача (реципієнта) як суб'єктів комунікативного процесу і, безпосередньо, процесів формування та інтерпретації концептів.

Очевидно, що інформація, представлена в концепті, «значно ширша суто фактуальної, понятійної інформації про об'єкти, які ми сприймаємо» [49, с. 245]. Сфера певного концепту отримує реалізацію за допомогою оказіонального змісту і значення фрагмента висловлювання в процесі комунікації, внаслідок чого на семантичному рівні репрезентантом цього інформаційного масиву стане глобальний сенс окремого висловлювання або тексту.

З точки зору вчених, немає причин розрізняти авторську інтенцію і зміст слів, оскільки «інтенція – це не свідомий проект, а навмисний сенс» [27, с. 100]. Коли ми читаємо текст, то одночасно тлумачимо і зміст слів, і авторську інтенцію.

У літературознавстві постійно робляться припущення про авторську інтенцію, що гарантує сенс. Тлумачення твору припускає, що цей твір відповідає чіткій інтенції, є продуктом певної людської інстанції. Звідси випливає, що не потрібно шукати в творі одні лише інтенції, просто зміст тексту пов'язаний з авторською інтенцією, вірніше, навіть зміст тексту і є його авторська інтенція. Авторська інтенція включає в себе авторський задум, який «є реальністю, завдяки якій народжуються всі шедеври літератури» [55].

Згідно з антропоцентричним підходом до тексту як організуючого ключового поняття, важливим є також розгляд ідіостилю, який отримує новий комунікативний зміст. Це поняття фокусує в собі багатоаспектні прояви мовної особистості автора в структурі, семантиці та прагматиці тексту. Вивчення ідіостилю в комунікативно-діяльнісному аспекті розширює уявлення реципієнта не тільки про глибинний сенс тексту, а й про особистість автора.

Мовна особистість автора в процесі текстової діяльності проявляється в ідейно-тематичній й індивідуально-стилістичній своєрідності його творів, у тому, про що він пише, до чого закликає; як, за допомогою яких засобів він це робить. Вивчення творів з цієї точки зору дозволяє судити про нові аспекти ідіостилю автора. Оскільки мова йде, в кінцевому рахунку, про досягнення його концептуальної картини світу, вираженої в особливій формі (художній), то особливу значимість отримує асоціативне розгортання тексту. Саме асоціативність мовленнєво-мислительної діяльності автора і адресата робить можливим їх співтворчість у різних сферах спілкування, особливо в художній. Вивчення текстових асоціативних зв'язків, стимульованих насамперед лексичними засобами, стає особливо актуальним при розгляді тексту з точки зору комунікативного підходу. Тобто, ідіостиль має

комплексний характер, різноаспектно висловлює соціально-історичну сутність, національні, індивідуально-психологічні та морально-етичні особливості автора. В ідіостилі проявляється його світогляд і знання про світ (концептуальна картина світу), загальна і мовна культура в їх текстовому втіленні. Ідіостиль – це стиль особистості у всьому різноманітті її багаторівневих текстових проявів (у структурі, семантиці та прагматиці тексту).

Для правильної інтерпретації тексту як історико-культурного та індивідуально-авторського феномена необхідно розуміти і сприймати текст «як живий, який розгортається у своєму часі і своєму просторі, за умови готовності і здатності читача своїми очима вдивитися в духовні світи класика» [9, с. 54). Утримання при осягненні змісту тексту авторської антропології, онтології, естетики та іншого в їх єдності, в їх представленості в тих чи інших художніх інтенціях є умовою прочитання тексту в його повноті і цілісності. Явлене в тексті є пережите, осмислене автором, а потім і відтворене ним. «Все індивідуально, у всьому відбивається автор. Головне для читача – увійти в цей стан, співвіднести виражене автором із суттю описуваного предмета» [9, с. 222].

Отже, дієвість художнього тексту регламентується не тільки наявністю суджень про дійсність, але й певним комунікативним завданням, залежить від світоглядної парадигми автора, визначає і організовує змістовний матеріал твору, свідомий вибір засобів впливу на читача, містить не тільки інформацію, але і виражає ставлення автора.

## **1.2. Авторський дискурс як система ціннісно-сміслових координат**

Термін «дискурс» використовується у різних значеннях і асоціюється з виявами комунікації в суспільстві (комунікативний дискурс, мовний, вербальний, невербальний, сучасні дискурсивні практики, дискурс мовчання), комунікацією у межах окремих каналів (візуальний, слуховий, тактильний), виявом правил спілкування, способів викладу та втілення

прагматичної мети мовців (етикетний, лайливий, дидактичний) [див.: 37, с. 34].

Поняття «дискурс» (diskursus (лат), discourse (англ.), discours (фр.), discorso (італ.)) походить від латинського «diskurrere» – «обговорення», «переговори» [див.: 63, с. 233].

Уперше як термін у цьому значенні він почав використовуватися в епоху Відродження. Тоді «дискурс» мав негативний зміст і означав ведення не зовсім зрозумілого і довгого монологу, тривале говоріння, при якому не було нічого сказано. Філософія, риторика й теологія Відродження внесли немалий вклад у розвиток терміну «дискурс».

Завдяки цьому на початку Нового часу із дискурсом почали пов'язувати обговорення наукових проблем у типовому для цієї епохи есеїстському стилі з використанням національної (не латинської) мови. Ця зміна стилю йшла паралельно із руйнуванням середньовічної картини світу та жорсткої дисциплінарної культури середньовічної вченості, з відмовою від анонімності й набуттям значущості індивідуального авторства тексту. «Дискурсивним» почало називатися таке систематичне, методичне, понятійне мислення, яке послідовно представляє собою певне ціле і тим самим робить це ціле придатним для пізнання. Нове мислення було покликано компенсувати брак гносеологічної здатності людини приходити до необхідного знання шляхом безпосереднього споглядання. Дискурсивне пізнання трактувалося як антитеза до інтуїтивного пізнання, дискурс як монологічно побудована мова, як письмо, як систематичний трактат, протиставлявся усній мові, діалогу [див.: 63, с. 235].

Неоднозначність трактування дискурсу у ХХ ст. виражається у тому, що під ним розумілася монологічна мовно-мовленнєва конструкція, наприклад, мовлення або текст, а також послідовність здійснюваних у мові комунікативних актів – діалог, розмова, письмові тексти, присвячені загальній тематиці. Вирішальним критерієм дискурсу визначалося особливе мовне середовище, в якому створюються мовні конструкції. У відповідності з

цим розумінням дискурс – це «мова в мові», тобто певна лексика, семантика, прагматика і синтаксис, які проявляються в актуальних комунікативних актах, мовленні і текстах.

Дискурс у 60–70-х роках ХХ століття розумівся як послідовність речень або мовних актів, пов'язаних між собою. У такому розумінні він починав трактуватися як поняття. Вже до кінця 80-х років ХХ століття під дискурсом починають розуміти складне комунікативне явище, складну систему ієрархії знань, що включає, крім тексту, ще й екстралінгвістичні фактори (знання про світ, думки, установки, цілі адресата та ін), необхідні для розуміння тексту [див.: 1, с. 8]. Крім того, існують також й інші традиції розуміння дискурсу, зокрема традиція, що йде від М. Фуко, пов'язана з включенням в контекст розгляду дискурсу владних відносин і ідеології, в полі яких дискурс набуває того чи іншого соціального значення.

Праці зарубіжних вчених присвячені різним аспектам дискурсивної проблематики. Лінгвістичні аспекти теорії дискурсу досліджували М. Бахтін, Е. Бенвеніст, О. Кубрякова, М. Макаров; семіотичні аспекти: Р. Барт, Ж. Бодріяр, У. Еко; культурологічні: В. Карасик, В. Красних, С. Холл; політичні: М. Ільїн, П. Чілтон, К. Шаффнер; теорії філософського дискурсу постструктуралістів: Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ю. Крістева, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко та ін. В Україні цими питанням займаються О. Боровицька, Р. Бубняк, Т. Воропай, Г. Жуковець, О. Зернецька, В. Іванов, Р. Іванченко, В. Шкляр, Г. Яворська та ін.

Дискурс як тип комунікативної діяльності, інтерактивне явище, мовленнєвий потік, що має різні форми вияву (усну, писемну, паралінгвальну), відбувається у межах конкретного каналу спілкування, регулюється стратегіями і тактиками учасників; синтез когнітивних, мовних і позамовних (соціальних, помічних, психологічних тощо) чинників, які визначаються конкретним колом «форм життя», залежних від тематики спілкування, має своїм результатом формування різноманітних мовленнєвих жанрів [37, с. 81–82].

Дискурс визначають також як носія різних типів інформації в комунікації: раціональної (раціоналізму, об'єктивний, суб'єктивний, правди, істини, брехні); духовної віри, світобачення, поривань тощо (духовний, сакральний, релігійний, філософський, метафізичний, християнський, протестантський, православний, міфологічний, міфічний, апокаліптичний, символічний). Дехто з учених ототожнює дискурс із предметом дослідження різних наук (соціологічний, політологічний, філологічний). У багатьох текстах дискурс сприймається як вияв культурної комунікації (дискурс культури, культурний, модернізму, постмодернізму), етнокультурних особливостей спілкування (міжкультурний, різномовний, іншокультурності), культурно-історичних особливостей комунікації (дискурс Нового часу, Відродження). Соціальні, вікові та статеві характеристики учасників комунікації також ототожнюються з типами дискурсу (політичний, влади, радянський, молодіжний, феміністичний, радикальний).

Поняття дискурсу часто асоціюється з типами та формами мовлення, принципами побудови повідомлення, його риторикою (монологічний, діалогічний, наративний, риторичний, іронічний тощо), характеристиками мовлення окремої людини і груп людей (особистісний, неповторний, колективістський, авторитарний). Розглядають дискурс і як функціональний стиль, різновид мовлення (усний, писемний, науковий, художньо-белетристичний, діловий, літературний), різновид функціонального стилю, його реалізацію в різних сферах спілкування (юридичний, судовий, газетний, радіодискурс, кінодискурс, театральний, у сфері публік рілейшнз, рекламний, святковий); як рід художньої літератури (прозовий, ліричний, драматичний).

Однією з найповніших класифікацій дискурсів є класифікація Г. Почепцова. Він виокремлює теле- і радіодискурси, газетний, театральний, кінодискурс, літературний дискурс, дискурс у сфері публік рілейшнз (ПР), рекламний дискурс, політичний, релігійний (фідеїстичний) дискурси [44, с. 54].

Одним із найстаріших є літературний або художній дискурс – система

ціннісно-сміслових координат, ідеологічний, концептуальний, світоглядний пласт, знання про світ та ставлення до фактів дійсності, система переконань, вірувань та почуттів, цілісна й одночасно відносно автономна категорія світорозуміння, «духовного простору» конкретного автора або певної епохи чи літературного напрямку, актуалізована у тексті художнього твору.

