Міністерство освіти і науки України

Запорізький національний університет

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ літератури

**кваліфікаційна робота магістра**

на тему **структура наративу в ІСТОРИЧНІЙ прозі Н. Бічуї**

Виконала: студентка магістратури, групи 8.0359-у,

освітнього рівня магістр

спеціальності 035 філологія

спеціалізації 035.01 українська мова та література

освітньої програми українська мова та література

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_С. А. Асатрян

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

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

Запоріжжя

2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

 Факультет: *філологічний*

кафедра: *української літератури*

освітній ступінь: *магістр*

спеціальність : *035 філологія*

спеціалізація : *035.01 українська мова та література*

освітня програма : *українська мова та література*

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри української літератури

        \_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_ доцент Н. В. Горбач

“\_\_\_”\_\_\_\_ “1” листопада 2019 р.

**ЗАВДАННЯ**

на кваліфікаційну роботу магістра

***Асатрян Сусанні Артурівні***

1. Тема роботи «Структура наративу в історичній прозі Н. Бічуї»*,* керівник роботи *Горбач Н. В., к. філол. н., доцент* затверджені наказом ЗНУ від 26 травня 2020  року № 612-с.

2. Термін подання студентом роботи – 01 листопада 2020 року

3. Вихідні дані до роботи: *Новели «Буєсть Митусина», «Сотворіння тайни», «Великі королівські лови», «Камінний господар», «Спогад про Грузію», «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Дрогобицький звіздар», «Біла Віла» Н. Бічуї*; *літературознавчі праці Ф. Анкерсміта, Р. Іваничука, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуші, Н. Римар, О. Ткачука, В. Шміда та інших.*

1. Перелік питань, що їх належить розробити:

*1. Наратив як оповідна структура тексту;*

*2.Міждисциплінарність наративу;*

*3.Теоретико-методологічний огляд історичного наративу;*

*4. Наратологічна типологія у викладовій манері історичної прози письменниці;*

*5. Інтертекстуальність як наративний засіб творення сюжету;*

*6. Інтермедіальність як авторська стратегія в доробку Н. Бічуї.*

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов’язкових креслень) \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

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

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *Розділ* | *Прізвище, ініціали та посада консультанта* | *Підпис, дата* |
| *завдання видав* | *завдання прийняв* |
| Вступ | Горбач Н. В., доцент | 04.10.2019 | 04.10.2019 |
| Розділ 1 | Горбач Н. В., доцент | 10.12.2019 | 10.12.2019 |
| Розділ 2 | Горбач Н. В., доцент | 16.03.2020 | 16.03.2020 |
| Висновки | Горбач Н. В., доцент | 14.09.2020 | 14.09.2020 |

 7. Дата видачі завдання – 04 жовтня 2019 року.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| *№ з/п* | *Назва етапів кваліфікаційної роботи* | *Термін виконання**етапів роботи* | *Примітка* |
| 1. | Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії | жовтень 2019 р. | *виконано* |
| 2. | Добір фактичного матеріалу | листопад 2019 р. | *виконано* |
| 3. | Написання вступу | грудень 2019 р. － лютий  2020 р. | *виконано* |
| 4. | Підготовка першого розділу  | березень － травень 2020 р. | *виконано* |
| 5. | Написання другого розділу  | вересень 2020 р. | *виконано* |
| 7. | Формулювання висновків | жовтень 2020 р. | *виконано* |
| 8.  | Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії | листопад 2020 р. | *виконано* |
| 9. | Захист роботи | грудень 2020 р. |  |

Студент \_\_\_\_\_\_\_\_\_ Асатрян С. А.

 (підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи \_\_\_\_\_\_\_\_\_ Горбач Н. В.

 (підпис) (ініціали та прізвище)

**Нормоконтроль пройдено**

Нормоконтролер \_\_\_\_\_\_\_\_\_ Проценко О. А.

 (підпис) (ініціали та прізвище)

**РЕФЕРАТ**

Кваліфікаційна робота магістра «Структура наративу в історичній прозі Н. Бічуї» містить 75 сторінок. Для виконання роботи опрацьовано 60 джерел.

**Мета дослідження:** здійснити аналіз структури історичного наративу в прозі Н. Бічуї.

У ході написання роботи виконано такі **завдання:**

* розглянуто ґенезу та історію розвитку наратології як галузі літературознавства;
* з’ясовано основні теоретичні поняття наративного дискурсу;
* простежено специфіку мультидисциплінарності функціонування наратології;
* досліджено наукову рефлексію історичного наративу;
* опрацьовано художній наратив історії в авторській інтерпретації Н. Бічуї;
* окреслено особливості інтермедіальності та інтертексту в прозі письменниці на історичну тематику.

**Об’єкт дослідження:** історична проза Н. Бічуї, зокрема твори «Дрогобицький звіздар», «Буєсть Митусина», «Сотворіння тайни», «Великі королівські лови», «Камінний господар», «Спогад про Грузію», «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Біла Віла».

**Предмет дослідження:** історичний наратив художньої прози Н. Бічуї.

**Методи дослідження.** У роботі реалізовано поєднання історико-літературного й порівняльно-типологічного методів, застосовано аналітично-описовий метод при підборі, описі та аналізі матеріалу.

**Наукова новизна роботи** полягає у з’ясуванні особливостей наративного простору художньої прози Н. Бічуї. Робота розширить уявлення про наратологію, наративну будову твору, типи оповідних структур та різновиди нараторів.

**Сфера застосування роботи**: її матеріали можуть бути використані в подальшому дослідженні структури історичного наративу в художній прозі, при викладанні спецкурсів та спецсемінарів із історії української літератури у вищих навчальних закладах, при написанні курсових робіт, а також у факультативних курсах із історії української літератури в школах.

**Ключові слова:** наратологія, нарація, наратор, наратема, фокалізація, наратологічний «поворот», історичний наратив, змішано-змінні типи нарацій.

**ABSTRACT**

 Magister's qualification work «The Structure o f the Narration in the Historical Prose by N. Bichuya» contains 75 pages. To perform the work 60 scientific sources were treated..

**The aim of the work:** to analyze the structure of the historical narrative in the prose by N. Bichuya.

To perform this work the following tasks were done:

* considered the genesis and history of narratology in the literature;
* the main features of key concepts of narrative space are clarified;
* the specifics and functioning of multidisciplinarity of narratology are traced;
* the scientific reflection of the historical narrative is investigated;
* the artistic narrative of history in the author's interpretation of N. Bichuya is worked out;
* the influence of the intermediate component on the construction of the story in the fiction of the writer is determined;
* the peculiarities of the intertext in the work of N. Bichuya on historical themes are clarified.

**The object of study:** N. Bichuya's historical prose, in particular «Drohobych Stargazer», «Bust of Mytusyn», «Creation of a Mystery», «Great Royal Catch», «Fireplace Master», «Memory of Georgia», «Beginning to the Story of Donelaitis», «White Villa».

**The subject of study**: historical narrative of fiction by N. Bichyа.

**Research methods.** In the work a combination of historical and literary and comparative-typological methods is implemented, an analytical-descriptive method is used, which is used in the selection, description and analysis of the material.

**The scientific novelty** of the work is to clarify the features of the narrative space of fiction by N. Bichuya. The work will expand the idea of narratology, narrative structure of the work, types of narrative structures and types of narrators.

**Scope of work**: its materials can be used in further study of the structure of historical narrative in fiction, in the teaching of special courses and special seminars on the history of Ukrainian literature in higher educational institutions, in writing course papers, as well as in optional courses on the history of Ukrainian literature in schools.

**Keywords:** naratology, narration, narrator, narathem, focalization, naratological «turn», historical narrative, mixed-variable types of narrations.

**Зміст**

Вступ………………………………………………………………………………9

Розділ 1.  Теоретичні основи історичного наративу………….12

1.1. Наратив як оповідна структура тексту………..……………………...12

1.2. Мультидисциплінарність наративу......……………………………....21

1.3. Теоретико-методологічний огляд історичного наративу…………...26

Розділ 2. наративні стратегії в історичній прозі Н. Бічуї……...33

2. 1. Наративна типологія у викладовій манері історичної прози письменниці………………………………………………………………..……...33

2.2. Інтертекстуальність як наративний засіб творення сюжету………..55

2.3. Інтермедіальність як авторська стратегія в доробку Н. Бічуї………60

ВИСНОВКИ…………………………………………………………………….....67

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ………………………………………...70

**ВСТУП**

**Актуальність теми дослідження.** Наратологія – доволі сучасна галузь науки, яка теоретико-методологічного апарат якої активно застосовується у новітніх літературознавчих дослідженнях. У ХХ столітті значну увагу було приділено виокремленню наратологічних студій, які вивчають оповідну структуру художнього тексту. Зокрема, в європейському літературознавстві наратології було присвячено роботи К. Бремона, О. Вельзеля, Ж. Женетта, Дж. Прінса, К. Фрідеманн, В. Шміда. Серед українських науковців, які займаються вивченням наративу художнього твору варто виділити дослідження І. Денисюка, Р. Гром’яка, О. Капленко, К. Коваленко, Ю. Коваліва, М. Легкого, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуші, М. Руденко, В. Сірук, М. Ткачука, О. Ткачук та ін.

Розвиток нових міждисциплінарних напрямків (таких як інтертекстуальність, інтермедіальність, рецептивна естетика та ін.) спонукав до зміщення ядра наукової парадигми в русло дослідження художнього тексту з позицій його викладових стратегій. На сьогодні літературознавство поставило перед собою мету не тільки окреслити структуру наратологічного апарату, а й визначити специфіку художніх сентенцій, які й формують цілковито новий творчий продукт.

 Доробок Н. Бічуї характеризується розгалуженою тематикою, психологізмом, філософічністю, історизмом, медитативністю та безсюжетністю, а також музичністю, колористикою, об’ємністю, що говорить про активне послуговування розширеним наративом, який поєднує ці складники. Однак, не зважаючи на унікальну творчу манеру авторки, нетрадиційність її художнього письма, досліджень, присвячених аналізові її творчості, а особливо наративу текстів, на сьогодні існує мало. Саме тому ми звернулися до одного з найпотужніших пластів у письменницькому доробку – історичної художньої прози – та опрацювали ключові особливості побудови наративу у цих творах. Також простежили специфіку впливу інтермедіальних та інтертекстуальних складників на наративну будову творів, оскільки ці аспекти є доволі вживаними в історичних творах Н. Бічуї, а тому викликають дослідницький інтерес та зацікавлення.

Наразі наратив історичної прози Н. Бічуї залишається майже не дослідженим, а тому потребує цілісного та ґрунтовного аналізу.

**Мета дослідження:** здійснити аналіз структури історичного наративу в прозі Н. Бічуї.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

* розглянути ґенезу та історію розвитку наратології як галузі літературознавства;
* з’ясувати основні теоретичні поняття наративного дискурсу;
* простежити специфіку мультидисциплінарності функціонування наратології;
* дослідити наукову рефлексію історичного наративу;
* опрацювати художній наратив історії в авторській інтерпретації Н. Бічуї;
* окреслити особливості інтермедіальності та інтертексту в прозі письменниці на історичну тематику.

**Об’єкт дослідження:** історична проза Н. Бічуї, зокрема твори «Дрогобицький звіздар», «Буєсть Митусина», «Сотворіння тайни», «Великі королівські лови», «Камінний господар», «Спогад про Грузію», «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Біла Віла».

**Предмет дослідження:** історичний наратив художньої прози Н. Бічуї.

**Методи дослідження.** У роботі реалізовано поєднання історико-літературного й порівняльно-типологічного методів, застосовано аналітично-описовий метод, в основу якого покладено підбір, опис та аналіз матеріалу.

**Наукова новизна роботи** полягає у з’ясуванні особливостей наративної структури художньої прози Н. Бічуї. Робота розширить уявлення про наративну будову твору, типи оповідних структур та різновиди нараторів у доробку письменниці.

**Практичне значення** одержаних результатів полягає в тому, що вони розширюють уявлення про сучасну наратологію, можуть бути використані в подальшому дослідженні наративної будови твору в сучасній українській літературі, при викладанні спецкурсів, курсів з історії української літератури та мистецтвознавства у вищих навчальних закладах, а також при написанні наукових робіт.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення роботи були оприлюднені на Всеукраїнській інтернет-конференції «Українська література в просторі культури і цивілізації» (22–24 лютого 2020 року), тема: «Інтермедіальність як авторська стратегія в новелі Н. Бічуї “Біла Віла”»; на ХІІ університетській науково-практичній конференції студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2020» у Запорізькому національному університеті (13–15 квітня 2020 року), тема: «Інтертекстуальність як складник наративної структури в новелі Н. Бічуї “Біла Віла”»; на Всеукраїнській науковій конференції «Література й історія» (08–11 жовтня 2020 року), тема: «Тема митця й мистецтва у новелі Н. Бічуї “Спогад про Грузію”»; на V-тій Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції студентів, аспірантів, молодих вчених «Актуальні проблеми слов’янської філології» (25–26 листопада 2020 року), тема: «Наративні типи в історичній прозі Н. Бічуї».

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, кожен із яких має три підрозділи, висновків та списку використаних джерел.

**Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ІСТОРИЧНОГО НАРАТИВУ**

**1.1. Наратив як оповідна структура тексту**

Наратологія як літературознавча наука є доволі молодою, оскільки становлення її теоретичної бази відбулося у 60-х роках ХХ століття. Пов’язано це, за словами Н. Римар, із «якісним переосмисленням структуралістичних уявлень про мистецтво, зокрема й літературу, куди почали входити комунікативні погляди на світ» [38, c. 11]. Саме тому науковці вважають, що наратологія посідає проміжне місце між структуралізмом (художній твір вважається автономним об’єктом, який не залежить від автора або читача) та рецептивною естетикою (художній твір ніби «розчиняється» в уявленні читача). Так, у літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р. Гром’яка ми знаходимо трактування наратології як дисципліни «помежівної між структуралізмом, за яким художній твір є автономним явищем, та рецептивною естетикою, схильною розчиняти його у свідомості читача» [12, с. 477]. Л. Мацевко-Бекерська доводить, що в центрі дослідження поетикальних характеристик літератури повинна бути природа художнього викладу (нарація), а тому наратологія «прагне до відкриття універсальних, загальних структур, тобто оповідних творів будь-якого жанру і будь-якої функціональності» [27, c. 386].

Основи наратологічних концепцій, сформульовані на осмисленні розповідності, з’являються ще за часів Протагора, який першим здійснив спробу обґрунтувати природу діалогічної форми викладу. Пізніше інтерес до цієї теми проявили Платон, розділивши оповідь на просту та наслідувальну, та Арістотель, сфокусувавши увагу на героєві та дії як головних елементах оповіді. В українському літературознавстві одними з перших теорію розповіді досліджували Ф. Прокопович та М. Довгалевський, укладачі давньоукраїнських риторик та поетик ХVІІ–ХVІІІ ст.

Однак, якщо звертатися до наратології у її класичному розумінні, то сформулювалася ця наука на основі європейського структуралізму та російського формалізму. Становленню її в середині ХХ століття сприяли французькі семіологи К. Бремен, А.-Ж. Греймас, які «критично переглянули структуралістську модель світосприйняття та розуміння мистецтва з погляду комунікативних уявлень про природу художньої дійсності, а також основних концепцій теорії оповіді початку ХХ ст.» [цит за 26, с. 18]. Також виразного літературознавчого статусу поняття «наратологія» набуває після появи праць К. Бремона, О. Вельзеля, Ж. Женетта, Дж. Прінса, К. Фрідеманн, В. Шміда, які стали взірцями наративного дискурсу в дослідницьких колах ХХ століття. В українському літературознавстві опрацюванням наратологічного дискурсу займаються О. Капленко, Л. Мацевко-Бекерська, Ю. Осадча, І. Папуша, В. Поліщук, В. Сірук, М. Ткачук, О. Ткачук та ін.

На думку І. Папуші, в історичному плані наратологія пройшла три фази становлення, починаючи від середини ХІХ століття й завершуючи сьогоденням: «Перша розпочалась в середині ХІХ століття у Європі та США та відзначалася акумуляцією знань про наратив, які походили з таких джерел, як нормативна риторика і поетика, практичне знання романістів і спостереження літературних критиків… Окремою дисципліною наратологія стала в другій фазі свого розвитку, коли у 1969 році Цвєтан Тодоров запропонував цю назву у праці «Граматика Декамерона», а Жерар Женетт надав їй чітких концептуальних обрисів. У женеттівському вигляді наратологія проіснувала аж до кінця 80-х років. Третя фаза розвитку наратології, що триває від 90-х років до нашого часу, відзначається так званим „наратологічним поворотом”, тобто широкою експансією наратології в інші дисципліни – теологію, психологію, соціологію, історію, право» [34].

Провівши огляд наратологічних досліджень західноєвропейських і російських учених, Н. Римар виокремила основні категорії наратології, на яких ґрунтуються оповідні теорії: «1) функція (В. Пропп) – одиниця сюжету, пов’язана з іншими його елементами; 2) індекс (Р. Барт) – ознака, що допомагає розкрити характер персонажа, його емоційний стан, окреслити атмосферу, в якій здійснювалася дія; 3) послідовність (Кл. Бремон, Р. Барт) – група ядерних функцій, які вказують на логіку здійснення дій персонажів; 4) персонажі, діючі особи (В. Пропп, А. Греймас, Кл. Бремон) – суб’єкти дії і розповіді; 5) розповідна роль (Кл. Бремон, А. Греймас) – роль, яку виконує персонаж, реалізуючи у своїх діях деякий вірогідний процес; 6) наративні фігури (Ж. Женетт), типологія яких будується на часових, модальних поняттях дієслова; 7) часова структура розповідних текстів (П. Рікер, Ф. Кермоуд) – «комплекс часових стратегій, що служать концепції часу»; 8) модальність (Ж. Женетт) – фіксує момент детального викладу подій, характер інформації про них; 9) кут зору (Г. Джеймс, Б. Успенський), фокалізація (Ж. Женетт, Р. Барт) – наявність у творі декількох незалежних поглядів, поліфонія, багатоголосся; 10) голос (М. Бахтін, П. Рікер) – поняття, синонімічне до кута зору» [38, с. 12]

Загалом наративна теорія має німецьке походження, оскільки її впровадили літературознавці Кьоте Фрідеманн і Оскар Вельзер, які звернулися до таких наративних складників як сюжет та подія. І Папуша стверджує: «Надзвичайно важливим є те, що Фрідеман розглядала роман не як окремий жанр, а як складову частину більш ширшого різновиду літератури – епічного жанру. Адже для усіх епічних творів спільним є присутність розповідача, який не співпадає з емпіричним автором. Це теоретичне розрізнення наратора і емпіричного автора є однією з найбільших осягнень розповідної теорії. Ці нововведення в термінологічній системі призвели до того, що мистецтво нарації представлялося відтепер як загальний термін для усіх епічних форм» [34].

Після досліджень К. Фрідеман німецькі літературознавці запропонували ще три типологічні теорії нарації: Г. Мюллера, Е. Ламмерта і Ф. Штанцеля. Г. Мюллер визначив нарацію як основний формальний складник, на основі якого можуть конструюватися типології Е. Ламмерта, дехто з дослідників вважає продовжувачем ідей Г. Мюллера, однак існують твердження, що Е. Ламмерт займав самостійну позицію, підтримуючи неморфологічні школи, зокрема у праці «Побудова розповідей». Саме цією книгою дослідник заповнив прогалину у вивченні структури мистецтва розповіді.

Новий поштовх у розвитку наратологічної теорії в німецькому літературознавстві зробив Ф. Штанцель, який 1955 року опублікував працю «Типи розповідних ситуацій в романі», а 1979 року випустив «Теорію нарацій». Проте наратологічна теорія як цілісне вчення сформувалося лише в 90-х роках ХХ століття, коли до розгляду стали долучати формалістські та структуролістські теорії. Остаточне становлення термінологічного апарату відбулося 1997 року у праці А. Нюнінга, коли під терміном «наратологія» почали розуміти міжнародну форму наративної теорії, а під терміном «наративні студії» – національний варіант наративної теорії.

Насамперед слід зазначити, що основною одиницею наратології є наратив – «логоцентричне розповідання (оповідання, повість, роман тощо) із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття оповідного тексту, одночасно об’єкт і акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) наратором, адресований іншому (чи кільком) нарататору» [22, с. 90]. Ю. Ковалів, даючи таке пояснення дефініції, наголошує на тому, що наратив не обмежується лише оповідним та композиційним складником, а звертається й до «особливого утворення події у тексті як концептуального бачення людини, найменшої його структурної одиниці, втілення його у наративних дискурсах на рівні синхронії та відмінність від ненаративних елементів» [22, с. 90]. У «Наратологічному словнику» О. Ткачук акцентує увагу на тому, що варто відрізняти наратив від простого опису, оскільки ці поняття мають точки дотику, проте обов’язковим елементом наративу є подієвий складник, у той час як у тексті-описі ця умова є факультативною. «Для того, щоб відрізняти наратив від простого опису подій, деякі наратологи (В. Лабанов, Ч. Пірс, Ш. Ріммон-Кенан) визначили його як оповідування щонайменше двох дійсних або фіктивних подій … жодна з яких не логічно не передбачає і не тягне за собою іншу. Для розрізнення наративу від розповідання довільних послідовностей подій наратологи вказували, що наратив повинен мати тривалу тему й утворювати ціле» [47, с. 78].

Якщо звернутися до історії розвитку та формування цього поняття, то структура та функції наративу були сформульовані ще в період античності. Однак, у І столітті до н.е. цей термін мав більш технічну спрямованість, оскільки вказував на частину промови оратора. Р. Савчук зазначає: «Етимологічним предком терміна наратив уважається технічний термін, яким користувалися софісти для виокремлення тієї частини промови, що перебувала в постпозиції до основного аргументу, – diegesis. Diegesis і його латинський переклад narratio залишалися деякий час технічними термінами риторики» [40].

Невід’ємними складниками наративу є такі поняття як «наративність» та «нарація». О. Ткачук класифікує наративність як розповідність та «сукупність властивостей, що характеризують наратив і відрізняють його від ненаративу» [46, с. 82]. До таких властивостей належать формальні, контекстуальні, інтертекстуальні, екстратекстуальні, інтратекстуальні та ін. чинники. Також дослідник наголошує на тому, що «міра наративності певного наративу частково залежить від міри, з якою цей наратив виконує бажання одержувача, представляючи орієнтовні часові наміри» [46, с. 82].

Звертаючись до нарації, варто зазначити, що дослідники цю дефініцію вважають синонімічною до поняття «наратив» та «розповідь». Загалом, в основу нарації покладено дискурс, що представляє одну чи більше подій. «Нарація визначає специфіку образної системи, фабули, персонажів, тла зображення, наративної ситуації та ролі наратора, стосується формування оповіді (розповіді) про низку ситуацій» [цит. за 38, с. 14-15]. Визначають такі типи нарації: апостеріорна – зумовлена ситуаціями (класична проза); предикативна – передує ситуаціям; симультанна – збігається в часі з подіями.

Згідно з сучасними наратологічними теоріями, художній твір передбачає сюжет, який формує означену формальну структуру оповіді, що розкриває спосіб подання та розподілу оповідних подій, фактів, ситуацій. У зв’язку з цим дослідниками було розроблено так звані наративні типології, які окреслюють основні концепції наративності.

Однією з перших наративних типологій вважається робота німецького літературознавця Ф. Штанцеля, у якій дослідник подає наратора як основну характеристику розповіді літературного твору й виокремлює три типи наративних ситуацій: першоособова наративна ситуація («один із персонажів наративного тексту виступає у функції розповідача, він причетний до фікційної реальності персонажів» [цит. за 32]), авторська наративна ситуація («наратор винесений за межі світу персонажів» [цит. за 32]) та персонажна наративна ситуація (історія пропущена крізь свідомість рефлектора – персонажа роману, який думає, відчуває та сприймає, однак на відміну від наратора, не спілкується з читачем твору» [цит. за 32]). На основі засад Ф. Штанцеля в сучасному наратологічному дискурсі вирізняють акторіальний, аукторіальний і нейтральний наративні типи. «Наративний тип є акторіальним, якщо в ході розповіді домінують судження, оцінки й зауваження оповідача; аукторіальним він буде тоді, коли фіктивний світ твору подано очима персонажа; нейтральний наративний тип позбавлений індивідуалізованої інтерпретації, йому характерне імперсональне зображення побаченого й почутого у зовнішньому світі» [цит. за 38, с. 17].

Також доволі поширеною є теорія Ж. Женетта, яку сучасні дослідники називають «лінгвістичною метафорою розповіді». В основу цієї теорії покладено гносеологічні міркування вченого стосовно того, що структура наративу об’єднує об’єкт розповіді, розповідь-процес, розповідь-результат. У своїй праці «Наративний дискурс» Ж. Женетт виокремлює два типи акту розповіді: міметичний та дієгетичний типи нарації. В основі міметичного типу нарації покладено «повільний і послідовний процес розгортання розповіді, тобто події ніби інсценізуються перед читачем, як у драматичному творі: він спостерігає за всіма діями, що відбуваються» [цит. за 38, с. 17], а у дієгетичному типі «розповідь ніби ущільнена, створена ілюзія штучної присутності події тут-і-тепер, розповідається про те, що трапилося, а не як і чому трапилося» [цит. за 38, с. 17].

Ще однією відомою наративною теорією є типологія Р. Барта, який поділяє оповідний текст на одиниці двох рівнів – функції та індекси. «Р. Барт пропонує аналізувати класичний літературний текст за такими кодами: акціональний (подієвий бік розповіді, розповідні дії як наративні акції); семічний (реалістична основа розповідних дій, досягнута за допомогою зовнішніх і внутрішніх характеристик персонажів, наявності пейзажу, соціального інтер’єру тощо); герменевтичний (кожен оповідний текст постає своєрідною загадкою і розгадкою); культурний (розкриває закладені в художньому просторі твору стійкі національні, ментальні, соціальні константи); символічний (притаманний модерністському письму і виражає складну, проблематичну, суперечливу людську екзистенцію індивідуального «я», метафізичну природу буття)» [цит. за 38, с. 18].