Поняттєвий діапазон терміна «дискурс» у літературознавстві теж широкий. Вчені вказують на його полісемію, навіть вбачають омонімічні розходження окремих значень, оскільки ця категорія вживається в різних науках з різним значенням. Сучасні українські дослідники вважають, що цей термін знаходиться між текстом, контекстом, функціональним стилем, підмовою тощо.

Він спрямований на створення «можливого світу» – такого дискурсивного простору, в якому завдяки умовностям художнього світу можна спостерігати відступи від традиційних логічних систем порядку й смислотворення.

Протягом трьох останніх десятиліть, коли термін «дискурс» набув активного вжитку в дослідницькому полі літературознавства, сформувалося кілька функціональних традицій його використання. Кожна з цих традицій актуалізує певний спектр семантичного поля самого поняття, причому дискурс постає як форма оприявлення взаємодії літературного феномена (від художнього концепту, мотиву, твору, авторського доробку до літератури певного періоду, певної культурної спільноти чи світової літератури в цілому) з найрізноманітнішими нелітературними практиками.

До останніх правомірно відносити ідеологію (дискурс влади у творчості певного письменника), релігію (пуританський дискурс в американському романтизмі), культуру в найширшому сенсі (постмодерністський дискурс, ніцшеанський дискурс у модернізмі, наполеонівський дискурс в романтизмі, шекспірівський дискурс).

Художній дискурс має власні закономірності побудови і функціонування, це є складне комунікативне явище, що охоплює, окрім



тексту, ще й екстралінгвістичні чинники (знання про світ, думки, певні установки та цілі адресата), необхідні для розуміння тексту. Змістово-концептуальна інформація художнього твору повідомляє читачеві власне індивідуальне авторське розуміння відношень між явищами, які описані засобами змістово-фактуальної інформації, містить розуміння їх причинно-наслідкових зв'язків, їх вартості у соціальному, економічному, політичному та культурному житті народу; відношення між окремими індивідами, їхню складну психологічну та естетико-пізнавальну взаємодію. Проте, визначення художнього дискурсу та його типологія не замикається лише на втіленні художньо-комунікативного простору, чи на основі «функціонально-сміслової єдності комунікативно організованих системних ознак» [1, с. 171] та встановлення структурних і стилістичних параметрів, а формується у площині перетину комунікативного та когнітивного як взаємодія художньої свідомості автора та реципієнта, результат якої створює і підтримує «життя» національного культурно-мовного універсуму епохи.

Національний художній дискурс, співзвучний ключовим світоглядним пріоритетам, історично та суспільно детермінований, у своєму когнітивно-комунікативному осмисленні, у своїй філософській (в широкому значенні слова) діалогічній спрямованості на відкриття та пізнання.

Художній дискурс ми розуміємо як художню комунікацію, естетичну художню діяльність, спрямовану на творення та інтерпретацію багатовимірної семантичної структури як носія і джерела інформації про світ, представлений крізь призму національної свідомості. У понятті «художній дискурс» ключовими вбачаємо смисли «художнє мислення» та «художнє пізнання», які формуються і протікають в діалозі між автором та читачем, в результаті чого створені майстрами слова і «привласнені» суспільством художні смисли стають основою національної свідомості, виконуючи як естетичну, так і ідеологічну функцію. Вважаємо також правомірним типологію форм художнього мислення та художньої творчості, які охоплюють певну сукупність літературних пошуків і відповідають загальній

періодизації культурного процесу, розглядати як основу типології художнього дискурсу, що враховує характер відображення дійсності та способів її образно-мовного моделювання та вербалізації.

Мова й образи в художньому дискурсі, порушуючи звичні правила мовного вживання, надають можливість наділити «голосом» усе те, що у звичному житті позбавлено «голосу», і завдяки цьому відбувається зближення *Я* та *Іншого*, знімаються відмінності, долаються культурні, соціальні, а також просторово-часові бар'єри. Разом із тим художній дискурс завдяки «багатоголоссю» здатний представити все різноманіття типів, характерів та образів людини в їхньому мовленнєвому вияві.

В основу виділення художнього дискурсу слід покласти загальнокультурні та/або літературні концепти, а система їхнього оприявлення в літературі (конкретному тексті, творчості певного автора, національній чи регіональній літературі якогось періоду та ін.) є, по суті, різновидом або типом дискурсу.

З огляду на характер базового концепту всю сукупність дискурсів, які генетично чи функціонально пов'язані з мистецтвом слова, можна поділити на дві групи – загальнокультурні і власне літературні.

Загальнокультурними є певні філософські (світоглядні), онтологічні, естетичні чи інші позалітературні концепти, які знаходять осмислення і розвиток у літературній творчості письменників і оприявлюються в художніх текстах.

До власне літературних концептів відносимо дискурси, базові концепти яких генетично укорінені безпосередньо в літературі, та поділяються на авторські, біля витоків яких стоїть творча особистість, та текстові, чий базові концепти сформовані певним художнім образом (гамлетівський дискурс), мотивом (фаустівський дискурс), а інколи навіть афористичним висловом автора.

Беручи до уваги індивідуальний (особистісний) характер художнього дискурсу, літературний авторський дискурс можна представити як такий, що характеризується наявністю певної персони – «засновником дискурсивності». Біля витоків такого типу дискурсів завжди стоїть конкретна творча особистість, яка не тільки є автором власних праць, але й виступає «своєрідним «провокатором», інтелектуально-духовний пошук якого стимулює подальше розгортання мисленневої стихії, сприяючи появі нових текстів, думок, концепцій, полемічних переосмислень, новаторських інтерпретацій тощо, що створюють можливість і правила формування інших текстів, встановлюючи деяку незкінченну можливість дискурсів» [39, с. 165]. Вони роблять можливими появу нових образів, символів, ідей, започатковують певну духовно-інтелектуальну традицію, засвідчуючи можливість осмислення ключових концептів культури з опорою на ситуації, сюжети та мотиви, вже інтерпретовані культурою, зокрема художньою літературою.

Авторський дискурс художнього тексту спрямований на створення авторської суб'єктивної картини світу в певних рамках художнього простору й часу. Розуміння цієї картини світу є результатом складного процесу діалогічних відносин між автором та читачем.

У літературній комунікації форма важливіша за зміст, а тому в його межах істотну роль відіграють художні засоби. У художній комунікації найважливішу роль відіграє особа автора. Нині літературний текст індивідуалізований. У сприйнятті й «дешифруванні» художнього тексту вагоме значення має читач, який надає йому особистісних смислів, перетворює на дискурс.

Читач, як суб'єкт комунікації, досліджувався не лише багатьма науками, але і з різних позицій. Дихотомія стосунків читача і автора складає значну частку історії літератури.

Сучасна філологія оперує широким спектром термінів, які позначають читача – адресат, реципієнт, партнер по комунікації, співбесідник, слухач,

інтерактант; респондент тощо [див.: 61, с. 48]. Це свідчить про важливість ролі категорії читача, багатозначність цього поняття, а також про його недостатнє дослідження.

Автор, створюючи шедевр, вкладає в нього своє бачення тієї теми чи проблеми яку він бажає висвітлити, а читач, у свою чергу, володіючи певним багажем знань та використовуючи асоціативне мислення, намагається інтерпретувати текст по-своєму. Але часом виникають непорозуміння між тим, що було вкладено в зміст повідомлення, та тим, як його розуміють. Головними причинами є – індивідуально-психологічні та соціально-історичні характеристики, а також сюди можна віднести розходження у релігійних поглядах, різниця у віці, гендерні відносини та інші. Тому авторський та читацький дискурси літературних творів дуже часто не співпадають, оскільки письменник та читач є різними індивідами як за психологічними, ментальними, так і за певними культурними характеристиками. Важливу роль відіграє часовий проміжок між творцем та читачем, бо якщо останній неправильно зрозуміє зміст послання, дискурси кожної із сторін не співпадатимуть.

Сьогодні визначення «читач» уточнюється, доповнюється, читач розглядається як індивід, що сприймає друкарський текст та володіє необхідними для цього мовними й культурними навичками та знаннями.

Читачів можна поділити на кілька груп:

1 Уявні з майбутнього, які не належать до сучасного для письменника суспільства і часу;

2 (можуть бути як уявними, так і реальними), які „сліпо" захоплюються письменником і буквально наслідують дії героїв;

3 нащадки, читачі, які нав'язують авторові свої ідеї і свої образи;

4 читачі, які самі „взялися за перо", тобто почали писати і творити, компенсуючи художньої уяви читацькою пам'яттю і майстерністю комбінацій [див.: 59, с. 57].

Статус самого ж читача залежить як від індивідуально-психологічних,

так і соціально-історичних характеристик. У процесі вибору керується читацькими інтересами та мотивами, серед яких є: мотиви, пов'язані із бажанням людини до саморозвитку та самоосвіти, пізнавальні мотиви, тяга до осмислення та ретельного аналізу життя, до самопізнання, пошуку ідеалу або ж втечі від проблем реальності. Головне завдання автора – подати ідею, певну думку, яку читач згодом має розвинути або ж надати їй зовсім іншого трактування чи спробувати пояснити по-своєму, застосовуючи для цього власний досвід, знання та бажання зрозуміти сказане автором.

Отже, авторський дискурс – особливе сполучення ідей, концепцій творця, відображення його світогляду, образного бачення світу та мислення, взаємодія відтвореної реальності з істинною індивідуальністю автора, хоча розбіжність між наміром, задумом митця та результатом творчості є звичайним явищем в історії літератури.

## Розділ 2

### АВТОРСЬКИЙ ДИСКУРС ІСТОРИЧНОЇ НОВЕЛІСТИКИ Н. БІЧУЇ

Самобутня творча особистість Н. Бічуї сформувалася у духовній аурі шістдесятництва, в генерації українських письменників, які, за висловом Л. Тарнашинської, здійснили «інноваційний прорив у нові культурно-естетичні та світоглядно-філософські сфери» [53, с. 67].

Своє естетичне кредо Н. Бічуя висловила в епіграфі до твору «Дрогобицький звіддар»: «Оповідайте, дбаючи про істину, та хай кожен говорить тільки те, що бачив» [7, с. 56]. Р. Іваничук так прокоментував цей епіграф: «А якщо точніше, то тільки те, що відчув. Отож витоків творчості Ніни Бічуї треба дошукуватись виключно в її психології, оскільки об'єктивний світ для пера письменниці існує тільки тоді, коли він перетрансформовується в її індивідуальності. А індивідуальність – річ складна, тому й складна проза нашого автора...» [24, с. 134]. За словами Р. Іваничука, Н. Бічуя є обраницею муз, «яку доля поставила в особливе й не зовсім вигідне для неї становище: її творчість викликає постійний інтерес у знавців літератури і не надто вона популярна серед читацьких кіл...» [24, с. 133].

Сучасні критики, як наголосив В. Габор, вважають її предтечею урбаністичного дискурсу в українській літературі 80–90-х років ХХ століття [див.: 11, с. 3]. Так, В. Єшкілев у «Плеромі» охарактеризував Н. Бічую як предтечу урбаністичної прози. І. Дзюба помітив у творчості Н. Бічуї «прикмети своєрідного жанру «міської» повісті, що несе нові мотиви та прийоми оформлення» [18, с. 562].

Творчість Н. Бічуї, яка належить до покоління шістдесятників, Р. Харчук розглянула в контексті проблеми передпостмодерних явищ в українській літературі. Дослідниця зауважила, що у 60-ті рр. ХХ ст. жінки

переважно писали поезію, а Н. Бічуя – прозу. «Її стиль, – вважає літературознавець, – вирізнявся вишуканістю, елегантністю і водночас певною аморфністю структур. Вона писала виключно медитативну, історично стилізовану і міську прозу, чим виокремлювалася на тлі соцреалістичної української літератури» [60, с. 45]. За словами Вал. Шевчука, у 60-ті роки ХХ ст. Н. Бічуя стала безсумнівною "королевою» української жіночої прози [див.: 8, с. 6].

Ми цілком поділяємо думку Р. Іваничука, що Н. Бічуя зуміла «висловити художніми засобами не тільки духовні запити, а й творчу сутність – свою і свого покоління» [23, с. 121]. Він вважає, що до художньої манери письменниці дуже близький Валерій Шевчук [див.: 23, с. 119–120], з чим можна погодитися, але ми вважаємо, що у прозі шістдесятників слід шукати не так подібності манер, як суголосності ідейно-естетичних пошуків. Проблематикою історичних новел Н. Бічуї органічно «вписується» у контекст прози шістдесятників і потребує подальшого вивчення насамперед у цьому контексті.

## **2. 1. Часо-просторові модули історичних новел**

Книга малої прози Н. Бічуї «Великі королівські лови», як свідчить анотація, об'єднала «кращі урбаністичні, психологічні й історичні новели, притчі та візії» письменниці, написані авторкою в різний час. В. Габору, упоряднику збірки, вдалося переконати письменницю не ставити жодної дати написання під своїми творами. «Мені самій було цікаво, як сприймуться читачі мої новели без поставлених дат написання, – як анахронічні, чи як сучасні? – зазначила Н. Бічуя. – І все таки новели, які увійшли до книжки, сприймаються сьогодні як сучасний текст – це добре, бо означає, що прозові твори, написані мною не для одного дня. Моя остання новела в цій книжці – «Камінний господар», написана приблизно в 1977 році, але є досить багатоплановою, її можна більш-менш реставрувати і під сьогоднішній день. Камінний господар в новелі – Сталін, котрий виписаний в моїй новелі трохи

гротескно, але зовсім не страшно, бо є щось таке в житті, що протистоїть його кам'яній силі, але... погодьтеся, що сьогодні над нами теж не зникла камінність... Мені лише шкода тих людей, котрі того не відчують. На мою думку, в цій новелі я сказала набагато більше, ніж хотіла сказати, тобто я сказала все, що мала сказати на сьогодні, на завтра...» [19].

Специфіка малих прозових жанрів накладає відбиток на характер роботи письменниці з історичним матеріалом. За словами І. Дзюби, невеличкі за розмірами твори Н. Бічуї на історичні та культурно-історичні теми «насиченістю та внутрішньою об'ємністю вигідно відрізняються від багатьох поширених тепер розлогих історико-біографічних творів», бо кожен із цих творів, «розв'язуючи певне «одиничне» творче завдання, має і свій характер, свій стильовий ключ» [18, с. 564]. Ця внутрішня наповненість досягається в першу чергу тим, що авторка, обираючи для своїх творів здебільшого малознані сторінки минувшини, все ж, не тяжіє до фактажу, реалій давнини, а надає перевагу реконструкції духовної, культурної атмосфери минулого.

Обмеження часо-просторової присутності історичного матеріалу, зумовлене жанром історичної новели, є для Н. Бічуї цілком органічним. На запитання, чи не створює специфіка малого жанру відчуття недоговореності, авторка зазначає: «Ні, я сказала, що хотіла сказати, і не відчувала незавершеності. Для мене це було завершено» [33]. Бо Н. Бічуя не апелює до історичних джерел, не полемізує з версіями дослідників, а використовує історичні знання для розгортання внутрішніх історій як персонажів, так і своєї власної.

Н. Бічуя дуже владно і вільно поводить себе з такою онтологічною категорією буття, як час: вона не підкоряється його лінійності. Будуючи свої новели як психологічні, події паралелі, як внутрішні монологи, спогади, сни, – авторка розглиблює художній час, унезалежнює його від раціональних вимірювань.



Особливо відчутною авторська робота з категорією часу стає у творах, що позначені моделюванням подій чи образів історичного минулого, зокрема, в новелах «Камінний господар», «Дрогобицький звідар», «Великі королівські лови», «Сотворіння тайни», «Буєсть Митусина», «Зачин оповідання про Донелайтіса», «Біла віла».

У новелі «Великі королівські лови» письменниця також не береться за добре відомі, і, як правило, розроблені в літературному плані, історичні події і факти, не відтворює хитросплетінь історичних процесів і доль. Історія тут стає тим поштовхом, що приводить у дію, мов ньютонівський маятник, думку. А далі, невидима енергія творчої мислі пробуджує спогади, асоціації, фантазію.

В основі новели лежить історична подія часів Коліївщини (1768 рік): у містечку Городок, що недалеко від Львова, було привселюдно страчено кількох учасників повстання. У новелі оспівано (як у думах чи історичних піснях) останні дні гайдамаки Василя Шевця. Твір побудовано як зіткнення тематичних, смислових, образних контрастів: королівське полювання – страта людей; чужа земля – дім; картини Правобережжя, спогади про діда Остапа – зображення Галичини; шибениці вздовж дороги від Умані до Львова – спогади про звабливу шинкарку; слова жартівливої пісні – слова плачу. «Хвалились, що дратимуть китайку на онучі, а то Гонті 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» [7, с. 64]. Така стилістична круговерть створює високу емоційну напругу, в якій відображається очікування смерті. Опосередковано через змалювання долі однієї людини авторка «Великих королівських ловів» порушує тему єдності української землі.

Символом скорої смерті і одночасно незламності героя в новелі виступає образ його душі, що знаходить прихисток в долонях: «ані не заплакана, ані не засмучена – біла-біла, маленька така, в мене [Василя Шевчука – Д. Т.] на долоні, тримаю сам свою душу в долоні, коли схочу, то

випущу» [7, с. 63]. Внутрішня непохитність Василя Шевчука підкреслюється також тим, що навіть у передсмертну годину він не втрачає контролю над собою і трагічною реальністю. Більш того, вона не лякає гайдамаку, не викликає розкаяння: «з моєї шибениці смолоскипа зробити – гарно буде» [7, с. 63], – розмірковує він. Для героя, що пам'ятає напучування свого діда, найстрашнішим є «не мати предківської могили. Не знати, де праху предків уклонитися» [7, с. 63], тому його бентежить думка про смерть у чужому краю. Та всупереч тому, що гайдамаків для розправи гнали з Умані аж на Галичину, Василь Шевчук не відчуває себе чужим в містечку Городку на Львівщині:

«Не дав Бог смерті в чужині умерти.

Гадали, в чужину пригнали? Додому привели.

Плачуть. Хустинами очі витирають, на сполох дзвонять.

Гадали – на пострах пригнали через усю Україну? – Ні, смолоскипа зроблять.

... У дзвони дзвонять. Гарно дзвонять, свої дзвони дзвонять, земля праху не вивергне. Своя земля, у ній зостануся» [7, с. 63]. Цими рядками Н. Бічуя ніби передає почуття причетності героя і тих безіменних людей, що проводжали його на останньому земному шляху, до однієї духовної спільноти, що пізніше народить націю.

Зміст новели «Великі королівські лови» спонукає прочитувати назву в прямому і метафоричному розумінні. Перше значення реалізується в епізоді королівського полювання, яким розпочинається твір. Н. Бічуя зображує його не як чесне змагання людини з дикою, небезпечною твариною, – королівське полювання перетворюється на вбивство загнаних в пастку істот. Через прийом паралелізму авторка поширює оціночність моральності королівського полювання і на розправу над гайдамаками, коли король, упиваючись перемогою над повстанцями, прагнув знущань і глуму над ними: «...уздовж дороги від Умані до Львова – сім сот шибениць, зарубки криваві, доля гайдамацька, а на воротах у Сербах – Івана Гонти жовтий череп під вітрами, та під дощем, та під наругою; а по цілій Україні – каліки безногі, безрукі,

без'язики, покалічена гайдамацька доля, четвертована гайдамацька воля, знесилена слава гайдамацька, на Сибір приречена разом із Залізником, розбійницькою названа, потоптана...» [7, с. 60]. Усеохопний трагізм передається авторкою не лише через картини завмирання життя там, де гайдамаки приймають смерть («Заціпенів городок. Верещиця стишилась. Млин став. Коні не іржуть» [7, с. 61]), а й на небі: «У небі спинився Віз і ані рушиться – на шибеницю колесом напіткнувся і став» [7, с. 59].

Письменниця двома короткими епізодами, які повторюються з незначними змінами, дає зрозуміти, що мета, з якою чинилася показова езекуція, все одно не досягнута: «Гайдамаки йдуть, а Україна доокруж спинилася, затамувала подих, а лиця не затуляє, аби все бачити, аби навіки затишити» [7, с. 59]; «Україна плакала, не прикриваючи долонями лиця, аби все бачити, все затишити, й на себе хотіла муку дітей своїх узяти, і брала» [7, с. 58]. Як бачимо, за допомогою метонімії Н. Бічуя стверджує незнищенність внутрішнього спротиву. Ідея неупокорення духу звучить і в молитві старого Остапа, який хоч і безсилий порятувати онука, проте просить в молитві сили не тільки для того, щоб гідно знести випробування, але й сили для продовження боротьби: «...не доведи Господи навіки знеславитись не доведи Господи навіки зневірितись не доведи Господи ножам на всі часи затупитись...» [7, с. 60].

Час у новелах авторки позбавлений лінійності, він розщеплюється на пласти, обов'язковим серед яких є сучасність. Саме через осмислення своїми сучасниками подій і осіб давньої доби й моделює минуле Н. Бічуя, підкреслюючи перетікання минулого в майбутнє, духовний зв'язок поколінь.

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, де вільно зустрітися людям, які «розминулися в часі» реальному: Юрій Котермак Дрогобич із 1467 року бесідує із сучасником року 1967-го («Дрогобицький звіздар»), найвідоміший грузинський народний театр беріків Абела Ревазішвілі (початок XIX ст.)