Невід’ємними одиницями наратологічного аналізу є нарататор (читач, для якого наратують події, відтворені в тексті) і наратор (вигадана особа (оповідач або розповідач), створена письменником у художньому тексті для передачі розповіді). Саме наратор є тією складовою, яка визначає особливості розкриття змісту твору, характер оповіді, побудову сприйняття художнього простору. Ю. Ковалів так класифікує особу наратора: «фіктивний, створений письменником оповідач, повістяр, романіст, переважно один (зрідка кілька) на тому самому дієгетичному просторі, що й нарататор, до якого він звертається» [22, с. 95]. О. Ткачук зазначає: «Наратор буває більш чи менш явним (експліцитним), обізнаним, всюдисущим, самосвідомим і надійним, він може розміщуватися на більшій чи меншій дистанції від наратованих ситуацій і подій, персонажів і/або нарататора» [47, с. 83–84]. На думку О. Легкого, «наратор – це мовно-стилістичний епіцентр викладу, особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості» [19, с. 10].

Варто зауважити, що в українському літературознавстві до поняття «наратор» існує два синонімічні відповідники: оповідач і розповідач. Оповідач – «літературний суб’єкт вигаданий автором від імені якого у прозовому творі розповідається про певні події» (тобто оповідь ведеться від першої особи) [22, с. 157]. Розповідач – «літературна постать, котра зазвичай постає одночасно автором і персонажем…» (оповідь ведеться від третьої особи) [22, с. 339]. Н. Римар стосовно цих дефініцій зауважує наступне: «Зазвичай оповідач розчиняється в художній палітрі, він творить внутрітекстову комунікацію, не називаючи себе при цьому; розповідач – переважно названий носій мовлення, він «будує» весь текст, організовує події за власним задумом» [38, с. 25].

Суміжною із цими поняттями виступає типологічна диференціація нараторів. На сьогодні існують різні погляди науковців стосовно цього питання. Так, наприклад, Н. Фрідман виділяє такі типи нараторів: авторське всезнайство – з продуктивним використанням 1-ої особи; нейтральне всезнайство – авторське невтручання з використанням 3-ої особи; наратор-очевидець; наратор-персонаж; колективний наратор; одиничний наратор; драматичний наратор – зовнішній опис персонажів; ракурс [15, с. 8]. В. Шмід класифікує нараторів з точки зору дихотомії дієгезису та екзегезису, які репрезентують мову оповідача, й виокремлює дієгетичного (ведення оповіді про себе) та недієгетичного (розповідь про інших героїв) нараторів. Загальноприйнятою класифікацією, на яку спираються сучасні наратологи, вважається типологія Ж. Женетта, на основі якої виділяються такі типи нараторів:

* гомодієгетичний – «наратор, який розповідає історію, де сам виявляється двояко: і як персонаж, і як викладова субстанція, що прагне до максимального відсторонення від безпосередньої подієвості задля створення враження цілковитої об’єктивності «розповіді про себе»» [27, с. 83] (граматично виражений першою особою однини);
* гетеродієгетичний – «оповідна інстанція поза межами викладеної історії з одночасним оприявненням себе як джерела інформації, оцінного ставлення, тенденційності викладу, окреслення емоційності твору тощо»[27, с. 88] (граматично виражений третьою особою однини).
* екстрадієгетичний – «наратор, який веде за собою читача, виступає коментатором подій, роздумує про них» (граматично виражений третьою особою однини) [38, с. 26].

При визначенні статусу наратора та його основних функцій дослідниками було виведене таке поняття як наратологічні структури, котрі впливають як на сюжетну складову, так і на статус наратора та формальну структуру оповіді. На сьогодні, літературознавці дійшли висновку, що існує два види наративних структур – лінійна та нелінійна. Для лінійної оповідної манери характерним є розгортання сюжету у хронологічному або послідовному порядку, наявність історичних та причиново-наслідкових зв’язків, відтворення почуттів та переживань персонажів, незворотність та ймовірність подій, фіксований час. Нелінійне письмо у свою чергу характеризується модифікаційними прийомами на сюжетному та фабульному рівнях, відкритим фіналом, змінами нараторів й ахронологічним письмом, значну роль тут відіграє психологізм та емоційна складова.

Наратор у художньому тексті може виконувати різні функції, а саме: формує об’єкт розповіді, художній світ, може дистанціюватися від оповіді, персонажів, або ж може набувати ролі протагоніста, бути важливим персонажем, другорядною особою, простим спостерігачем. Л. Мацевко-Бекерська, зробивши ґрунтовний аналіз наратологічних студій, виокремила такі функції наратора: «Можливість максимально синтезувати особливості реалізації у фікційному світі літературного твору глобальні світоглядні проблеми, побачити особистісні проекції характерів, витлумачити складні комплекси закодованих значень, а також зробити процес читання якомога більше досконалим з позиції погодження горизонтів авторської інтенції та читацької компетентності» [28, с. 67].

Отже, наратологія – це доволі молода літературознавча наука, яка перебуває ще на етапі становлення, однак її термінологічний апарат є сформованим, основні критерії аналізу вичленовані, що дає змогу робити наратологічний аналіз художніх творів, котрий є одним із ключових аспектів у вивченні белетристичної літератури. Саме поєднання авторської інтенції та наратологічної складової породжує той нерозривний зв’язок, який і формує підвалини художнього твору.

**1.2. Мультидисциплінарність наративу**

Приблизно у 80-х роках ХХ століття наратологія пережила так званий «наративний поворот», суть якого полягає в зростанні уваги до цього явища, його вихід за межі літературознавства й активне зацікавлення інших наукових галузей таким поняттям. Наратологічний дискурс почав реалізовувати себе як мультидисциплінарний аспект: «Практики композиції і репрезентації досліджуються у музикології (Е. Ньюком), у кінознавстві (К. Метц), у культурології простежуються способи легітимації різноманітних видів влади за допомогою специфічного наративу (Ф. Джеймісон), у психології на основі наратологічних пояснювальних схем досліджуються пам’ять і розуміння (Н. Стайн, К. Гленн)» [цит. за 26, с. 13].

Усе це спричинило наратологічні зрушення, які викликали потребу наукового переосмислення та дефініції, яка б вказувала й на мультидисциплінарність поняття, і на новітнє переосмислення наукової думки. Провідний сучасний наратолог Д. Герман з огляду на це запропонував розмежовувати класичну (структуралістську) та посткласичну наратологію. О. Сабчук зауважує той факт, що посткласична наратологія «не заперечує класичну, а радше доповнює її, оскільки базується на вдосконаленні структуралістських моделей концепціями, які ще не існували в 1960–1970-х рр». Дослідниця також зазначає, що причиною новітньої класифікації є переосмислення об’єкту наратології, яка вивчає «традиційні «видатні твори», але також менш канонічні тексти, нехудожні та нелітературні історії, «природні», або спонтанні, усні розповіді, наративи в кіно, театрі, живописі, музиці, як і явно менш наративний матеріал із царин економіки, медицини чи фізики» [43, с. 110].

Німецький наратолог А. Нюннінг у доповіді «Наратологія чи наратології» порушує питання про те, що у зв’язку з розширенням функцій та підходів у наративній теорії дослідниками було виокремлено чималу кількість наративних дискурсів, але чи обґрунтованим є такий крок. Науковець ставить перед собою мету висвітлити відмінності між класичною і новітньою наратологіями, і доходить висновку, що головним об’єктом класичної наратології є оповідний текст та його будова, а посткласична наратологія переслідує мету виявити оповідні стратегії та систематизувати процес читання наративу. «Доповідач виділяє вісім головних напрямів розвитку посткласичної наратології (наратологій): 1) контекстуалістські, тематичні і ідеологічні підходи (вживання наратології в літературознавстві): контекстуалістска наратологія, наратологія і тематика, порівняльна наратологія, прикладна, марксистcька, феміністська, тілесна, етнічна, постколоніальна, соціо-наратологія; 2) трансжанрові і трансмедіальні підходи до наратології: наратологія і жанрова теорія, наратологія і драма, наратологія і поезія, наратологія і кіно, наратологія і музика, наратологія і візуальні мистецтва; 3) прагматичні і риторичні різновиди наратології: прагматична наратологія, етнічна і риторична наратологія; 4) когнітивні і рецептивні різновиди наратології: психоаналітична, когнітивна, побутова наратології 5) постмодерні і посткласичні деконструкції класичної наратології: постмодерна, постструктуралістська, динамічна наратології; 6) лінгвістичні підходи до наратології: лінгвістична, стилістична, соціолінгвістична наратології, дискурс-аналіз і наратологія; 7) філософські наративні теорії: теорія можливих світів, наратологія і теорії фікційності, феноменологічні наративні теорії; 8) інші інтердисциплінарні наративні теорії: наратологія і доба високих технологій, антропологія, когнітивна психологія, теорії історіографії, теорія систем» [34].

І. Папуша, проаналізувавши виступ А. Нюнінга, зазначає, що для дослідника найважливішою метою є скоординувати термін і поняття, які закладені в наратологічному дискурсі, та класифікувати ці дефініції: «За автором, найбільш загальним поняттям, яке покриває усі наратологічні різновиди досліджень, є поняття «наративні студії», що поділяються на «наративні теорії» і «аналіз та інтерпретацію наративів». Серед наративних теорій А. Нюнінг виділяє такі, як: історіографічна наративна теорія, філософська наративна теорія, лінгвістична наративна теорія, класична наратологія і теорія роману. Серед різновидів класичної наратології А. Нюнінг називає семантичну наратологію, синтактичну наратологію, дискурсивну наратологію, риторичну наратологію. Хронологічно наступним етапом класичної наратології стала, на думку доповідача, посткласична наратологія, серед різновидів якої – когнітивна, натуральна і феміністична» [34].

Звернімося більш детально до деяких міждисциплінарних зв’язків, аби підтвердити вищезазначені думки науковців. Так, поняття «наратив» широко використовують психологи при дослідженні особистості, способів комунікації. Розглядають такі підходи до розуміння наративу: «наратив – як особливий модус мислення (концепція Дж. Брунера); як метатеоретична парадигма (концепція Т. Сарбіна); як життєва історія; як структурне утворення тощо. У роботі О. Куткової зроблені кроки з систематизації наукових праць у різних галузях знання, підходів до поняття «наратив», а також розглянуто наратив як ознаку ідентичності» [9, с. 115]. Особливо активно наратологічна складова простежується у практичній психології, зокрема під час критичного ознайомлення із загальноприйнятими підходами вивчення розуміння світу та місця людини у ньому. Дослідниця наративної психології Д. Туркова зазначає: «Серед підходів до психологічної інтерпретації тексту можна зустріти феноменологічний тип дискурс–аналізу, який передбачає інтерпретацію досвіду функціонування власного «Я» особистості у сфері її внутрішнього світу, відображеного в автобіографічних наративах, тобто розкриття картини внутрішньої суб’єктивної реальності, а саме того, що людина пізнає, розуміє, «відкриває» відносно самої себе, як переживає радощі і горе, до чого прагне у житті, що є об’єктом її вольових зусиль і мотивації вчинків та ін.» [51, с. 183].

У філософії наратив – це поняття, що фіксує процесуальність самоздійснення як способу буття розповідного тексту. Дослідниця психолого-педагогічних доктрин Л. Тимчук стверджує: «У сучасній філософії особливості відносин людини зі світом полягають у тому, що людина описує свою участь у цих відносинах за допомогою різних форм мови, які розкривають внутрішні причини її поведінки. Тобто, все, що людина розповідає про свої вчинки, дії, наміри, пов’язані з ними переконання, бажання та мрії й складає її індивідуальний та соціальний простір – «буття особистості». За допомогою наративу йому надається форма й зміст, організовується й упорядковується досвід, людина набуває й усвідомлює свою ідентичність» [44, с. 25]. М. Гайдеггер розробив філософські онтологічні засади наративної теорії ідентичності і виділив суттєві складники часового розуміння – теперішній, який завжди посилається на минулий і одночасно перетікає в майбутнє. Процес саморозуміння (автонаратив) він уважав за проектування самого себе і конструювання власної ідентичності.

Реалізувався наратив як методологічний принцип пізнання й у соціології, шляхом дослідження індивідуальних та соціальних практик. Однак, І. Троцук зазначає: «…не дивлячись на широке використання понять «наратив» і «наративний аналіз» в рамках емпіричних соціологічних досліджень, вони до сих пір не отримали однозначної теоретичної і операціональної інтерпретації як у формальному, так і змістовному відношенні» [50, с. 38].

На сьогодні доведеним є той факт, що соціологічні трактування наративу спираються на сформульовані в рамках філософії, лінгвістики, історії та психології положення, які схильні включати в поняття наративного аналізу характеристики якісного підходу в цілому. «Наративний підхід в соціології передбачає повсюдний характер розповідання «історій», тобто розглядає наративи як форми людської поведінки, соціальні дії, що виникають в певних умовах і орієнтовані на інших: за допомогою наративу життя кожної особистості перетворюється в осмислене ціле, а життя соціуму формується переплетенням індивідуальних оповідань» [50, с. 43]. Західні соціологи виокремлюють такі складові наратологічної соціології: 1) всі соціалізовані індивіди є оповідачами і постійно знаходяться в ситуації потенційного розповідання історій; 2) більшість мовних дій містять елементи наративу; 3) вибір варіанта наративу залежить від конкретної ситуації, аудиторії, індивідуальної перспективи і владної ієрархії; 4) наративи допускають можливість як конфлікту, так і співпраці; 5) відмінність рівнів лінгвістичної компетентності і невизначеність суб’єктивних позицій обумовлюють незавершеність більшості наративів; 6) наративи розрізняються за тривалістю і ступенем інституціоналізації; 7) оповідачі пропонують різні версії однієї і тієї ж події різним слухачам і в різний час [50, с. 49].