шанобливо замовкає біля хатини, де помер художник Ніко Піросмані (1862–1918) («Спогад про Грузію»), кріпаки князя Давида Еріставі (перша половина XIX ст.) грають мелодію Йогана Штрауса на честь художника Піросмані («Спогад про Грузію»).

Такі самі фантазмагоричні явища у новелах Н. Бічуї відбуваються і з простором: дім художника, що його ніяк не може знайти оповідачка «Спогаду про Грузію», несподівано виникає як «занехаяна, занедбана хижа ... халупа поміж високими, імпазантними багатопверховими будівлями» у центрі Тбілісі – виникає там, де хвилю перед тим цієї споруди не було; єгипетська пустеля трансформується у львівську вуличку («Біла Віла»). Художній простір новел, зазнаючи химерних трансформацій, підкреслює позараціональний характер художньої дійсності, в якій опиняються віддалені одна від одної епохи.

## 2. 2. Ігрове моделювання минулого

Саме звертання до малодослідженого матеріалу дає авторові художнього історичного твору право на припущення і домисел. Зокрема, на сторінках новел постають образи астронома, астролога, поета Юрія Дрогобича, ченця-іконописця Алімпія, співця Митуси, про яких маємо обмаль історично-достовірної інформації, чи образ невідомого гайдамаки Василя Швеця, згадки про якого віднайдено в архівних матеріалах. Та Н. Бічуя знайшла і часто використовує прийом, що повністю звільняє від потреби розгортання історії, дотримання лінійності історичного часу, історичної детермінованості подій тощо.

На рівні раціонального осмислення авторка намагається підкреслити, що попри невпинну зміну часу людська природа в суті своїй не змінюється. У новелі «Дрогобицький звідар» Н. Бічуя моделює зустріч двох людей і двох часів: оповідача (1967 рік) і Юрія Котермака (рік 1468). Тоді, 1468-го, Юрій Котермак, «син міщанський із Дрогобича був записаний на студії до Ягелонського університету в Кракові». В оповіданні все мирно співіснує і

переливається в часі – кав'ярня, дівчата, дорогі автомашини, міщанський робочий люд, розмови високорозумних учених мужів-астрономів... Для авторки важливі не так достовірні історичні факти про Юрія Котермака, його відкриття, наукові здобутки, як живі людські переживання: «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. Йшов мудрості шукати. Чи слави? Дівчата йому могли о тій порі снитись, білі та голі, як берези наярі – так досі сняться дівчата зовсім молодим хлопцям – і ще потім будуть снитись, і ще через п'ять сотень літ» [7, с. 47].

Юрій Котермак-Дрогобич був сином свого Ренесансного часу – він вірив у силу людського розуму, вірив, що розташування зірок має вплив на життя, що так само, як можна вирахувати рух небесних світил (український вчений визначив із точністю до кількох годин час двох місячних затемнень), так само можна вирахувати за зірками долю кожної людини.

Обшири неба для наших очей незбагненно великі;  
розумом легко, проте, можемо їх досягнути.  
Наслідки ми за причинами і навпаки визначаєм:  
Так відкривається шлях, що до ефіру веде.  
Все у підмісячній світі живе за законами неба;  
Нами керують також (хто заперечить!) зірки.

(Юрій Дрогобич. Вступ до книги «Прогностична оцінка 1483 року»).

Якщо Юрій Дрогобич розумом вивчав рух зірок, прагнув прозирнути майбутнє, то мистецька думка Н. Бічуї спрямована у супротивному напрямі – вона хоче пізнати людину в часі минулому, побачити тодішній світ очима цієї людини.

За словами Р. Харчук, «вагомою для дискурсу актуальної літератури виявилася тема Н. Бічуї, що зводиться до пошуку українського родоvodu у зв'язку із західною традицією» [60, с. 46]. Втілена ця тема, на думку

дослідниці, в оповіданні «Дрогобицький звіздар», бо головне, що турбує наратора, чи відчував себе русином Георгій (Юрій) з Руси. Адже в добу Середньовіччя загальноприйнятою була думка, що достойні уми з'являються лише серед шляхетно народжених. Юрій із Дрогобича за походженням був міщанським сином. Батько не залишив йому шляхетного імені, та залишив ім'я чесне. Юрій Котермак (Дрогобич), як відомо, не створив такої теорії про будову всесвіту, як Ян Кеплер. Проте залишився вірним своєму чесному імені й роду. У його книзі йшлося про місячне затемнення, Львів і Дрогобич. Стараннями Ю. Котермака і таких, як він, уже в часи Середньовіччя Русь потрапила до європейського контексту. Недаремно Ю. Андрухович, якого хвилює пошук українського європейського коріння, також написав вірш «Юрцьо Дрогобич, на прізвисько теж Котермак», центральним мотивом якого є передчуття української геополітичної поразки.

Цей твір розгортається як пошук розгадки таємниці Юрія Котермака-Дрогобича. Тут навмисне оголено момент «гри», точніше, ігрового моделювання. Чесно зізнавшись, що, через брак достовірних історичних відомостей, важко скласти, принаймні уможлидним шляхом, істинне уявлення про славетного вченого, авторка пропонує кілька варіантів умовного наближення до його постаті, керуючись швидше художницькою інтуїцією. З різних боків підступає вона до загадкового образу. За словами І. Дзюби, письменниця тут «чинить, наче кінорежисер, який випробовує різні ракурси, різних акторів, робить численні дублі тощо (а деякі репліки-ремарки прямо нагадують такі характерні для Довженкових сценаріїв звернення до співучасників майбутнього фільму)» [18, с. 564]. І, за всієї умовності цього моделювання, його приймаєш, оскільки створюється враження і твоєї причетності до таїни Юрія Дрогобича та спроб її осягнення. Крім демонстративної «режисури», є тут і есеїстичний роздум, і дослідницькі відомості. Та саме ліричний настрій (особистого доторку до безцінних сторінок історії) дає якусь єдність естетичного враження.

У новелі «Дрогобицький звiздар» брак історичної інформації компенсується припущеннями, що народжуються в уяві героя. З умовної сучасності – 1967 року – він поринає в XV століття: «події ці, віддалені одні від одних п'ятьма століттями часу, мають зовсім різну історичну вартість, виглядають абсолютно несумісними – і, однак, лежать в одній площині» [7, с. 45]. Авторка поєднує героя з минулим через постать Юрія Котермака, що на знак пам'яті про рідне місто назвався Дрогобичем. Усю відому історичну інформацію вона конденсує в кількох рядках: «Юрій Дрогобич з Русі. Бакалавр, магістр, професор і ректор Болонського університету, професор Краківського університету, автор книг учених, медик його королівської величності Казимира Ягеллончика, учитель бурсаків» [7, с. 47]. Та героя і письменницю не задовольняє таке бачення одного з перших вітчизняних гуманістів, котрий постає «чистий, як Франциск Ассізький, порятований нами самими од здогадок, вигадок, колування в його буднях» [7, с. 47].

Стан, в якому твориться ця історія, не лише знімає питання її достовірності, документальності, але й дозволяє Н. Бічуї окреслити власну концепцію творення образів історичних осіб, мета якої – дошукування найменших деталей, що можуть свідчити про історичного персонажа передусім як про людину в обставинах свого приватного життя, захоплень, прагнень, тривоги.

Дискурсивністю творення образу Юрія Дрогобича письменниця утверджує думку, що найсміливіші припущення можуть з часом знайти підтвердження, принаймні, повернення імені міщанського сина з Русі для України й світу було пов'язане з низкою випадковостей. Про дві такі історії авторка говорить у новелі – відкриття книги Ю. Дрогобича «Прогностична оціна поточного 1483 року...» німецьким антикваром Петером Бренером у 1898 році і знахідку портрета вченого музейним працівником Петром Січкарем, земляком вченого. Від особи безіменного оповідача Н. Бічуя накреслює свою парадигму побудови психообразу історичної особи за умови відсутності достеменної інформації про неї: визнання браку історичного

матеріалу («Я не знаю напевно, що робив того вечора Юрій Котермак, не буду вас переконувати, що тільки так могло бути...» [7, с. 49]) – висловлення припущень («Міг він того вечора так само добре їхати битим шляхом від Кракова аж до Львова ...» [7, с. 49]) – розвиток власної художньої концепції образу («Міг що завгодно того вечора робити Котермак, та мені треба, щоб він зайшов у сад при кам'яниці» [7, с. 49]). Як бачимо, вибудований у такий спосіб образ Юрія Дрогобича вкладається в авторську характеристику своєї манери роботи з історико-біографічним матеріалом, бо Н. Бічуя зазначала: «я би в жодному разі не називала свої історичні новели біографіями – це радше картини на полотні...» [33].

Часто персонажами творів Н.Бічуї стають творчі особистості – письменники, художники. Так, образи Алімпія, Ніко Піросмані, Івана Труша, Митуси, Кристіонаса Донелайтіса, Лесі Українки та інших допомагають авторці відтворити механізми виникнення творчого задуму, його реалізації, складність психологічних процесів. Вони близькі авторці своєю «роздвоєністю», «розшарпаністю», своїм пошуком і свободою, відкритістю до світу і до життя інших людей. Образи митців не лише допомагають читачеві окреслити смислові й емоційні парадигми минулого, але й проливають світло на авторську свідомість Н. Бічуї як авторки самозаглибленої, майстра високої емоційної напруги.

Проблема творчості, взаємин митця і можновладця порушується в новелі «Буєсть Митусина». Давньоруська «буєсть» – це й хоробрість, відвага, й буйність, зухвалість. Саме такими рисами наділений у Н. Бічуї Митуса. Невпокорений співець іде проти волі князя, відмовляється співати йому хвалебних пісень, викликаючи в Данила Галицького гнів: «– Навіть вільному птахові, Митусо, можна крила ув'язати, а коли пручатиметься – можна стрілу в серце випустити. На те є ловчі у князів.

– Затим же й не йду на службу князівську, що така служба у ловчих його. Не бажаю ловчим бути, – сміявся Митуса, і сумно йому було» [7, с. 92].



«Буєсть Митуси» – драматизований диспут на вічну тему: володар і співець, за якою постає ширша – співець і суспільство, народ. Ця вічна тема обростає мотивами, що лучать нас із нашою давньою минувиною, і набуває самобутнього звучання. Співець Митуса виступає не лише як оборонець гідності й незалежності свого мистецтва від неодмінних претензій володарів поставити собі його на службу, а і як речник народу супроти володарів; не з упертості і не з самої лиш цнотливої непідлеглості співця відмовляється Митуса складати хвалу князеві Данилу, а й через те, що той не все зробив, аби допомогти киянам відбити татарську навалу. Співець, поет здійснює вище представництво й розуміння загальнонародного інтересу, яке князі приписують лиш собі.

Оповідання розгортається як уявлювана (немовби на наших очах реконструйована) розлога бесіда-суперечка між Митусою і князем Данилом Галицьким, в якій зі своїми аргументами й голосами виступають також Гнів, Сумнів, Мудрість і Сила князя та Буєсть співця. Цей оригінальний і органічний тут прийом (що немовби поєднує і характерну для середньовічної драми боротьбу персоніфікованих чеснот і вад за душу людини, і сучасну «амбівалентність» та, сказати б, внутрішнє багатоголосся) допомагає вималювати ідейно-громадянську та психологічну складність ситуації, показати внутрішню боротьбу в душах антагоністів.

Авторка намагається проникнути в інший часовий вимір через мову, через актуалізацію тодішнього мовного контексту, зафіксованого у писемних та фольклорних пам'ятках. Деколи стиль відображає часову перспективу оповіді. Так, у новелі «Буєсть Митусина» у тих епізодах, коли говорить хтось із героїв (Митуса, князь Данило), виникає ілюзія реалістичності подій. Але через розлогі описи, уточнення, історико-поетичні пасажі, зумисну уповільненість мовлення ця реалістичність починає віддалятися, тьмяніти, вкриватися, образно кажучи, димом століть: «– Митусо, – просить князь

Данило Романович, заспівай мені пісню. Митуса сидить звільнений від лика, і п'є вино з князем. Як бранець, котрому подарували ще кілька годин життя – для того, щоб він покався. Або ж для того, щоб ближче до нього приглянутись? У жовтавих Митусиних очах – співчуття і жалість, і ніяк не може зрозуміти їх князь, та й сам Митуса не розуміє себе. Хтось безликий і невидимий запалив вогонь, вогонь горить, і від того вогню ще жовтавішими здаються жорсткі Митусині очі, різко відтінюються вилиці і зблискує бронзовість у густій бороді. Митуса розтуляє уста і питає: – Пощо ти, князю, палив Перемишль?» [7, с. 94]. Плинність оповіді, недомовленість, алегоризація людських станів (Гнів, Сумнів, Буєсть), зануреність слова в мовчання та думання не лише наводять на думку про складність порозуміння між людьми, а й унаочнюють часову безодню між нами теперішніми і тими думками, словами, вчинками, які належали людям у минулому.

Під час однієї з презентацій книги «Великі королівські лови» письменниця поділилася своїми міркуваннями: «Щойно мені прийшла до голови цікава думка: король присмирює народ, який іде проти нього, королівська куля вбиває звіра, який сильніший від нього... А король Данило теж взяв гріх на душу – смерть поета, котрий пішов проти нього: «Навіть вільному птахові, Митусо, можна крила ув'язати, а коли пручатиметься – можна стрілу в серце випустити. На те є ловчі у князів». Сила проти народу, куля проти звіра, влада проти розуму, напевно, саме то і ріднить мої дві новели – «Великі королівські лови» та «Камінний господар» [19].

### **2. 3. Змінені стани свідомості як форма психологізму**

Н. Бічуя часто не дотримується розгортання історії, лінійності історичного часу, історичної детермінованості подій тощо, бо історичний матеріал зазнає художнього переломлення в змінених станах свідомості нараторів чи персонажів збірки.

У психології змінені стани свідомості трактуються як «нетривалі непатологічні психосоматичні стани, які виникають у психічно здорових

людей під впливом зовнішніх і внутрішніх факторів» [36, с. 6]. Ці стани суб'єктивно розпізнаються самою людиною чи стороннім спостерігачем як відхилення від нормального стану.

Фактори, які викликають такі стани, можна розподілити на внутрішні та зовнішні. До перших залучають надзвичайні ситуації, психотропні засоби, сенсорну ізоляцію. Прикладами других можуть слугувати медитація, творчий акт, сон, хвороба тощо. Змінені стани свідомості можуть супроводжуватися такими характерними симптомами: змінами перебігу розумових процесів, порушенням відчуття часу, втратою контролю над власною емоційною сферою, викривленням сприйняття образу власного тіла, перекрученням смислу й значення, відчуттям відродження; підвищеною чутливістю до навіювання [див.: 36, с. 6–11].

Слід зазначити, що в ракурсі художньої семантики змінені стани свідомості можуть розглядатися з трьох позицій: автора, персонажа та читача. Це пов'язане з тим, що, по-перше, вони є однією зі сторін вивчення психологічного портрета автора художнього твору, оскільки акт творчості супроводжується цими станами. По-друге, вони можуть бути втілені в образній системі художнього тексту. Зрештою, сам художній текст може слугувати фактором спричинення змінених станів. Ми аналізуємо змінені стани свідомості як частину образного простору тексту.

Так, автобіографічна новела «Камінний господар» розповідає про те, як недавнє минуле стає історією, як воно продовжує відлунювати у спогадах, снах і страхах.

Минуло майже 25 років після смерті Сталіна. Приятелі за келихом вина згадують, як кожен із них сприйняв цю новину. (Один відбував на той час заслання, другий, після відрахування з університету, – армію, третій – тоді шестикласник, але вже також спізнав «дбайливу руку вождя»: його сім'ю після війни переселили з Перемишльської землі.) Тоді, наприкінці 1970-их, учасники такої розмови мусили бути близькими друзями. Це – осьовий епізод новели «Камінний господар». Але йому передують і в нього

вплітаються спогади, сни, гротескні візії, зрідка – публіцистичні роздуми. Оповідачка, яку ми ототожнюємо із авторкою Н. Бічуєю, у приятельській розмові розповідає, як того дня, коли помер Сталін, вранці її тато підстрибував у самих кальсонах і кричав «здох», «здох»; як вона – 14-річна школярка – силувала себе і не могла написати поминального вірша (а цього від неї, спеціально замкненої в кабінеті директора, чекали вчителі); як школярів «погнали» тоді зі смолоскипами за місто на кладовище, де були поховані солдати, які воювали за Львів, – погнали «оплакувати смерть вождя».

Хоч за задумом упорядника час написання текстів у книжці «Великі королівські лови» не повинен відігравати жодної ролі для читача, але для сприйняття новели «Камінний господар» він важливий. Дата написання допомагає уявити собі або пригадати суспільно-політичне тло, атмосферу того часу.

Цю новелу було написано наприкінці 70-х рр. ХХ ст. Опубліковано її в журналі «Дзвін» 1990-го року. Міжчасся між розвалом імперії і проголошенням незалежності України Н. Бічуя характеризує як надміру багатослівне. В її індивідуальній історії – це етап осмислення минулого, пам'яті, власного і загального страху, період, коли сон–реальність–спогад втрачали визначені межі, важко піддавалися словам. Такими, непідвладними слову, є у новелі відступи – «одміни», в яких письменниця описує картини своєї пам'яті про голод.

Якщо схематично окреслити композицію новели «Камінний господар», то стане очевидною монтажність побудови цього твору. Н. Бічуя подає тут окремі розрізнені картини, що пов'язуються 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...

Три «одміни» сну-реальності у «Камінному господарі» пробуджують у пам'яті героїні спогади минулого. Вона сама розмірковує про непідвладність снам категорії часу: «час у тій реальності спресовувався, стикувався, – власне, таки стискувався, як пружина, а не спресовувався, – стискувався і будь-якої миті міг вирватися з під моєї влади і мене ж поранити» [7, с. 25]. У результаті таких проривів часу сон постає як реальність, а реальність за своєю драматичністю конкурує з кошмарним сном.

Назва новели «Камінний господар» відсилає нас до однойменного твору Лесі Українки, в якому розробляється традиційна світова тема Дон Жуана. Але у Н. Бічуї камінний господар – це евфемізм, яким названо Сталіна, уособлення мертвотного страху, облудної моралі вседозволеності (відомо, що Сталіна насправді називали з-поміж іншого й евфемізмом «Господар» («Хозяин»).

Минуле в «Камінному господарі» постає не в сукупності фактів і домислів, а через почуття оповідачки, чи не найсильнішим з яких був страх. Обсервації категорії страху сприяють дитячі спогади: як оповідачки, яку, закривши в кабінеті директора школи, змушували писати панегірика на смерть Сталіна, так і її близьких друзів через 25 років по смерті тирана: «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. Воістину, нікого не обминала ласкою всевладна рука!» [7, с.27].

Життєві катаклізми «другого» учасника дружньої зустрічі накладаються

на факти біографії Р. Іваничука, який також був виключений з університету (за «антирадянську діяльність» через небажання вступити до комсомолу і носіння вишиванки), відбував військову службу в Азербайджані. Можемо говорити й про те, що за розповідями оповідачки про власне життя стоять автобіографічні спогади самої Н. Бічуї, що особливо підкреслюється «присутністю» батька в житті нараторки, його впливові на світогляд дитини так само, як і в житті письменниці. Адже в одному з інтерв'ю Н. Бічуя, відповідаючи на питання про середовище її формування як людини і майбутньої письменниці, відзначала вирішальну роль батька в її вихованні і освіті: «У шести-семирічному віці знала від батьків про Голодомор, Володимира Винниченка, Симона Петлюру, Юрія Тютюнника. Читала Лесю Українку, Панаса Мирного, Стендаля, Шекспіра, Золя, Меріме, Бальзака, Достоевського, Толстого – одним словом, вся «гримуча» літературна суміш ще до Університету, це було основне «середовище» [51].

У новелі «Великі королівські лови» історія не набуває повного переломлення крізь призму зміненої свідомості, проте авторка і тут вдається до картин марення як засобу передачі внутрішнього стану головного героя – гайдамаки Василя Шевчука. Стан персонажа можна означити як марення наяву, оскільки спогади про давноминуле переснуються з реакціями на щойно побачене. Н. Бічуя, наповнюючи переживання героя згадками про рідне село, чумакування, мудрі наставляння діда Остапа, робить його образ емоційно об'ємнішим.

Гарячкове видіння іконописця Алімпія («Сотворіння тайни») «розсуває» стіни келії і переносить ченця на багатолюдні київські вулиці, де й зустрічається він зі скоморохом. Саме вустами середньовічного лицедія озвучує Н. Бічуя споконвічний конфлікт влади й митця: «Ти, князю [Володимир Мономах – Д. Т.], славі своїй служиш, що б не робив, а я знаю такого, що нікому не служить: ні славі, ані князеві» [7, с. 77].

Алімпій не випадково обраний письменницею, бо його образ завдяки Києво-Печерському патерику уже утвердився в культурологічний пам'яті як

символ безкорисного служіння високому. Письменниця за основу розповіді про іконописця бере «Слово 34. Про преподобного Спиридона Проскурника та про Алімпія Іконописця» з патерика, але різні його фрагменти інтерпретує по-різному. Наприклад, без змін подієвої канви Н. Бічуя використовує розповідь про Алімпія і нечестиву братію, котра потай від іконописця брала гроші за його роботу до тих пір, поки Алімпій не дізнався про це і не подарував написаних ним образів замовнику. А от дві інші розповіді з агіографічної пам'ятки набувають авторських інтерпретацій. Якщо в патерику хворому Алімпію являється ангел, який завершує недописані ченцем ікони, то в Н. Бічуї завдяки часопросторовій трансформації до Алімпія-старця приходить Алімпій-юнак. Такий прийом перехрещення часових площин, з якими пов'язані юність і старість персонажа, дає можливість вибудовувати ретроспекцію Алімпієвого життя і робить спогади старого ченця психологічно більш умотивованими.