Кінематографічний наратив характеризується оповідними формами, які поєднують вербальний та візуальний складники. На сьогодні кінематограф активно використовує наратологічний дискурс як засіб творення оповіді та фокалізації. Варто зауважити, що наратологічний аспект аналізу апелює саме до здатності кіно оповідати, відповідно до цього виділяються складові фільмічного наративу, завдяки яким реалізується ця здатність. Оповідність є невід’ємною складовою людського мислення, оскільки людина схильна все наративізувати, тобто сприймати через цілісні історії, логічно скомбіновані ланцюжки подій, які формуються на основі життя загалом. Уперше наратологічні основи були перенесені в кінематограф російськими формалістами, які, провівши аналогії між мовними структурами та фільмічними, перенесли методи аналізу вербальних текстів у сферу кіно. Б. Ейхенбаум намагався застосувати до кінематографу структуралістський підхід – для нього кіно мало лінгвістичний базис, а головним об’єктом дослідження було те, як кадри і плани складаються у своєрідні кінематографічні «фрази» і «речення». Пізніше до цього методу звернулися С. Ейзенштейн, Дзиґа Вертов, В. Пудовкін та ін.

Музичне мистецтво послуговується такими складовими наративу, як сюжетна складова, образи, думки, позасюжетні елементи – для розкриття головної сюжетної лінії музичного твору, значимості теми, яку хотів порушити композитор, його світобачення. Здебільшого наративний метод дає змогу осягнути психологічний складник музичного твору та окреслити емоційну навантаженість, закладену композитором в основу музичного твору. Структура музики є оповідною, оскільки це закодовано способом її буття в просторі й часі. За твердженням М. Хайдеггера, «мистецький витвір розкриває властивим йому способом буття сущого» [9, с. 131].

Підводячи підсумки, можна зазначити, що мультидисциплінарність наративу – явище повністю не досліджене. Наразі зацікавлення наративом виходить за межі літературознавства і розповсюджується не лише на соціально-гуманітарні науки (філософія, соціологія, історія, різні види мистецтва), а й на природничі (психологія, медицина). Причиною цього став наративний «поворот» та перехід до посткласичного сприйняття наратології. Однак, на сьогодні категорійний та термінологічний апарати, які б задовольняли потреби всіх міждисциплінарних зв’язків, знаходяться на етапі становлення й потребують ґрунтовного аналізу, систематизації та цілісного дослідження.

**1.3. Теоретико-методологічний огляд історичного наративу**

Наративний «поворот» призвів і до змін в усвідомленні історичних студій другої половини ХХ – початку ХХІ століття та актуалізації теорії історичних наративів, яка спричинила порушення питань стосовно суб’єктивності історичних текстів та відсутності в сучасних дослідженнях єдиного бачення щодо зв’язку наративу з минулим. Що стосується першої проблеми, то тут варто зауважити наступне: проблема суб’єктивності виникає не на фазі дослідження джерел та встановлення певної інформації, а під час інтеграції істориком результатів своїх досліджень та намагання побудувати цілісну картину минулого, пояснити або зрозуміти його.

Перш за все слід сказати, що в історії наратив трактується як розповідь, котра тлумачить зміст історичної події з точки зору події, яка виникла в контексті оповіді, та інтерпретації, а не обґрунтований об’єктивною закономірністю історичного процесу факт. Л. Тимчук стверджує, що «в історичній царині наратив розглядається як така форма існування знання, яка знімає дихотомію пояснення й розуміння. Нове знання про соціальні феномени, що конструюється за допомогою наративу, формується на основі теоретичної генералізації окремих випадків або спогадів людей, представляючи історію як серію впорядкованих у часі подій. А наративний аналіз дозволяє поєднувати нові теоретично структуровані інтерпретації з чутливістю й увагою до історичних деталей, усвідомлюючи при цьому ступінь опосередкованості образу минулого, створеного істориком, що міг бути зацікавлений у створенні саме такого образу» [44, с. 54]. Дослідники виокремлюють такі види наративного підходу в історії: «ретроспективність – розгляд подій минулого через призму сьогодення й майбутнього; перспективність – залежність історичної оцінки подій від світогляду історика; вибірковість – відбір ревалентної інформації; специфічність – вплив історичного знання на формування ідентичності; комунікативність – вплив культурного дискурсу на історичне знання; фіктивність – залежність історичних інтерпретацій від соціальних умов, в рамках яких вони грають роль орієнтира у повсякденному житті; зближення художньої та наукової типізації на основі єдності об’єкта пізнання й подібності типового образу, який містить загальні та індивідуальні ознаки» [44, с. 56].

У другій половині ХХ століття на основі філософсько-історичного знання з’явилася лінгвістична версія критичної філософії історії, прихильниками якої були Ф. Анкерсміт, С. Банн, Г. Вайт, Л. Госман, Ф. Кабарда, Х. Келнер та Л. Мінк. «Для цієї нової філософії історії, – як вважає В. Артюх, – текст є не просто шар, крізь який ми дивимося на минулу історичну реальність. Текст – це те, на що в першу чергу повинен дивитися історик, тобто текст – це центр історичної роботи. На противагу старій філософії історії нова постулює не-очевидність і не-прозорість історичного тексту, підкреслює важливість і складність його прочитання, що веде до концентрації уваги автора й читача на конфліктах, коливаннях, амбівалентностях, двозначностях тексту, в яких і виявляється ця «непрозорість» [3].

Звертаючись до витоків наративістської теорії, науковці зазначають, що робота історика, в яку він інтегрував результати свого дослідження, не є простою послідовністю пов’язаних за допомогою логіки тверджень про реальність минулого. Наратив, який об’єднує в собі різні висловлювання про минуле, є цілісним не за допомогою логіки, а завдяки тропу, обраного істориком для створення наративу. Поняття тропу з’явилося у Давній Греції і перекладалося як «манера», «шлях», «зворот». У сучасних дослідженнях цю лексему використовують на позначення стилю.

Г. Вайт, один із перших наративних теоретиків історії, розглянув цілісність історичного наративу крізь призму стилю та форми, яка його об’єднує. Дослідник стверджує, що варто звернутися до літературної теорії, оскільки саме вона має необхідні інструменти дослідження тексту як цілісності. Основним інструментом наративістської теорії стала саме тропологія. Завдяки їй Г. Вайт дослідив різні виміри історичного дискурсу: онтологічного, епістемологічного, етичного, ідеологічного, естетичного і формального. У «Метаісторії» Г. Вайт класифікує тропологію так: «Тропологія – це теоретичне пояснення вигаданого дискурсу, усіх способів, якими різні типи фігур (метафора, метонімія, синекдоха та іронія) створюють типи образів і зв’язки між ними, що здатні слугувати знаками реальності, яку можна лише уявити, а не сприйняти безпосередньо. Дискурсивні зв’язки між фігурами (людей, подій, процесів) в дискурсі не є логічними зв’язками або дедуктивними з’єднаннями одного з іншим. Вони, в загальному сенсі слова, метафоричні, тобто засновані на поетичних техніках конденсації, заміщення, символізації та перегляду» [52, с. 8]. Тобто в основі тропологічної теорії закладено ідею про те, що історичне минуле слід розглядати з позиції фантазії. Проте ці уявлення формуються не на вигадці, а на уяві про ті чи інші історичні факти, з якими працює історик. Наративізм же у свою чергу не передбачає користування фактами, але під час об’єднання їх в історичний «сюжет» несвідомо деформує.

Ф. Анкерсміт, нідерландський філософ історії, у дослідженні «Наративна логіка: семантичний аналіз мови істориків» (1983) розробив теорію, у якій спробував подолати дистанцію між текстом історика та реальністю минулого, яку Г. Вайт та послідовники оголосили неподоланою.

Вихідною точкою у дослідженні є поняття «філософія мови», в яке закладено співвіднесення слів зі світом. Ф. Анкерсміт стосовно цього зазначає, що «філософії мови властива деяка вузькість проблематики, бо за великим рахунком ця філософія була філософією висловлювання або судження, незалежно від того, в якій сфері вживається мова: щоденному житті чи в науці. Тобто вона ніколи не зверталася до проблем тексту чи розповіді, до питання про те, як вони співвідносяться зі світом і яким критеріям повинні відповідати, щоб бути істинними повідомленнями про те, про що вони повідомляють» [31, с. 14]. На думку науковця, аби осягнути сутність філософії мови в історичному контексті, варто чітко розмежувати поняття репрезентації та репрезентованого. І. Папуша, апелюючи до теорії Ф. Анкерсміта, стверджує: «щоб зрозуміти історичну розповідь і те, як вона співвідноситься з минулою реальністю, потрібно поставити питання про те, як репрезентація співвідноситься з тим, що вона репрезентує» [31, с. 15].

Загалом, домінантним у дослідженні Ф. Анкресміта є виокремлення двох сфер історичної розповіді: сфери буквальної істини, яка складається з висловлювань, що описують минуле, і сфери метафори, котра трактує історичну розповідь як ціле. Варто зазначити, що саме метафоричне уявлення про світ покладено дослідником в основу історичної концепції наративу: «…метафора – це не лише прикраса мови чи спроба поетично сказати те, що можна висловити також і буквальною мовою. Якщо б метафоричний вимір був усунутий з мови, наше уявлення про світ негайно розпалося б на незв’язні і важко опрацьовувані одиниці інформації. Метафора синтезує наші знання про світ. Тому наратив і метафора є не описами, а трактуваннями, які за своєю природою ніколи не можуть бути емпірично істинними чи неправдивими. Подібно до метафори, наратив одночасно описує реальність і індивідуалізує певну “точку зору”» [31, с. 18].

Спираючись на вище зазначене Ф. Анкерсміт формує наступні ключові складники наративної історії:

* Наративи – це інтерпретації минулого: минуле нам не подане, ми не можемо порівнювати його з тим або іншим текстом, щоб визначити, який із них максимально точно його репрезентує [2, c. 52].
* Наративи інтерпретують минуле, не проблематизуючи його: раніше філософія історії узгоджувала різноманітні інтерпретації минулого через співвіднесеність з фактами, а тепер наративна філософія історії узгоджує їх з аргументами наративу [2, c. 68].
* Мова наративу тропічна та метафорична, отже непрозора й автономна у відношенні минулого, тому наративні припущення володіють природою речей, а не понять [2, c. 97].
* Наративи виконують функції опису минулого та ідентифікації його наративної інтерпретації: окремі твердження наративу мають буквальне значення (хроніка), але у сукупності – метафоричне, оскільки наративний текст є типом дискурсу історика, за допомогою якого встановлюються відношення тотожності між подіями минулого і типами оповідей, наділених їх значенням [2, c. 136].

Якщо говорити про співвіднесеність літературного та історичного наративів, то дослідники порушують питання про те, яким же чином їх розрізняти. Р. Шолес і Р. Келлогом, думку яких підтримує й Ф. Анкерсміт, розробили концепцію, згідно з якою варто виокремлювати два рівні істини, котрі можна виокремити як в історичних романах, так і в наративах. Основна різниця полягає в розмежуванні «більш низького рівня фактичних висловлювань про окремі події і ситуації та рівня загальних зауваг, які стосуються суті певного історичного періоду» [31, с. 16].

Варто розрізняти, що «автор наративу займається створенням історичного знання, його накопиченням і здобуванням. У своєму викладі він пояснює і аргументує. Що ж стосується автора історичних романів, то він застосовує це узагальнене історичне знання до однієї чи кількох уявних історичних ситуацій. Друга відмінність стосується різних способів взаємозв’язку двох рівнів істини в наративі та історичному романі. В наративі перший рівень підготовлює другий: він надає свідчення і приклади для всебічної інтерпретації історичного періоду. В історичному романі навпаки. Автор історичного роману, якому відомі основні історичні факти, володіє „загальним” історичним знанням уже перед тим, як він починає втілювати це „загальне” знання у щось часткове та індивідуальне. Адже, на відміну від історичного роману, наратив не пишеться з якоїсь певної точки зору чи згідно з якоюсь певною інтерпретацією минулого, хоча певна інтерпретація чи „точка зору” у ньому пропонується» [31, с. 16]. На відміну від історичної теорії наративу, згідно з якою «точка зору» опиняється у центрі науково-історичних дискусій і сприймається як центральна одиниця дослідження, на користь якої й буде сформована наративна оповідь. Ф. Анкерсміт літературний наратив апелює поняттям «точка зору» як вихідною одиницею. У художньому наративі це поняття сприймається як перша ланка суб’єктивного сприйняття письменником події, закладеної в основу літературного твору.

І. Троцук виокремлює такі фактори розрізнення художнього та історичного наративів: «історичний наратив зберігає вірність фактам, а художня література – ні. Завдання романіста – побудувати зв’язну картину, яка має сенс; задача історика – побудувати осмислену картину так, щоб вона відображала дійсні речі і події. Автор наративу створює історичне знання, пояснюючи його й аргументуючи; автор роману застосовує це узагальнене історичне знання до однієї або кількох конкретних (уявних) ситуацій. У наративі фактичні висловлювання про окремі події надають свідчення і приклади для інтерпретації історичного періоду; в історичному романі – навпаки, автор має «загальні» історичні знання стосовно його „втілення” в приватне та індивідуальне» [49, с. 81].