В епізоді спогадів Н. Бічуя також пристосовує патериковий мотив чуда – появу видіння Богородиці, свідком якого був Алімпій-отрок, – до своїх мистецьких завдань. У новелі Алімпію в святому образі ввижається його кохана: «він усумнився в чуді, котре бачили всі, бо бачив інше, лиш йому відкрите й живе» [7, с. 81]. І хоч Алімпій постригся в ченці, злякавшись своїх почуттів, та збережене ним упродовж усього життя кохання стало джерелом натхнення в творчості: «Дивилися з ікони пильні світло-карі очі, поважні, трохи сумовиті, бо мали нездійсненні бажання, а губи бриніли гарячою червінню, не святою, а грішною, і мале дитя зазірало в ті очі, дитя, котре могло б народитися, а тепер, ненароджене, плакало в Алімпієвих видавах і хотіло торкнутися його обличчя долонею. ... І узріли люди: ікона предивна, ангелом святим писана, волею Господньою – не інакше» [7, с. 82].

Послуговуючись середньовічним патериковим сюжетом про іконника Алімпія, Н. Бічуя вкотре у своїй творчості повертається до питання про позараціональний характер творчого процесу і утверджує читача в переконанні, що мистецтво народжується з любові.

## 2. 4. Інтертекстуальність як наративна стратегія

Новелістична творчість Н. Бічуї видається цікавою з погляду втілення наративних стратегій. Важливим принципом її організації виступає інтертекстуальність, яка виявляє себе через сюжетні, стильові, жанрові, художньообразні запозичення. Це зумовлено тяжінням письменниці до інтелектуальності, евристичності, філософічності, глибокого психологізму, зіткнення змістових, тематичних, образних контрастів як апеляції до обізнаності читача з кодами інших епох, культур, літератур, творів тощо.

Майже кожен твір Н. Бічуї на різних художніх рівнях засвідчує співіснування в ньому чужих текстів: як уже добре відомих у літературних обширах, так і малознаних широкому колу реципієнтів. 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 в метатексті має графічне маркування та покликання на первісний текст (прототекст). Наратор, що організовує розповідання, 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 науковопізнавальну, ніж художньо-естетичну функцію. У новелах Н. Бічуї виявлено дослівні текстові фрагменти як із відомих, так і з майже не знаних пересічному наратору літературних та філософських творів.

Розповідач-інтелектуал у новелі «Дрогобицький звіздар» цитує фрагмент твору В. Шекспіра «О, бідний Йорик!» [7, с. 45], а з метою



художньої достовірності наводить слова відомого астронома Яна Кеплера: «Книга моя написана, – сказав Ян Кеплер, – і байдуже мені, чи прочитають її сучасники, а чи нащадки. Може, чекатиме вона сто літ на свого читача, як Бог чекав шість тисяч років на дослідника Всесвіту» [7, с. 46]. Аби не порушити точність викладу й сприяти реальності зображуваного, наратор у цьому ж творі застосовує докладне відтворення чужого слова: «В Угорській хроніці пишеться: «Краковія астрологіс реперта ест...» [7, с. 50].

У «Камінному господарі» також використано прийом цитування у тексті уривків іншого твору. При розмові дорослих непомітно, «як миша», причаїлася дівчинка – донька одного із приятелів. Час від часу дитина-підліток, читаючи подумки афористичні вислови Вовенарга, цитує деякі уривки вголос. Через ці вставні фрагменти Н. Бічужа спробувала вибудувати певний перегук власного тексту із текстом іншого автора. Монтажність побудови, цитування у творах дає підстави сказати, що, йдучи своїм незалежним шляхом у вибудовуванні прозової нарації, Н. Бічужа легко й органічно оперує засобами з арсеналу постмодернізму. Можна додати сюди також згадувані вже моменти автокоментування, діалогу із читачем («Портрет дівчинки з черепахою»; твердження про багатослівність у «Камінному господарі»; натяк на вихід за межі заданої стилістики в «Зачині до оповідання про Донелайтіса»).

Зазвичай інтертекстуальний наратив має безпосередній характер, тобто кожна цитата підкріплена коментуванням прототексту, наприклад у новелі «Сотворіння тайни»: «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?» [7, с. 73]; «Тако рече апостол Павло: «Мені ж і сущим зі мною хай послужать руки мої, і нехай ніхто втуні хліба не їсть» [7, с. 78].

Неатрибутоване цитування не має графічного вираження чи вказівки на попередній текст; воно просто використане автором як дотичний до контексту елемент, який реципієнт 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» («Зачин до оповідання про Донелайтіса») [7, с. 121].

Інтертекстуальні запозичення у Н. Бічуї дуже тісно «зрослися» з авторським текстом і є виразною ознакою стилю письменниці. Наратор Н. Бічуї у відступах-медитаціях осмислює вічні філософські категорії: людину, час, життя, існування, добро, зло тощо: «Що було перше – добро і зло в суті своїй, а чи наймення їхнє?» («Буєсть Митусина») [7, с. 96]. Особливого значення наратор-філософ надає розмірковуванням про роль слова і книг у житті освіченої людини: «Не збудувати корабля без цвяхів, не жити праведникові мудрому без книг. Краса воїну – зброя його, кораблеві – вітрила, тако і праведнику прочитання книг» («Сотворіння гайни») [7, с. 75].

У новелістиці Н. Бічуї фігурують алюзійні образи: батьківська рука у значенні влада Сталіна, фарисейське виховання, чорт із казки, пекельник («Камінний господар»); алюзія до мандрівного мотиву гостріння ножів гайдамаками: («...не доведи Господи ножам на всі часи затупитись»), алюзії, що змушують згадувати думи, пісні, плачі («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, на дзвонах тримається, уділ падає, звідусіль нарід зігнано, аби дивились, як то гайдамаки смерть прийматимуть, йой сину, йой братику, а що тобі пороблено, а на тобі сорочка чорна, а уста твої води і голублення спрагли, а очі твої кого помежи нас шукають?»; «Вийшла мати за ворота та й стала питати, коли тебе, мій синочку, в гості дождати; тоді мене, моя мати, будеш дождати, як проросте зелена трава в хаті на помості») у новелі «Великі королівські лови» [7, с. 60].

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

тощо. Особливе значення в мистецькому просторі Н. Бічуї відведене архетипові часу, який виступає наративною стратегією викладової манери майже кожного художнього тексту.

Часто наратор Н. Бічуї застосовує прийом ремінісценції. Так, 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).

Серед інтертекстуальних мотивів частовживаними 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» [7, с. 61]; із народної пісні «Вийшла мати за ворота та й стала питати, коли тебе, мій синочку, в гості дождати; тоді мене, моя мати, будеш дождати, як проросте зелена трава в хаті на помості» [7, с. 64]; мотиви голосіння «Йой, Василечку, йой мій Василечку, а що то з тобою робитимуть, а що ж тобі заподіяно, а люду сила надівкола, і лихо крильми над Городком б'є...» [7, с. 62]. Авторка, цитуючи уривки із фольклорних текстів, зберігає їх уснорозмовне оформлення, подекуди подаючи інтертексти без знаків пунктуації.

Виразною ознакою почерку Н. Бічуї є ремінісценції із застосуванням літописного стилю викладу: послідовне дотримання хронікального викладу подій, уведення реальних історичних постатей. 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 Ягеллонського університету в Кракові» [7, с. 94].

Важливого наративного характеру в художньому світі Н. Бічуї набуває паратекстуальність, яка на матеріалі історичної новелістики репрезентована переважно власне заголовком та епіграфом до твору.

Авторка формулює особливо яскраві заголовки-алюзії, уводячи до їхнього лексичного фону такі інтертекстуальні елементи: імена відомих осіб («Буєсть Митусина», «Зачин до оповідання про Донелайтіса»), назви інших літературних творів («Біла віла»), перифрази («Камінний господар», «Дрогобицький звіздар»), біблійно-філософські мотиви («Сотворіння тайни»).

Епіграфи як форми передтексту повноцінно розкривають своє змістове наповнення лише під час взаємодії з текстом у ході розгортання наративу. Так, 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». В епіграфах Н. Бічуї зосереджений моралізаторсько-філософський контекст художніх пошуків авторки.

У новелах 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. Це особливо виразно виявляється в тих творах письменниці, де наявні застосування прийомів сну, візій, спомину, що формують інтертекст щодо самого автора (наприклад, у творах «Камінний господар», «Дрогобицький звіздар», «Зачин оповідання про Донелайтіса»).

Отже, в історичній новелістиці Н. Бічуї найпродуктивнішими формами інтертекстуальності є цитування, ремінісценції та алюзії. Присутність «тексту в тексті» створює явище багатоплановості твору, розширює асоціативні можливості художнього письма, утверджує індивідуальність авторки через складну систему міжтекстових співвідношень. Специфікою наративної тактики є та особливість, що в творах письменниці або існує вказівка на прототексти, або їх неважко встановити через наявні алюзії чи ремінісценції.

У 70-х рр. ХХ ст. було розвіяно міф про суто лінгвістичну природу тексту, тому проблема взаємодії кодів різних знакових систем в одному художньому творі зумовила переосмислення феномену інтертекстуальності, паралельно з яким почав уживатися термін «синкретична інтертекстуальність» або «інтермедіальність» на позначення феномену міжмистецького діалогу, взаємодії тексту з іншим знаковими художніми системами (живописом, скульптурою, музикою тощо).

Дослідники розглядають інтермедіальність у кількох аспектах. По-перше, це – специфічний тип міжмистецьких зв'язків у художньому творі, що виникає внаслідок переплетення кодів різних видів мистецтва, по-друге, це – своєрідний діалог культур, що досягається взаємодією різних художніх референцій, по-третє, інтермедіальність – це особливий тип художнього мислення, що визначається багатогранністю творчого обдарування митця, здатністю до майстерного перекодування образів. І, нарешті, це спроба створення поліхудожнього простору, метамови культури.

У творчості Н. Бічуї виділяються кілька тематичних пластів, серед яких урбаністичний, історичний, філософсько-медитативний та ін. Однак окрему полицю, бодай чи не найбільшу, займає тема творчості та митця: творчості поета («Буєсть Митусина», «Біла Віла»), художника («Сотворіння тайни», «Спогад про Грузію»), музиканта, актора, режисера, драматурга, театрального критика («Репетиція», «Бенефіс», «Десять слів поета», «Яблуня і зернятко»). Саме в основі так званих «мистецьких» творів, зокрема й новел, і лежить інтермедіальна концепція, за допомогою якої письменниця передає той чи інший витвір мистецтва.

У новелі «Біла віла», що була написана авторкою на замовлення журналу «Жовтень» до ювілею Лесі Українки, визначальною є тема творчості. Основою для розгортання твору Н. Бічуя робить історію створення художником-імпресіоністом Іваном Трушем портрету поетеси. Ця історія стала для Н. Бічуї відправною точкою для накреслення творчого портрету поетеси, зіставлення механізмів фантазії в живописі та літературі. Н. Бічуя

виходить за часові межі описуваної історії і збагачує концепцію образу Лесі Українки взаєминами з І. Франком, М. Павликом, С. Мержинським. Крім того, письменниця «розмикає» часопросторові обшири Лесиноного життя й робить дотичними до нього своїх сучасників-митців. Цим авторка утверджує думку про асоціативність мистецтва, складність і суб'єктивність процесу творення художніх структур в уяві митця. Сучасний художник ніби полемізує зі своїми попередниками, яким пощастило писати портрети Лесі Українки з натури, зокрема, з І. Трушем. Але водночас він усвідомлює і власні переваги, які надає йому часова дистанція. Образом, що детермінується як зовнішніми, так і особистісними факторами художника, стає образ Білої Віли, з якою Лесею Українкою споріднює здатність до боротьби, самопожертви в ім'я побратимства.

Н. Бічуя дає можливість простежити, як факти життя одного митця можуть стати джерелом натхнення для іншого, здолавши часові кордони. У новелі «Біла віла» конспект недописаного Лесею Українкою твору будить творчу уяву сучасниці авторки. Історія грека Теокріта, засудженого християнами за єресь, стає метафорою вічної залежності, приреченості митця на творчість: «Чому не спробувати дописати недописане, чому не знайти манускриптів, захованих у піску пустелі, чому не визволити двох дітей од вічного сумніву – даремною чи недаремною була в їхньому житті мить, коли вони, змагаючись із страхом, вирішили рятувати мудрість предків, мудрість свого батька?» [7, с. 167].

Обмеження часо-просторової присутності історичного матеріалу, зумовлене жанром історичної новели, є для Н. Бічуї цілком органічним, бо вона не апелює до історичних джерел, не полемізує з версіями дослідників, а використовує історичні знання для розгортання внутрішніх історій як персонажів, так і своєї власної.

Отже, з книжки «Великі королівські лови» прочитується, що Н. Бічуя – авторка монологічна, самозосереджена. Відтворення динамізму подій, блискавичності розмов – не її стихія. Вона – майстер опису і майстер деталі.

Вибираючи свої маршрути в художньому осмисленні теми та побудові нарації, Н. Бічужа не послуговується усталеними орієнтирами. Її творам притаманна смислова щільність, що при перечитуванні відкривається новими, не зауваженими перед тим значеннями. До минулого Н. Бічужа підходить не як історик, а як художник. Реалій небагато, бо перевага надається світоглядом, духовній атмосфері, настроєві. Естетичний центр історичних оповідань Н. Бічужі не на минувшині, а на її сприйнятті сучасною людиною. Особливо увага авторки зосереджена на відтворенні атмосфери історії культури. Письменниця дає відчуті духовний зв'язок поколінь – без гучних патріотичних декламацій, тонко і ненав'язливо. Дає читачеві відчуті себе спадкоємцем цієї землі і того, що творилося, думалося на ній, шукало слова і барви.

## ВИСНОВКИ

Проблема авторського дискурсу постала у зв'язку з потребою адекватної інтерпретації художнього тексту відповідно до авторського задуму й об'єктивної текстової реальності. Поняттєвий діапазон терміна «дискурс» у літературознавстві широкий. Вчені вказують на його полісемію, і розглядають між текстом, контекстом, функціональним стилем, мовою тощо. Авторський дискурс художнього тексту спрямований на створення авторської суб'єктивної картини світу в певних рамках художнього простору й часу. Розуміння цієї картини світу є результатом складного процесу діалогічних відносин між автором та читачем, проте воно в них може не співпадати.

У нашому дослідженні термін «авторський дискурс» розумівся як складне комунікативне явище, що охоплює, окрім тексту, ще й екстралінгвістичні чинники (знання про світ, думки, певні установки та цілі письменника), необхідні для розуміння тексту, й повідомляє читачеві власне індивідуальне авторське розуміння відношень між явищами, їх причинно-наслідкових зв'язків, цінностей соціального, економічного, політичного, культурного життя суспільства, складної психологічної та естетико-пізнавальної взаємодії між окремими індивідами тощо.

Особливість реалізації замислу в історичних новелах збірки «Великі королівські лови» Н. Бічуї, у першу чергу, зумовлена специфікою її роботи з історичним матеріалом: обираючи для своїх творів малознані сторінки минувшини, Н. Бічуя не тяжіє до фактажу, реалій давнини, а надає перевагу реконструкції духовної, культурної атмосфери.

Час у новелах позбавлений лінійності, він розщеплюється на пласти, де вільно зустрітися людям, які «розминулися в часі» реальному: Юрій Котермак Дрогобич із 1467 року бесідує із сучасником року 1967-го («Дрогобицький звіздар»), найвідоміший грузинський народний театр беріків Абела Ревазішвілі (початок XIX ст.) шанобливо замовкає біля хатини, де



помер художник Ніко Піросмані (1862–1918) («Спогад про Грузію»). Такі самі фантазмагоричні явища у новелах Н. Бічуї відбуваються і з простором: дім художника, що його ніяк не може знайти оповідачка «Спогаду про Грузію», несподівано виникає там, де за мить перед тим цієї споруди не було; єгипетська пустеля трансформується у львівську вуличку («Біла Віла»). Художній простір новел, зазнаючи химерних трансформацій, підкреслює позараціональний характер художньої дійсності, в якій опиняються віддалені одна від одної епохи.

Саме звертання до малодослідженого матеріалу дає авторові художнього історичного твору право на припущення і домисел. Зокрема, на сторінках новел постають образи астронома, астролога, поета Юрія Дрогобича, ченця-іконописця Алімпія, співця Митуси, гайдамаки Василя Швеця про яких маємо обмаль історично-достовірної інформації. Та Н. Бічуя знайшла і часто використовує прийом, що повністю звільняє від потреби розгортання історії, бо історичний матеріал зазнає художнього переломлення в змінених станах свідомості нараторів чи персонажів збірки.

У психології змінені стани свідомості трактуються як нетривалі непатологічні психосоматичні стани, які виникають у психічно здорових людей під впливом зовнішніх і внутрішніх факторів. У творах письменниці такі стани викликані творчими актами, сном, хворобою тощо і супроводжуються порушенням відчуття часу, втратою контролю над власною емоційною сферою, викривленням сприйняття образу власного тіла, підвищеною чутливістю до навіювання. Так, у новелі «Камінний господар» спогади минулого пробуджують у пам'яті героїні три «одміни» сну-реальності, а гарячкове видіння іконописця Алімпія («Сотворіння тайни») «розсуває» стіни келії і переносить ченця на багатолюдні київські вулиці, де озвучується споконвічний конфлікт влади й митця:

Новелістична творчість Н. Бічуї видається цікавою з погляду втілення наративних стратегій. Важливим принципом її організації виступає інтертекстуальність. Майже кожен твір Н. Бічуї на різних художніх рівнях

засвідчує співіснування в ньому чужих текстів: як уже добре відомих у літературних обширах, так і малознаних широкому колу реципієнтів. Найбільший вияв у прозі Н. Бічуї мають такі форми інтертекстуальності, як цитування, ремінісценції та алюзії. Наприклад розповідач-інтелектуал у новелі «Дрогобицький звіздар» цитує фрагмент твору В. Шекспіра, слова відомого астронома Яна Кеплера; у «Камінному господарі» згадуються афористичні вислови Вовенарга.

У новелістиці Н. Бічуї фігурують алюзійні образи: батьківська рука у значенні влади Сталіна, фарисейське виховання, чорт із казки, пекельник («Камінний господар»); алюзія до мандрівного мотиву гостріння ножів гайдамаками, алюзії на думи, пісні, плачі («Великі королівські лови»).

Прикладом твору-ремінісценції може бути новела «Великі королівські лови», у якій розповідь організована за зразком літописів із фрагментами оповідей, легенд, переказів; ремінісценції із застосуванням літописного стилю викладу наявні також у новелі «Дрогобицький звіздар».

Невипадковим є те, що часто персонажами творів Н. Бічуї стають творчі особистості – письменники, художники. Так, образи Алімпія, Ніко Піросмані, Івана Труша, Митуси, Лесі Українки та інших допомагають авторці відтворити механізми виникнення творчого задуму, його реалізації, складність психологічних процесів. Образи митців не лише допомагають читачеві окреслити смислові й емоційні парадигми минулого, але й проливають світло на творчу лабораторію Н. Бічуї як авторки самозаглибленої, майстра високої емоційної напруги. В основі так званих «мистецьких» новел лежить інтермедіальна концепція, за допомогою якої письменниця передає той чи інший витвір мистецтва. Зокрема, основою для розгортання твору «Біла віла», написаного авторкою до ювілею Лесі Українки, є історія створення художником-імпресіоністом Іваном Трушем портрету поетеси.

Новели збірки «Великі королівські лови» – аполітичні, культуроцентричні й антропоцентричні, надзвичайно насичені філософськими та морально-етичними рефлексіями, психологічними колізіями – засвідчують, що Н. Бічуя схильна до екзистенціального світобачення, заглиблення у таємниці мистецтва, що давало змогу їй триматись осторонь соцреалістичного мейнстріму і витворювати свій неповторний художній світ.