Говорячи про різницю між історичним наративом та історичною прозою, варто не забувати, що, не зважаючи на їх векторну розбіжність, все ж таки ці поняття є взаємозалежними та скоординованими між собою. Можливо, саме тому більш доречно ввести таке поняття як художньо-історичний наратив, який буде синтетичною формою історичного та художнього наративів. В основу художньо-історичного наративу буде закладено домінантні складники історичної прози, а саме: «твори істориків, у яких змальовували конкретні події минулого; для них характерне невимушене мовлення, застосування зображально-виражальних засобів, розвинута наративна інтрига» [21, с. 442]. Прикладом такого наративу можуть стати історичні твори З. Тулуб, П. Загребельного, В. Малика, Ю. Мушкетика, С. Скляренка, Р. Іваничука, Р. Федоріва, частково література нон-фікшн.

Отже, історичний наратив, сформований під впливом наратологічного повороту, спричинив появу нових теоретико-методологічних студій та дискусій. Опрацювавши історичний наратив як специфічну оповідну манеру дослідження історії, ми дійшли висновку, що ця галузь знаходиться на етапі формування та систематизації, однак дослідження науковців, зокрема істориків та наратологів, вже дають змогу окреслити теоретичні домінанти. У нашому досліджені особливу увагу привертає теорія Ф. Анкерсміта стосовно скоординованості художнього та історичного наративів, їх взаємодії та ключових атрибутів функціонування.

**Розділ 2.** **наративні стратегії в історичній прозі Н. Бічуї**

**2. 1. Наративна типологія у викладовій манері історичної прози письменниці**

Н. Бічуя – письменниця-шістдесятниця, котра, за визначенням Р. Іванничука, є «обраницею муз, яку доля поставила в особливе й не зовсім вигідне для неї становище: її творчість викликає постійний інтерес у знавців літератури й смакунів і не надто вона популярна серед читацьких кіл…» [39, с. 13]. В анотації до збірки новел «Землі роменські» зазначено: «Стилю Ніни Бічуї притаманні глибокий психологізм й інтелектуальна напруга, медитативність, безсюжетність, висока культура слова та рельєфність письма. Її художні писання відзначаються вишуканістю й елегантністю, приворожують артистичністю й стрімкістю польоту авторської уяви. Новелістичне слово Ніни Бічуї дихає і прискорено пульсує, його можна відчути на доторк, воно звучить і має колір і запах» [7]. Крім того дослідники визначають, що творчість письменниці характеризується поліфонічністю, філософською насиченістю, високим інтелектуалізмом та естетичністю, абстрактністю у побудові сюжету, психологічною напругою, великим тематичним спектром.

Доробок Н. Бічуї викликає інтерес у наукових колах, а тому неодноразово ставав об’єктом дослідження таких літературознавців, як Е. Балла, Г. Гарбасевич, В. Ґабор, М. Котик-Чубинська, Н. Римар, В. Шевчука та ін. Однак цілісного аналізу творчість письменниці на сьогодні не має, а тому потребує методолого-теоретичного потрактування.

Науковці виділяють кілька тематичних пластів у творчості письменниці, серед яких урбаністичний («Земля», «Повінь», «Звичайний шкільний тиждень»), історичний («Сотворіння тайни», «Великі королівські лови»), філософсько-медитативний («Мед мудрості нашої») 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»).

Об’єктом нашого дослідження став історичний наратив творчого доробку Н. Бічуї, який реалізується у таких творах, як «Дрогобицький звіздар», «Спогад про Грузію», «Буєсть Митусина», «Сотворіння тайни», «Великі королівські лови», «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Кам’яний господар», «Біла Віла». Саме історичний наратив залишається поза дослідницькою увагою, але оповідна складова є однією з ключових художніх структур, тому вважаємо доцільним звернутися саме до цього аспекту.

Із точки зору наративу письменниця проявляє цілковиту оригінальність, самобутність та нетиповість, що є недивним, оскільки загалом ці риси є характерними для художньої манери бічуївського письма. В обраних для дослідження творах ми можемо простежити відхід від класичного наративу й утворення змішано-змінного типу нарації. Н. Римар з цього приводу зазначає: «…письменниця не тільки виразно екстраполює читацьку настанову, тримаючи реципієнта постійно ніби під прицілом, але й наративну організацію майже кожного тексту подає як своєрідний лабіринт, із якого нарататор ніколи не вибереться сам без допомоги наратора. Із творів чітко виступає позиція наратора: все потрібно зображати у взаємозв’язку, а не окремо…» [38, с. 53].

Варто зазначити, що у дослідженні послуговуємось наративною теорією Ж. Женетта, а тому будемо використовувати класифікацію, згідно з якою у творі може діяти гомодієгетичний, гетеродієгетичний або екстрадієгетичний наратор. Зауважимо, що більшість творів, у яких реалізується історичний наратив, належать до малих жанрових форм, однак при цьому письменниця вдається до змінних нарацій у межах одного твору. Так, у новелі «Спогад про Грузію» відбувається перехід від гомодієгетичного наратора до гетеродієгетичного; у новелі «Камінний господар» гомодієгетичний наратор-жінка змінюється гомодієгетичним наратором-дитина; у «Зачині до оповідання про Донелайтіса» ми-наратор переходить у ви-наратора; подібне відбувається й у новелі «Біла Віла»: ти-наратор транспонується у вона-наратора. Дещо відрізняються новела «Буєсть Митусина», у якій спостерігаємо третьоособового екстрадієгетичного наратора.

Н. Римар у дисертаційній роботі, присвяченій наративним стратегіям у прозі Н. Бічуї, пропонує виокремлювати змішано-змінні бінарні категорії нараторів, а саме: відкритий / закритий наратор, всезнаючий / некомпетентний наратор, невпевнений / упевнений наратор, наратор-чоловік / наратор жінка, [38, с. 57–63]. Зупинимося більш детально на цих категоріях та спробуємо провести власне дослідження стосовно реалізації такої диференціації.

Так відкритість наративного простору досягається у творах, де постать наратора накладається на особу авторки і твори набувають біографічного підтексту. Наприклад, у новелі «Показія, або Те, що не потрапило до оповідань» ми можемо спостерігати, як авторка розкриває перед нарататором творчу майстерню митця, вдається до коментарів щодо створення мистецького продукту. Саме в таких творах можна простежити діяльність екстрадієгетичного наратора. Натомість закритий наратор навпаки окреслює перед нарататором чітку межу дозволеного сприйняття, за межі якої він не повинен виходити. Наратор, так би мовити, контролює процес читацького усвідомлення та вибудовує перед ним вже сформовану авторською уявою картину для усвідомлення. Це ми можемо спостерігати у новелах на історичну тематику: «Великі королівські лови», «Камінний господар», «Дрогобицький звіздар». У цих творах авторка хоч і не розкриває повну картину для усвідомлення і наповнює твір алюзією та сугестивністю, все ж таки окреслює кордони наратативного сприйняття.

Наступний різновид бінарної опозиції – всезнаючий і некомпетентний наратор. Всезнаючий наратор це дійсно той наративний тип, який зустрічається майже в усіх творах та загалом характеризує оповідну манеру Н. Бічуї. Для цього типу визначними рисами є інтелектуалізм, всеохопність та енциклопедичні знання. В більшій мірі саме всезнаючий наратор вибудовує сюжетну платформу, окреслює змістову наповненість творів, спектр порушених проблем. Виступає він у творі гомодієгетичним або екстрадієгетичним наратором, який ніби зі сторони спостерігає за тим, що відбувається у творі, дозволяє собі суб’єктивні коментарі та зауваження, певні висновки. Наприклад, у новелі «Зачин до оповідання про Донелайтіса» наратор ніби між рядків робить досить суб’єктивне зауваження, яке змушує й читача задуматися над цією тезою: «Може, якраз тоді, коли філософ Іммануїл Кант розмірковував над проблемами чистого обов’язку…Донелайтіс старанно примірював у собі самому селянина й пастора…» [6, c. 120]. Або ж у новелі «Дрогобицький звіздар» оповідач ніби закидує нарататору думки для роздуму: «Хтось твердив категорично, що слава його не менша Каллімахової, а хтось знайшов свідчення, ніби великий Коперник був Котермаковим учнем, а інший запевняв: знаменита праця в галузі медицини, автор якої був досі невідомий, належить Дрогобичу» [6, с. 55]. Сам же наратор при цьому займає позицію відсторонену: «Все було про Котермака правдою і все – бридня» [6, с. 56], але все одно ми відчуваємо його суб’єктивну позицію та відчуття того, що він знає набагато більше, ніж говорить.

Що стосується некомпетентного наратора, то, на нашу думку, він є доволі співвідносним із невпевненим наратором, оскільки часто ми відчуваємо сумнів у мові оповідача, припущення відносно тієї чи іншої думки. Спричинено це тим, що, в основному, наратор будує оповідь не на відтворенні історичних подій чи достовірних фактів, а на зануренні у свідомість персонажа. Зважаючи на те, що об’єктом нашої уваги є саме історичні персоналії, то цілком логічним та вмотивованим є своєрідна невпевненість в потрактуванні думок та вчинків героїв: «… я, правда, не знаю, що могли подавати до столу в домі пастора…» [6, c. 124]. («Зачин до оповідання про Донелайтіса»); «Я не знаю напевно, що робив того вечора Юрій Котермак, не буду вас переконувати, що тільки так могло бути…» [6, c. 49] («Дрогобицький звіздар»); «Може, сам Ніко насміявся б із цього бажання, бо й справді – чому не посміятися?» [6, c. 101] («Спогад про Грузію»), «…але, може, це була тільки луна, відгомін, а в чорне був убраний Юда…» [6, c. 174] («Біла Віла»).

Цікавим є той факт, що Н. Бічуя вдається й до змінних оповідних структур відносно статі наратора. Так, у творах ми зустрічаємось і з гомодієгетичним чоловіком-наратором і з жінкою-наратором. Варто зауважити, що Н. Бічуї доволі вправно вдається передати гомодієгетичний чоловічий тип нарації: «Року 1967, влітку, я сидів у відкритій, притуленій до червонястої стіни будинку кав’ярній смакував духм’яний напій…» [6, c. 45] («Дрогобицький звіздар»). Авторка вдало експериментує й зі зміною наратора-чоловіка у наратора-жінку в межах одного твору. Так, у новелі «Показія, або те,…» спочатку оповідь веде чоловік, а потім відбувається переорієнтація і наратором виступає вже жінка: «Не годен зрозуміти, кому належать душі цих людей?» [6, с. 139]; «Втупившись у телевізор, просто дивлюся. Телевізор увімкнений, я – вимкнена. Зовсім вимкнена» [6, с. 140]. Однак домінантним у творах все одно залишається наратор-жінка, яка виступає у різних іпостасях та вікових образах: «Я звикла до неговіркої вдачі Богдана й до того, що я молодша сестра…» [6, c. 99] («Спогад про Грузію»); «Я існувала з тим першим сном від самого дитинства, з тою першою його одміною…» [6, с. 32] («Камінний господар»).

Історична проза є чи не найсильнішою та найбільш вартісною у доробку письменниці, оскільки у художніх творах авторка моделює суб’єктивний погляд на події, крізь призму уявлень цілком нетипових історичних персонажів, які є носіями авторської думки. Крізь долю або життєві фрагменти героїв ми можемо дослідити історичну добу, суспільно-політичні процеси, які відбувалися у тій чи іншій країні, історичних діячів культури, мистецтва, науки, політики.

Нетрадиційна авторська манера знайшла вираження й у історичній прозі Н. Бічуї, а саме звернення до нетипових підходів у поданні історичних мотивів і тем, відзначених психологічною достовірністю, витонченістю художніх текстів, філософічністю та оригінальною манерою. Змалювання історичних подій у творах здійснено у новаторському ракурсі, оскільки письменниця використовує індивідуально-авторські інтенції сприйняття історичного матеріалу, які впливають і на сюжет, і на нарацію.

Зауважимо, що Н. Бічуя не зупиняється лише на Україні, а й зображує інші країни: Грузію («Спогад про Грузію»), Литву («Зачин до оповідання про Донелайтіса»), Польщу («Дрогобицький звіздар), що значно розширює хронотоп та сюжетобудову творів. Якщо говорити про твори, у яких просторовою складовою окреслена Україна, то тут ми можемо виділити кілька історичних пластів: києворуський період («Сотворіння тайни», «Буєсть Митусина»), козацький період («Великі королівські лови») та радянський період («Камінний господар», «Десять слів поета).

Звертаючись до теорії Ф. Анкерсміта, ми можемо говорити про те, що Н. Бічуя використовує історію як систему узагальнених знань про ті чи інші події та на їх основі вибудовує сюжетну структуру творів. Тобто історія тут виступає як продукт та вихідна джерельна база художньої прози. Авторка володіє «загальним» історичним знанням уже перед тим, як починає втілювати це «загальне» знання у конкретний твір. Історія у творчості письменниці реалізується дещо нетипово: вона є поштовхом, який спричиняє потік авторської уяви. Домінантним тут є суб’єктивне сприйняття історичної події та авторське ідейне нашарування, котре виходить на перший план і формує манеру оповіді, сюжетобудову, композиційну структуру твору. Доволі часто ми зустрічаємося із внутрішньою фокалізацією, яка спрямована на занурення у мислення та почуття героїв, а тому на перший план виходить не подія, а саме емоційний та рецептивний план сприйняття.

Зупинимось більш детально на реалізації цих аспектів в історичній прозі письменниці та простежимо структуру наративних моделей, їх функціональну складову, змістову навантаженість та, як результат, індивідуально-авторську манеру наративного простору.

Так у новелі «Буєсть Митусина» Н. Бічуя звертається до історичного періоду правління Данила Романовича, зокрема відносин між галицьким князем та славетним співцем Митусею. Насамперед варто зауважити, що постать співця Митуси є доволі суперечливою в українській історії, оскільки до сьогодні в наукових колах не існує єдиної думки щодо цієї персоналії. Відсутність достовірних фактів призводить до дискусій відносно галицького митця ХІІІ століття. Наразі існує лише одне джерело – Галицько-Волинський літопис, у якому під 1241 роком лаконічно зафіксовано події, пов’язані з митцем: «Славного співця Митусу, який через свою гордість не схотів служити князю Данилу, привели розідраного і зв’язаного» [6, с. 87]. Саме ці рядки стали епіграфом та історичним підґрунтям новели Н. Бічуї «Буєсть Митусина».

М. Богданова зазначає, що у новелі домінантним є «моделювання незвичайної події з несподіваним фіналом, перевага внутрішніх дій (настроїв, переживань, психічних реакцій) над зовнішніми (поведінка, вчинки персонажів), сюжетно- часові згущення колізій, рефлективно-асоціативна структура оповіді, збільшення питомої ваги фантастики, конденсування експресивності» [8, с. 7].

У новелі авторка лише фрагментарно подає життєпис героя: «Дім його стояв на пагорбі … слідкував господар, щоб не бракувало в корчулях вина й меду… » [6, с. 90], «Князь же дивувався, що міг Митуса стати на боці бояр, котрі проти князівської влади учинили бунт» [6, с. 94]. Натомість Н. Бічуя робить акцент на філософії буття цієї людини, його світосприйнятті та життєвих позиціях. Незважаючи на належність до різних соціальних прошарків, Митуса тримається як рівня з галицьким правителем, що й загострює конфлікт. Данило ж відчуває слабкість перед співцем та потребу в його авторитеті серед народу: «Не міг признатися у своєму безсиллі Митусі [князь Данило] … Усім потрібне було знаття Митусине, і вміння, аби власне безсилля й глупоту прикрити Митусиною мудрістю…» [6, с. 96].  Однак Данило не може визнати того, що припустився помилок, як у політичній діяльності, так і відносно Митуси, а тому князя весь час охоплює сумнів. Н. Бічуя вводить алегоричні образи, які увиразнюють стан персонажів. Так, поряд із Данилом Галицьким діють Сумнів, Гнів, Мудрість і Сила, саме вони впливають на  вчинки героя  та  контролюють його думки. Також у новелі діє образ Митусиної Буєсті, яка весь час перебуває поряд з ним і рухає митцем по життю: «…була там Буєсть   Митусина, і Митуса утішався тому, що хоч вона одна була з ним, одна пішла слідом, не боячись покаляти ноги» [6, с.87]. Ці символічні образи створюють у новелі двоплощинну наративну дійсність: реальну (конфлікт між героями) та ірреальну (дії алегоричних постатей). Введення цих образів значно розширює не тільки сюжетну наповненість твору, а й окреслює психологічну складову.

Окреслюючи наративну структуру твору, зазначимо, що авторка послуговується нелінійним письмом, побудованим на фабульній модифікації, в основі якої простежується рух почуттів, градаційність між наративними ланками викладу подій, ретроспективні вкраплення, котрі розширюють сюжетно-подієву та часо-просторову картину твору. Варто зауважити, що у творі розповідачем є екстрадієгетичний наратор, оскільки оповідь ведеться від третьої особи, яка за допомогою внутрішньої фокалізації передає емоції, стан героїв та їх почуття: «…хотів Данило, аби співець словутний Митуса став тим волхвом, який би мав на світ власні очі, але у серцевину всього вміщав би князеві мислі…Так хотів Данило. Інше думав Митуса. Те, що Данило у своїх діяннях мав за велике та значне, могло колись обернутись мізерним і дрібним…» [6, с. 93].

 З точки зору історичної вартості ми можемо простежити, що у цій новелі, за допомогою однієї події – зіткненні князя Данила з Митусою, можна побачити суспільно-політичну картину Галицько-Волинського князівства ХІІІ ст. Досягається це за допомогою історичних екскурсів у минуле, вибудуваних фрагментарно, але доволі наповнено. Н. Бічуя, ніби літописець, окреслює вагомі історичні події: напад половців, домовленість з Белою ІV, князівські міжусобиці, зубожіння бояр, важливі економіко-політичні союзи. Саме у цих наратемах ми спостерігаємо всезнаючого розповідача, який не просто володіє інформацією, а подає її філігранно, ненав’язливо, проте змістовно.

Важливого значення в контексті набувають наративні вставки з «Галицько-Волинського літопису», на якому оснований твір, а також фольклорні мотиви-рефрени в розповіді про трьох сліпців: « Три сліпці просилися до князя, та їх не пустили…» [6, с. 83]; «Три сліпці досі не втратили надії добитися до князя…» [6, с. 93]; «Три сліпці знали, що настала ніч…вони вже не сподівались почути князевих кроків за порогом…» [6, c. 97]. Саме ці рефрени створюють кільцеву наративну будову твору та передають літописний стиль. Подібне спостерігається і в мовленні героїв (Митуси, князя Данила), коли манера ведення розмови створює ілюзію реалістичності події, а тому вагомим маркером доби виступає архаїчна лексики, яка дає змогу відчути загальну атмосферу твору (імити, хосен, крамольники, заборол).

Подібну картину ми можемо спостерігати й у новелі «Сотворіння тайни», присвяченої києворуській добі, а саме періоду правління Володимира Мономаха. Н. Бічуя подає тут історичну картину періоду новоліття, а саме згадує війни з половцями й князівські міжусобиці, чорноризців, князів Святополка, Володимира Мономаха. Авторка у відображенні дійсності використовує історичне тло, а саме події 1113–1114 років, однак застосовує ретроспективний прийом, чим розширює як просторову, так і подієву дійсність. У творі авторську увагу зосереджено на образі ченця Алімпія. Використовуючи ускладнений часопростір, Н. Бічуя вдається до одночасного зображення Алімпія-старця та Алімпія-отрока та, застосовуючи прийом видінь та алюзій, передає образ Богородиці Марії, яка зійшла до нього у вигляді дівчини, в яку іконописець закохався і, злякавшись своїх почуттів, пішов у монастир.

Гетеродієгетичний наратор вдається до суб’єктивованості оповіді, а тому застосовує прийоми автокоментування: «…добре, що душа його нікому не доступна, бо там би шукати мали, не під тиньком у келії» [6, c. 79]. Саме це дозволяє реципієнту відчути прихильне ставлення розповідача, а як наслідок і самої Н. Бічуї. Як і в інших мистецьких творах, письменниця зосереджується саме на тих персоналіях, котрі їй близькі за духом. Іконописець Альмпій, як і співець Митуса, присвячує своє життя мистецтву, а тому є відомою людиною своєї доби, проте до кінця життя залишається вірний власним ідеалам та переконанням. Підтвердженням цього може слугувати наступна наратема: «Жодному князеві не служу – ні доброму, ні поганому, і дарма мені: добрий князь чи поганий, – я все зостаюся самим собою. А богові не дам подоби княжої, бо ношу образ господній в душі і не пишу також за зразками чужими, як інші чинять, а пишу образ, котрий в собі маю» [6, с. 76]. У цій новелі ми теж можемо спостерігати супротив владі, мистецьку непокору, але в той же час чистоту духовних переконань, що є суголосною із авторськими інтенціями.

Проте письменниця не зупиняється лише на одній події, а загалом окреслює тогочасну історичну дійсність. Репрезентантом правди та внутрішньої фокалізації у творі виступає скоморох. Саме крізь світогляд цього героя формується уявлення реальної соціально-політичної картини того часу. Скоморох не цурається подеколи різких, але правдивих висновків, його слова сповнені критики та зухвальства: «…хоче хто над іншими княжити, хай вчиться собою володіти... Мав я мовити, князю, що славний ти ділами, і походами, і битвами великими й меншими, і розуму маєш більше, ніж усі твої бояри укупі, а про те, що буде по тобі, нічого не відаєш. Ти, князю, славі своїй служиш, що б не робив, а я знаю такого, що нікому не служить: ні славі, ані князеві» [6, c. 77].

Що стосується наративної складової, то перед нами постає апостеріорна нарація, яка зумовлена ситуацією. Також у творі ми можемо спостерігати нульову фокалізацію, у якій розповідь закцентовано на «всезнаючому нараторові», який подає розповідь через внутрішні світи героїв, що діють у творі. І не зважаючи на імпліцитний характер оповіді, у творі все одно чітко окреслена постать розповідача-автора, крізь суб’єктивний світогляд якого ми сприймаємо події новели.

За стильовою манерою цей твір, так само як «Буєсть Митусина», співвідносний із літописними оповіданнями. Ми спостерігаємо це на стилетворчому рівні та наративному: «Велика була коромола, і бунт великий. Того ж 1113 року, за два тижні по святі новоліття, помер князь Святополк» [6, с. 75]; «І почав княжити Володимир, син Всеволодів. Сів у Києві у неділю, а всі кияни стріли його з честю великою. І радість була, бо утишив князь бунт» [6, с. 75]. Саме літописна манера оповіді спонукає до занурення в епоху, а енциклопедичне навантаження дозволяє нарататору не тільки розширити власні знання, а й сформувати уявлення про часопросторову дійсність. Спостерігаємо ми тут і вкраплення фольклорних мотивів, а саме замовлянь чи народних дум: «І молилися кияни: нехай зіслизнуть разом із талим снігом у березілі благодатному і печаль, і хвороба, й половці, і нехай хто зв’яже докупи всі стріли, по землі розметані, і нехай потонуть у повені всі сльози, й усобиці…» [6, с. 72].

У новелі «Великі королівські лови» дещо по-іншому реалізована історична дійсність. У цьому творі ми не зустрічаємо конкретних історичних персоналій, але при цьому основна увага зорієнтована на подієвість. Сюжетно-фабульним центром стає період Коліївщини та гайдамацького руху. Цікавою стосовно цієї новели є думка Н. Римар: «Картини гайдамацького повстання Правобережжя авторка проектує на історію містечка Городок, розташованого недалеко від Львова. За допомогою прийому наративного перебільшення маленьке непримітне містечко постає як мегаполіс із великою історією» [38, с. 77]. Підтвердженням цього може бути наступна наратема: «А ще потому всякого з Городком було – і татари, і шляхта, і турки, і пожежі, і повені, і голод…» [6, с. 60].

Історичним тлом новели є доба Руїни, а саме гайдамацькі повстання проти поневолення народу після зруйнування Катериною ІІ Запорізької Січі та як наслідок нищення таких повстанських загонів владою: «…сімсот шибениць, зарубки криваві, доля гайдамацька, а на воротах у Сербах – Івана Ґонти жовтий череп під вітрами, та під дощем, та під наругою; а по цілій Україні – каліки безногі, безрукі, без'язикі, покалічена гайдамацька доля, четвертована гайдамацька воля, знесилена слава гайдамацька, на Сибір приречена разом із Залізняком, розбійницькою названа, потоптана; а матері плачуть, а дівчата край шляхів стоять…» [6, с. 60]. Протогоністом у творі виступає не історичний діяч, а звичайний хлопець – Василь Швець, який став гайдамакою, аби чинити супротив моральному і фізичному насильству шляхти. Наративно Н. Бічуя обирає прийом марення головного героя, крізь яке і він, і, як наслідок, нарататор усвідомлюють події, що відбулися: «Гнала шляхта полонених гайдамаків із Правобережжя в Галичину… Йшли гайдамаки не своєю волею від Умані аж до Львова – а вздовж дороги шибениці кривавими зарубками... Гайдамаки на шибеницях» [6, c. 58].

Ретроспективні екскурси значно розширюють часопростір новели, і окреслюють не лише долю Василя Шевця, а загалом історичну картину означеної доби. Так, за допомогою нелінійної структури оповіді, ми дізнаємось про село, у якому виріс герой, чумакування, мудрі настанови діда Остапа.