Отже, аналіз історичних новел збірки «Великі королівські лови» здійснено, беручи до уваги систему гранично узагальнених поглядів Н. Бічуї на світ і своє місце в ньому, а також обумовлені цими поглядами її основні життєві позиції, переконання, ціннісні орієнтації, що відображають навколишню дійсність й індивідуально впорядковані в систему художніх моделей і категорій тексту. Обмеження часо-просторової присутності історичного матеріалу, зумовлене жанром історичної новели, є для Н. Бічуї цілком органічним, бо вона не апелює до історичних джерел, не полемізує з версіями дослідників, а використовує історичні знання для розгортання внутрішніх історій як персонажів, так і своєї власної.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алимуратов О. Смысл. Концепт. Интенциональность : монография. Пятигорск : Пятигорский государственный лингвистический ун-т, 2003. 312 с.
2. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія. *Дивослово*. 2000. № 2. С. 5–7.
3. Барт Р. Лингвистика текста. *Текст: аспекты изучения семантики, прагматики и поэтики*. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. С. 168–175.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
5. Бічуча Н. «Втратити мову – це втратити свою націю». URL: [http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?vtratiti\\_movu\\_tse\\_vtratiti\\_svoyu\\_natsiyu\\_pismennitsya&objectId=1123260](http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?vtratiti_movu_tse_vtratiti_svoyu_natsiyu_pismennitsya&objectId=1123260) (дата звернення 26. 03. 2019).
6. Бічуча Н. «Українці – живучі! І мова наша – живуча!». URL: <http://www.wz.lviv.ua/interview/120546> (дата звернення 26. 03. 2019).
7. Бічуча Н. Великі королівські лови. Львів : Піраміда, 2011. 192 с.
8. Бічуча Н. Нам усім треба більше гумору, доброго настрою : інтерв'ю з Кавалером Ордону Усмішки Ніною Бічуєю / розм. І. Софія. *Просвіта*. 2002. № 11. С. 6.
9. Валгина И. Теория текста : учебное пособие. Москва : Логос, 2003. 280 с.
10. Габор В. «Виворожи мене через п'ятсот літ» : ескіз до портрета Ніни Бічуї. *Дзвін*. 1997. № 8. С. 136–139.
11. Габор В. Ніна Бічуча. *Незнайома: антологія «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст.* Львів : Піраміда, 2005. С. 2– 4.
12. Галета О. Незнайоме тіло сучасної української прози: жіноча література від Василя Габора. *Парадигма*. 2011. № 6. С. 234–266.
13. Гірняк М. Автор у тексті: присутність чи зникнення? (на матеріалі інтелектуальної прози В. Петрова-Домонтовича). *Studia methodologica*. Вип. 16. *Наративні виміри літератури : матеріали міжнародної*

- конференції з наратології (Тернопіль, 23–24 жовтня 2003 р.) / упор. І. Папуша. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 93–100.
14. Гірняк М. Авторська свідомість як метатекстуальна категорія. *Вісник Житомирського педагогічного університету*. 2004. Вип. 15. С. 122–126.
  15. Гірняк М. Поняття автора й авторської свідомості в контексті термінологічних проблем сучасного літературознавства. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. Вип. 22. С. 168–172.
  16. Гордасевич Г. Право на експеримент. *Дніпро*. 1980. № 1. С. 141–146.
  17. Гурбанська А. Жанровий дискурс української повісті 60–80-х років ХХ ст. : монографія. Київ : Вид-во КНУКіМ, 2008. 384 с.
  18. Дзюба І. Палітра міської повісті (Нотатки про творчість Ніни Бічуї) . *Дзюба І. З криниці літ : у 3 т.* Київ : Обереги ; Гелікон, 2001. Т. 1. С. 562 – 575.
  19. Долід Л. «Великі королівські лови», Сталін і ... жіночий портрет Модільяні : презентація книжки новел Ніни Бічуї «Великі королівські лови» в львівській книгарні «Є». URL: <http://catcut.net/SPcF> (дата звернення 17. 04. 2019).
  20. Дридзе Т. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. Москва : Наука, 1984. 268 с.
  21. Есин А. Принципы и приемы анализа литературного произведения. Москва : Флинта ; Наука, 2002. 248 с.
  22. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / пер. с фр. *Женетт Ж. Фигуры* : в 2 т. Москва : Учебно-педагогическое изд-во, 1998. Т. 2. С. 60–281.
  23. Іваничук Р. Побачити, як ніхто до тебе: штрихи до портрета Ніни Бічуї. *Жовтень*. 1979. № 2. С. 116–122.
  24. Іваничук Р. Спроба перетворення (Штрихи до портрета Ніни Бічуї). *Українська мова й література в школі*. 1987. № 8. С. 9–14.

25. Іваничук Р. Тема людської творчості. *Іваничук Р. Чистий метал людського слова* : статті. Київ : Радянський письменник, 1991. С. 132–146.
26. Клушина Н. Интенциональный метод в современной лингвистической парадигме. URL: <http://mediascope.ru/node/1242> (дата звернення 05. 09. 2019).
27. Компаньон Л. Демон теории. Москва : Издательство им. Собашниковых, 2001. 336 с.
28. Кораблева Н. Интертекстуальность литературного произведения : учеб. пособие. Донецк : Кассиопея, 1999. 28 с.
29. Котик-Чубінська М. Час та свідомість у новелах Ніни Бічуї. URL: <http://litakcent.com/2012/07/17/chas-ta-svidomist-u-novelah-niny-bichuji/> (дата звернення 15. 08. 2019).
30. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман. *Вестник Московского ун-та*. Сер. 9: Филология. 1995. № 1. С. 97–124.
31. Кубрякова Е. О понятиях места, предмета и пространства. Логический анализ языка. Языки пространств. Москва : Языки русской культуры, 2000. С. 84–92.
32. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 1989. 267 с.
33. Левкова А. Ніна Бічуя: «У місті я існую й не знаю, чи могла би існувати поза ним» URL: <http://litakcent.com/2013/01/28/nina-bichuja-u-misti-ja-isnuju-j-ne-znaju-chy-mohla-by-isnuvaty-poza-nym/> (дата звернення 15. 09. 2019).
34. Литературный персонаж как форма воплощения авторских интенций : материалы Международной научной интернет-конференции (г. Астрахань, 20–25 апреля 2009 г.) / под ред. Г. Исаева. Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2009. 240 с.
35. Літературознавчий словник-довідник / уклад. Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.

36. Людвиг А. Изменённые состояния сознания. *Изменённые состояния сознания* / под ред. Ч. Тарт. Москва : ЭКСМО, 2003. С. 5–12
37. Макаров М. Основы теории дискурса. Москва : ИТДГК «Гнозис», 2003. 280 с.
38. Марченко Н. Несхибний камертон Ніни Бічуї URL: <http://litgazeta.com.ua/articles/neshybnuj-kamerton-niny-bichuyi/> (дата звернення 07. 09. 2019)
39. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь : Таврія, 2005. 408 с.
40. Науменко Н. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту (в новелах І. Франка, О. Кобилянської, М. Яцкова). *Слово і Час*. 2002. № 11. С. 20–25.
41. Нич Р. Антропологія культури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду. Львів : Центр гуманітарних досліджень ; Київ : Смолоскип, 2007. 64 с.
42. «Піраміда» представляє львівську літературну квадригу: львівські письменники Ніна Бічуя, Галина Пагутяк, Віктор Неборак, Василь Габор. *Літературна Україна*. 2003. 30 жовтня. С. 4.
43. Плерома 3'98 : мала українська енциклопедія актуальної літератури. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. 287 с.
44. Почепцов Г. Теория и практика коммуникации. Москва : Из-во «Центр», 1998. 352 с.
45. Пшенкина Т. К вопросу об окказиональном преобразовании фразеологических единиц, детерминированном жанром (на материале английской авторской сказки). *Вопросы фразеологии и фразеоматики* : межвузов. сборник науч. трудов. 1983. № 7. С. 54–60.
46. Семків Н. Лови слова від королеви прози. URL: [http://www.audytoria.lviv.ua/fileadmin/audytoria/34\\_2011.pdf](http://www.audytoria.lviv.ua/fileadmin/audytoria/34_2011.pdf) (дата звернення 17. 06. 2019).

47. Сидоренко Н. Екзистенційна проблематика у «театральних» повістях Ніни Бічуї. *Теоретична і дидактична філологія*. 2011. № 10. С. 345–355.
48. Сидоренко Н. Модифікації шкільної повісті у творчості Ніни Бічуї. *Філологічні трактати*. 2013. Том 5. № 1. С. 55–61.
49. Соломонник А. Семиотика и лингвистика. Москва : Молодая гвардия, 1995. 352 с.
50. Соскина С. К вопросу о модальности, интенции, интенциональности. *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта*. 2009. № 2. С. 16–20.
51. Станіславчук М. Посада і роль завліта в театрі. URL: <http://kameniar.lnu.edu.ua/?cat=59> (дата звернення 17. 06. 2019).
52. Сыров В. К проблеме соотношения «автора реального» и «автора подразумеваемого» в структуре повествовательных интенций. *Филология и философия в современном культурном пространстве: проблемы и перспективы*. Томск : Томский государственный университет, 2006. С. 184–204.
53. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні. *Слово і Час*. 2006. № 3. С. 59–71.
54. Тимощук Н. Стилiстичнi та текстотвiрнi потенцiї синтаксичних фразеологiчних модифiкацiй. *Актуальнi проблеми германської фiлологiї в Україні та Болонський процес : матерiали II Мiжнародної наукової конференцiї (20–21 квітня 2007 р., м. Чернiвцi)*. Чернiвцi : Книги–XXI, 2007. С. 330–337.
55. Торосян М. Авторская интенциональность как основа моделирования художественной картины мира URL: [http://www.superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=5118](http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=5118) (дата звернення 17. 06. 2019).
56. Третьякова Т. Реалізація комунікативних інтенцій автора в іншомовному тексті. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*. 2011. № 3. С. 83–87.



57. Тураева З. Лингвистика текста. Текст: структура и семантика. Москва : Просвещение, 1986. 127 с.
58. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва : Агар, 2000. 280 с.
59. Федоров В. Автор як онтологічна проблема. *Слово і Час*. 2003. № 10. С. 55–58.
60. Харчук Р. Сучасна українська проза: постмодерний період : навч. посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
61. Черних О. Читач як суб'єкт комунікації. *Вісник Книжкової палати*. Київ, 2003. № 6. С. 48–52.
62. Чумаченко О. Проза Володимира Винниченка: авторські інтенції та наративні стратегії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2009. 20 с.
63. Шевченко І., Морозова О. Проблеми типології дискурсу. *Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен* / за заг. ред. І. Шевченко : монографія. Харків : Константа, 2005. С. 233–236.
64. Шевчук В. Прозаїки шістдесятих та сімдесятих сьогодні і вчора. *Кур'єр Кривбасу*. 1999. № 118. С. 8–9.
65. Яворівський В. Обов'язок експерименту. *Дніпро*. 1980. № 1. С. 146–149.
66. Якубовська М. Невичерпна доброта... (Літературний портрет Ніни Бічуї). *Якубовська М. У дзеркалі слова: есеї про сучасну українську літературу*. Львів : Каменярь, 2005. С. 252–260.
67. Якубовська М. Ніжне слово королеви. *Літературна Україна*. 2007. 23 серпня. С 7.
68. Connerton P. How societies remember. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 121 p.
69. Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London : Penguin Books, 1999. 843 p.
70. Doody M. A. The True Story of the Novel / M. A. Doody. New Brunswick : Rutgers University Press, 1996. 273 p.

71. Johnson S. L. Historical Fiction: A Guide to the Genre. Westport : Libraries Unlimited, 2005. 738 p.
72. Van Dyke R. Archaeologies of memory. Malden : Blackwell, 2003. 240 p.