Зауважимо, що у цьому творі письменниця не вдається до змішано-змінних нарацій, а подає твір від особи гетеродієгетичного розповідача, який спостерігає за подіями дещо відсторонено. «Великі королівські лови», як і попередні новели, на стильовому рівні подібні до фольклорних творів, а саме до дум та історичних пісень. На нашу думку, така манера оповіді обрана письменницею не випадково, оскільки ці жанри народно-пісенної творчості були найбільш популярні та розповсюджені саме в період козаччини та гайдамацьких повстань. Простежимо більш детально їх специфіку та вплив на наративну складову. Так у творі спостережено характерні для думи складові: всупна частина (заплачка) та заключна (славословіє), речитативна ритмобудова (Шукали гайдамаки на вістрях вил собі та Україні долі – й таки знайшли. Хвалились, що дратимуть китайку на онучі, – а то Ґонті зі спини паси дерли. Від Умані до Львова уздовж дороги – сімсот шибениць [6, с. 58]), короткі речення ( «То дзвони дзвонять. Як я чумакував, то не ходив сюди. До Криму ходив. А тут по мені дзвони дзвонять. А що то за річка, яке їй Ім'я? А що то за церква, яке їй ім'я?» [6, с. 62]).Також зустрічаємо у новелі елементи народних голосінь: «Йой Василечку, йой мій Василечку, а що то з тобою робитимуть, а що ж тобі заподіяно… уділ падає, звідусіль нарід зігнано, аби дивились, як то гайдамаки смерть прийматимуть, йой сину, йой братику, а що тобі пороблено» [6, c. 62].

Знаковим у творі є символічне наповнення образів. Починається новела наратемою королівського полювання, яке потім доволі різко змінюється оповіддю про знищення гайдамаків. Однак, у новелі відчувається цілком бічуївська манера оповіді, побудована на контрастному співвіднесені символів: король є уособленням влади, королівське полювання – стратою людей та придушенням повстанського руху, олень, на якого полюють – втіленням гайдамаки Василя Шевця.

Доволі нетипово зчитується історичний наратив у новелі «Камінний господар», яка є чи не найбільш напруженою та медитативною: «Це твір про те, як недавнє минуле стає історією, як воно продовжує відлунювати у спогадах, снах і страхах» [18]. Насамперед варто зазначити, що ця новела цілком автобіографічна, оскільки за постаттю я-наратора доволі легко зчитується постать Н. Бічуї. В основу твору покладено враження підлітка-дівчинки від смерті Йосипа Сталіна, які вона пронесла крізь усе життя і чи не вперше вирішила поділитися із близькими друзями, тими почуттями, котрі переслідують її все життя. Суб’єктивна складова тут є визначальною: оповідачка  у приятельській розмові розповідає, про день, коли помер Сталін: «Здох! Здох! Здох! – підстрибував у самих спідніх мій тато…» [6, с. 27], і як вона – проста школярка – силувала себе і не могла написати поминального вірша, якого від неї вимагали вчителі; як школярів «погнали» тоді зі смолоскипами за місто на кладовище «оплакувати смерть вождя». Але цей твір цілком можна вважати історичним, оскільки на прикладі однієї долі, ми можемо простежити всю специфіку епохи та осягнути не тільки суспільно-політичну складову, а й отримати усвідомлення психології буття радянської людини.

Композиційно твір побудовано на основі монтажності та фрагментарного відображення дійсності. М. Котик-Чубинська зазначає: «Ніна 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 – ґротескна візія присутності чоловіка зі сну під час розмови з приятелями…» [18].

Змішано-змінний тип нарації дає поштовх до розширеного усвідомлення дійсності у новелі. Так на початку перед нами постає гомодієгетичний наратор-жінка, котра крізь марення та сни окреслює страхи, які супроводжують її все життя: «Тричі посеред ночі я прокидалась від важкого кошмарного сну, і, прокинувшись, одразу забувала, що ж мені снилось, але за мить усе починалося спочатку — все той же кошмарний сон» [6, c. 24]. Однак оповідь наратора-жінки доволі різко змінюється, і перед читачем постає вже наратор-дитина, крізь усвідомлення якої можна зрозуміти, що стало причиною цих нічних кошмарів. Монтажна будова тексту дає усвідомлення того, що оповідачку не покидають тривожні спогади: «…нас погнали туди зі смолоскипами оплакувати смерть вождя, старого й жорстокого, вождя, якого ми ніколи не могли бачити… мені було жахливо холодно, хотілося тільки додому, та ще хотілося, аби ніхто не помітив, що я не можу витиснути з очей ані сльозинки…» [6, c. 28]. Все це дає нам можливість осягнути дійсну картину радянського життя доби сталінізму: цілковитий контроль, примусове виконання розпоряджень, що розповсюджувалося й на школярів, створення культів та «ідолів» для поклоніння. Символічним є тут той факт, що поряд із таким життям йде страх. У творі ми можемо його розцінювати як окремий образ, настільки масштабної форми він набуває «Чи мусила все це знати дитина? А таки мусила, бо то був страх – так, страх, але очищаючий, рятівний, він помагав на доноси, на підступ, на слабкість характеру, на той ще інший СТРАХ, абстрактний, незбагненний, не страх вмерти, чи бути побитою, чи кудись вивезеною – у безвість, а СТРАХ взагалі, і СТРАХ – всезагальний» [6, c. 33].

Особлива психологічна напруженість досягається у той момент, коли дитина просто не може усвідомити, чому вона повинна робити те, що її змушують. Важливим тут є й той факт, що під час оповіді, наратор вдається до внутрішнього діалогу, у якому сумнівається чи вірять їй співрозмовники: «Я не знаю, вірять чи не вірять мої друзі в цю оповідку, як я не написала вірша, але вони таки справді сумніваються у тому, що мій тато кричав: "Здох! Здох!"… Часи були не такі, аби вголос і при дитині щось подібне вимовляти» [6, c. 31]. Саме табуйованість, яку накладала радянська політика на свідомість, викликає у співрозмовників недовіру. Хоча з погляду сучасного усвідомлення історії, ми сприймаємо цю подію як цілком реальну та можливу.

Глибоке психологічне навантаження відбувається в ті моменти, коли розмивається кордон між дійсністю та маренням: оповідачка неодноразово втрачає свідомість та контроль того, що відбувається. У цих епізодах можна навіть стверджувати, що реальний наратор переходить в іррельного, настільки сильно ним заволодівають візії та марення: «Мені здалося, що я втрачаю глузд: голова наче ворухнулась, блимнула очима, злісно й хижо поглянула на мене, я тепер знала, чого тій голові бракує» [6, с. 40].

Цілковито іншу спрямованість мають новели «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Дрогобицький звіздар» та «Спогад про Грузію», оскільки, якщо у попередніх новелах, топонімічно була окреслена Україна, то у цих творах авторка розширює геопоетику та звертається до історії інших країн, зокрема Грузії, Польщі та Литви.

У новелі «Спогад про Грузію» застосовано нелінійний змінний тип оповіді, який побудовано у формі спогадів головної героїні. Н. Бічуя застосовує спочатку гетеродієгетичний наратив, який потім змінює на гомодієгетичний: «Я знаю картоплю пектимуть задля мене. Так буває щоразу, коли я приїжджаю до них» [6, c. 99]. У творі ми можемо відстежити переважно внутрішню фокалізацію, яка зосереджена на психолого-емотивній та почуттєвій організації оповіді. Оповідачка постійно веде внутрішні діалоги, вдається до автокоментування, надає перевагу медитативно-філософській складовій над подієвою.

Сюжетно в основу новели покладено оповідь героїні-оповідачки про її перебування в Тбілісі та пошуки будинку всесвітньо відомого грузинського художника ХХ ст. Ніко Піросмані. Ми зараховуємо цю новелу до історичних, оскільки авторка за допомогою розширення часопросторової організації та монтажної будови дає нарататору змогу познайомитися з історією, культурою та традиціями Грузії, оскільки Ніко Піросмані – це втілення духу грузинського народу, символ нації, джерело натхнення для багатьох грузинів.

Застосовуючи прийом внутрішнього монологу оповідачки, Н. Бічуя подає один епізод із життя маляра, який допомагає не тільки відтворити його життя, а й розкриває душевну організацію: «Поки був живий…потрібна була людська доброзичливість, щирість і прихильність, він нічого не мав. А тепер, коли йому давно вже й того не треба, ним усі цікавляться… Перший-ліпший всезнайко і сноб…вважає своїм обов'язком… попліткувати про його безтямну закоханість у зрадливу танцівницю — француженку Марґариту, задля якої Ніко спродав свою молочну крамничку, купивши натомість цілий віз троянд для коханої» [6, с. 101].

Інтелектуал-наратор водить читача не тільки сторінками новели, а й вуличками Тбілісі, занурюючись в історію та звичаї Грузії та спонукаючи зробити те саме й нарататора: «Було ж у старому Тбілісі понад добрих сто літ тому чимало всяких видовищ і театрів: великий конячий, ляльковий, собачий, а в балагані на Еріванській площі виступали комедіанти на конях та на канаті, а в будинку старої гімназії містився механічний театр, де п’єси розігрували автомати… окрім того, існувала собача комедія, а на довершення всього грав оркестр богемських музикантів» [6, c. 109]. Завдяки техніці монтажу наратор створює різночасові словесні кадри про грузинського художника Ніко Піросмані, театрального актора Абела Ревазішвілі, українську поетесу Лесю Українку. Така манера відтворення дійсності допомагає створити цілісний образ, а не сухий фактаж про подію чи історичну дійсність.

Вагомий акцент у новелі зроблено на пейзажний супровід. Так осіння пора створює кільцеву наративну будову тексту та виконує певний викладовий антураж: «Осінь. Широке вікно навскіс перетяте вигнутою виноградною лозою. На ній тріпочуть тонкі, прозоро-жовті листочки, їх візерунок навертає на думки про старовинні гобелени» (зачин) [6, c. 98]; «Вітер наскрізь пропахлий димом із горіхового листя, злитів до нас на подвір’я…Пітьма трохи вже втомила» (розв’язка) [6, с. 115]. Спостерігаємо тут і символічне навантаження, яким наділений пейзаж: осіння пора передає «осінній», меланхолійний настрій оповідачки, який спонукає до спогадів та навіює легким смутком.

Дещо схожою за змістовною спрямованістю є новела «Зачин до оповідання про Донелайтіса», оскільки Крістіонас Донелайтіс – литовський поет, зачинатель нової литовської художньої літератури, який, подібно до Ніко Піросмані, є уособленням національного духу та культурним символом країни. Обравши цю постать, Н. Бічуя дала змогу реципієнту стати дотичним не тільки до культурного та історичного надбання Литви, а й простежити соціальну та ментальну складову життя цього народу, познайомитися із національними звичаями та традиціями: «…треба обов'язково ще раз побувати у тому місті, котре литвини двісті років тому іменували Караляучусом, куди селянин – бурас, сп'яну десь загубивши мантачку для коси, їздив, запрягши драбинястого коня у лихого воза, щоб купити нову…» [6, с. 118]. Р. Харчук з цього приводу зазначає: «У підтексті новели прочитуємо, що сільські культури дарують високоінтелектуальній європейській традиції ту людяність і свіжість, без якої вона виглядатиме надто похмурою» [53, с. 46].

Варто зазначити, що наратор у новелі ставить перед собою мету: написати оповідь про життя поета Крістіонаса Донелайтіса, і саме це є вихідним компонентом у побудові наративу. Уся розповідь конструйована як «суміш вражень», що може бути фрагментом до іншого художнього твору. Це повідомлено у заголовку твору і про це зазначає у кінці розповіді наратор: «Відтак можна буде писати далі оповідання про Крістіонаса Донелайтіса, не позбувшись найперших вражень, не розгубивши їх за новими знаннями й фактами, з якими будеш погоджуватися, сперечатися, з якими будеш вибудовувати точне оповідання про Донелайтіса і бурасів» [6, c. 125].

У новелі авторка застосовує змішано-змінні нелінійні нарації, побудовані на основі вражень, спогадів та умовного діалогу з нарататором, які сприяють інтимізації оповіді та спонукають до більш усвідомленої рецепції. Так, у новелі ми можемо тричі спостерігати зміну наратора: починає оповідь гомодієгетичний я-наратор («Про ярмарок розповідатиму з чужих слів. Мені вельми не пощастило. Я не потрапила на той ярмарок» [6, с. 117]), потім наратив переходить у площини ти-, ви-наратора («І ви скажете, що то не для пасторських вух оповідка? Тоді ви не знаєте пастора Донелайтіса…» [6, c. 121]) завершує оповідь гетеродієгетичний наратор, який певною мірою відсторонено констатує факти та підбиває підсумки («Відомо також, що Донелайтіс зробив годинник, а також те, що похований він там же, де ховали його парафіян із Тольмінкеміса, і що зосталося по ньому шість байок, віршована оповідь "Розповідь Прічкуса про литовське весілля", поема "Доби року" – усе в рукописах, ніщо за життя не видане» [6, с. 124]).

У зображенні постаті Донелайтіса ми відчуваємо прихильне і навіть захоплене ставлення оповідачки. Вона хоче якомога більше розповісти про поета. Для цього авторка застосовує фрагментарно-монтажну будову, яка дає можливість окреслити буття письменника, його ідейні переконання, біографічні відомості, причини, що спонукали його, незважаюючи на пасторство, стати письменником. Авторка називає Донелайтіса «дзвоном Литви», й констатує той факт, що протягом всього життя поет «…приборкував упертість литвина, котрий, здається, не згоден із своїм кріпацьким становищем, але наразі ще й гадки не має, що можна якось позбутися того лиха… приборкував упертість литвина і в релігії шукав порятунку од жорстоких, як чума й голод, запитань» [6, c. 120]. Вважаємо тут логічним провести паралель між Крістіонасом Донелайтісом та Тарасом Шевченком, оскільки надто дотичними є життєві та ідейні переконання письменників, їх вплив на суспільно-культурне буття нації.

Цікавими тут є асоціативно-біографічні паралелі із німецьким філософом Кантом та українським кобзарем Вересаєм. Так між Кантом та Донелайтісом авторка встановлює як біографічні зв’язки, проводячи співвідносні паралелі («Кант і ДонелайтІс вчилися у Кенігсберзькому університеті приблизно в одну й ту ж пору … і обидва потім були вчителями…» [6, c. 117–118]), так і умовно-асоціативні (…коли філософ Іммануїл Кант розмірковував над проблемами чистого обов'язку, доброї волі та необхідності примирення науки й релігії, Донелайтіс старанно примирював у собі самому селянина й пастора… [6, с. 118]). В асоціативному-наративному зіставлені відбувається утворення паралелі Вересай – Донелайтіс, яка дає змогу окреслити співвіднесеність української та литовської художньо-культурної системи: бербіне – сопілка, бурас – селянин, канклес – бандура.

У новелі «Дрогобицький звіздар» Н. Бічуя вдалася до переосмислення історії пов’язаної із польським астрономом Юрієм Котермаком. З точки зору хронотопу авторка обрала двоплощинний вимір: події відбуваються у 1468 та 1967 роках, таким чином сформувавши нелінійну оповідь, яка існує на рівні синтезу часо-просторової дійсності та бінарних опозицій сучасність/минуле. Наратор, порушуючи часові межі на п’ятсот років, органічно моделює умовну зустріч двох людей: Юрія Котермака (1468 р.) й оповідача (1967 р.): «І все-таки ми впізнали один одного. Відразу. Він підійшов до мого столика, привітався й сів… Котермак був таким, яким я хотів бачити його. Убраний він був у темне, як чернець, а волосся мав ясне, аж біле, і немов задимлений погляд, що вичитував людську долю в глибинах неба. Розмова йшла з віддалі п'яти століть, а наші думки лежали в одній площині» [6, с. 45–46].

Що стосується стильової манери оповіді, то на початку твору Н. Бічуя вдається до типового для її творчості прийому літописання, за допомогою якого й окреслює хронотоп: «Року 1468 тяжкий мор упав на Польщу» [6, c. 45], «Року 1468, взимку, Юрій Котермак… був записаний на студії до Ягеллонського університету в Кракові» [6, c. 45], «Року 1967 я шукав ледь примітних слідів, залишених на білому світі Юрієм Котермаком» [6, c. 45].

На рівні наративних структур у цьому творі простежується змінний тип оповіді, який полягає у переході внутрішньої фокалізації я-наратора («Я знав про Котермака не більше, ніж він міг би знати про мене» [6, c. 45]) у ми-наратора («Петер Бренер ((так собі його назовемо) був високий, лисуватий і елегантний» [6, с. 52]). Назважаючи на гомодієгетичний тип нарації, який є домінантним у новелі, спостерігаються у творі й екстрадієгетичні вкраплення у формі автокоментарів: «… а те, що зроблене вперше, має-таки ціну – вперше йшлося про Львів, Дрогобич (дороги Котермакові слалися, дороги, шляхи світил і шляхи людей), Бреннер гадав собі – то таки рідкісна книга…(через руки його перейшло чимало такого, і міг він розпізнати фальшиве… )» [6, c. 53].

У новелі наратору важливо відтворити достеменно все, що пов’язано із вченим. Зважаючи на неповноту достеменної інформації, Н. Бічуя вдається до суб’єктивного нашарування та творчого домислу. Однак для наратора на першому місці постають не важливість наукових здобутків ученого, а усвідомлення цієї людини як особистості, з її почуттями, тривогами, захопленнями. Тут розповідач вдається до внутрішнього коментування у вигляді риторичних питань: «Тоді, коли він вийшов із Дрогобича на шлях і пішов (озирався чи не озирався? Мав за плечима бесаги чи не мав? Вчувались йому співи в дрогобицькій церкві чи забув прислухатись?) – тоді, коли він так вийшов, то бачив, мабуть, ту ж дорогу перед собою, що й тепер лежить, утоптана століттями» [6, с. 46]. Як зауважує Р. Іваничук, «письменниця в новелі «Дрогобицький звіздар» зуміла дати оцінку зробленому відкриттю, глянула на історичний факт з точки зору свого покоління, визначила його вартість для себе і свого сучасника» [цит. за 38, с. 79].

Не оминає оповідач й відтворення суспільно-політичних реалій Польщі XV століття, тим самим передаючи історичну епоху та окреслюючи просторові межі: «…відмирали торжища; замикалися голосні майстерні ковалів, бляхарів, мечників; розпарені й розімлілі, виходили з гарячих лазень краківські міщани; спотикалися несміливо на викладених дерев'яними балками бруківках коні заїжджого кметя, убраного до міста в сукняний кафтан, пошитий мандрівним "партачем", та в мащені товщем шкірянці» [6, с. 48]. І саме на такому тлі ми зустрічаємо невпевненого наратора, який намагається вписати у зображені реалії приватне життя Юрія Котермака: «Я не знаю напевно, що робив того вечора Юрій Котермак, не буду вас переконувати… що увійшов, і привітався, і вино солодке з Італії пив, бо могло того не трапитися…» [6, c. 49]. Однак, аби все ж таки довести існування астролога та підтвердити його діяльність, Н. Бічуя ще більше розширює межі хронотопу, вводячи наступні два образи: Петра Бренера, який у 1898 році відкрив книгу Ю. Котермака «Юдіціум прогностікон…» та музейного працівника Петра Січкаря, котрий знайшов портрет вченого. Цим авторка спонукає нарататора до роздумів про те, що все ж таки ця людина існувала, а прогалини в її біографічних відомостях можуть слугувати джерелом письменницької уяви.

Дещо відокремлено від усіх творів на історичну тематику знаходиться новела «Біла Віла», присвячена останнім рокам життя Лесі Українки. Основою новели стала робота художника-імпресіоніста І. Труша над портретом письменниці, який було створено на замовлення Наукового товариства ім. Т. Шевченка у 1900 р. Як зазначають джерела, ця подія посприяла розвитку дружніх стосунків між митцями, хоча для Лесі Українки це було нелегким випробуванням, оскільки хвороба (туберкульоз кісток) на той момент прогресувала і обмежувала діяльність поетеси, їй було важко не лише добиратися до майстерні І. Труша, а й позувати по кілька годин: «Лесі доводилось ходити здалека, … а Трушеві дарма, його влаштовувало освітлення та ще там щось, відоме й зрозуміле тільки самим малярам» [6, с. 168].

У творі авторка повсякчас змінює наратора, чим ускладнює сюжетобудову та оповідну манеру новели. Так, ми можемо спостерігати гетеродієгетичного наратора, який спостерігає за подіями зі сторони, залишаючись незадіяним та незалежним споглядачем («Вона любила контрасти, і в них найкраще могла накреслитися її думка, – може, тому вона в останні дні життя так прагнула написати про вічність» [6, с. 163]); гомодієгетичного я-наратора в образі сучасного художника, невідомої письменниці (Я вагалася між двома альтернативами, між двома можливостями, і не знала, на котру з них можу зважитися» [6, c. 167]), а також внутрішні діалоги наратора-Лесі Українки (Спостерігала за ним у процесі праці і дивувалась: як може працювати під її пильним поглядом…» [6, c. 167]).

Загалом варто зазначити, що твір є поліплощинним, оскільки авторка вдається до синтезу та переплетіння кількох часопросторових реалій, а саме: останніх днів життя Лесі Українки та її намагання написати художній твір, створення Іваном Трушем портрету письменниці, вагання невідомої авторки щодо бажання дописати незавершену драматичну поему та процес написання так само невідомим художником полотна, у якому Леся Українка представлена в образі Віли. Крім того у творі репрезентовані відносини мисткині з І. Франком, С. Мержинським, М. Павликом, які прописані пунктирно та дещо монтажно, але є вагомими у побудові оповіді, оскільки ще більш багатогранно характеризують постать Лесі Українки.

Цікавими з точки зору наративу є змістові лінії митців-сучасників (невідомої письменниці та художника), за допомогою яких оповідь стає більш ускладненою, розмитою та поліфонічною. Н. Бічуя, вдаючись до такого прийому, наштовхує нарататора на думку, наскільки не пересічною була постать Лесі Українки в культурно-мистецькому житті українського народу, що навіть крізь століття її життєвий шлях стає продуктом нових творів мистецтва.

Отже, дослідивши історичну прозу Н. Бічуї, ми можемо зробити висновки, що авторка використовує переважно змішано-змінні типи нарації. Для наративної манери письма Н. Бічуї характерними є переходи від гомодієгетичної нарації до гетеро- та екстрадієгетичної та навпаки, а також зміни в середині одного наративного типу. Проте зауважимо, що я-наратор у текстах є домінантним. Присутні також у тексті «роздвоєння» наратора та експерименти над формально-змістовими параметрами історичної прози, зокрема прийоми монтажу, фрагментарності, швидкої зміни подій, автокоментувань.

**2.2. Інтертекстуальність як наративний засіб творення сюжету**

Одним із знакових сюжетотворчих та наративних принципів у творчому доробку Н. Бічуї є інтертекстуальність, яка виявляє себе на оповідному рівні через сюжетні, стильові, жанрові, художньо-образні запозичення. Міжтекстові зв’язки у досліджуваній прозі простежено через наявні стильові коди інших епох, культур, літератур, творів. Присутність інтертекстуальних складових створює у прозі Н. Бічуї явище поліфонічності та багатоплановості, підкреслює інтелектуальну спрямованість творів.

Насамперед зазначимо, що у дослідженні міжтекстових зв’язків послуговуватимось класифікацією типів взаємодії творів, запропонованої Ж. Женеттом: «інтертекстуальність як співприсутність в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо); паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфа; метатекстуальність як коментуюче й часто критичне посилання на свій передтекст; гіпертекстуальність як осміювання або пародіювання одним текстом іншого; архітекстуальність, що може усвідомлюватися як жанровий зв’язок текстів» [цит. за 38, с. 85].

Н. Бічуя майже кожен твір наповнює інтертекстуальними вкрапленнями, які різняться за своєю формою, спрямованістю та функціональною наповненістю. Так, у міжтекстові кореляції вступають як добре відомі твори, так і малознані художні тексти. Н. Римар зазначає: «Специфікою наративної тактики є та особливість, що в епіці Н. Бічуї майже завжди існує вказівка на прототексти, спорадична її відсутність абсолютно не ускладнює художнє сприймання творів, адже її неважко встановити через наявні алюзії чи ремінісценції» [38, с. 87]. Спираючись на класифікацію типів текстової взаємодії Ж. Женнета, ми можемо зазначити, що наративна структура історичної прози письменниці містить усі зазначені ученим типи взамозв’язків текстів, а саме: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність. Найбільший вияв у прозі Н. Бічуї мають такі форми інтертекстуальності, як цитування («дослівний уривок з іншого твору» [22, с. 521]), ремінісценції («..відгомін літературного твору, відчутний в іншому літературному творі, опосередковане, приховане, незадокументоване, неточне відсилання до іншого тексту» [22, с. 314]) та алюзії («…прийом використання автором у тексті лаконічного натяку, відсилання до певного літературного джерела, явища культури, історичної події з розрахунку на ерудицію реципієнта…» [21, с. 58].

Застосовуючи цитатні вкраплення, наратор дає чітку вказівку на прототексти – вислови із «Гамлета», слова астронома Яна Кеплера, литовських письменників Юстінаса Марцінкявічюса та Крістіонаса Донелайтіса, уривки із драматичних поем Лесі Українки. Зазвичай інтертекстуальний наратив має безпосередній характер, тобто кожна цитата підкріплена реплікою-коментуванням прототексту: «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?» («Сотворіння тайни») [6, с. 73]. Зрідка присутній у прозовому наративі так званий опосередкований чи подвійний інтертекст, коли чуже слово дослівно передається шляхом його цитування окремою особою: «Старий Остап читав Святе Письмо: «І коли декотрі говорили про храм, що Він прикрашений дорогим камінням і вкладами, Він сказав: прийдуть дні, в котрі з того, що ви тут бачите, не зостанеться каменя на камені, все буде зруйновано… » («Великі королівські лови») [6, с. 61–62].

Особливого значення наратор-філософ надає розмірковуванням про роль слова і книг у житті освіченої людини, які вміщено у творах «Сотворіння тайни» і «Буєсть Митусина»: «Не збудувати корабля без цвяхів, не жити праведникові мудрому без книг. Краса воїну – зброя його, кораблеві – вітрила, тако і праведнику прочитання книг» [6, с. 79]; «Слова – щити, котрими легко прикритись од ближніх своїх, слова – паволока, в котру загортаємо часом те, що бачити боїмося. Слова – камені, котрими кидаємо в ближнього свого» [6, с. 89]. На цих етапах розповіді спостерігаємо накладання позицій наратора і біографічного автора, адже Ніна Бічуя неодноразово у творах висловлює думки з приводу літературної творчості, значення слова для письменника.

Неодноразово фрагменти «тексту в тексті» контекстуального типу мають алюзійний характер. У прозі Н. Бічуї фігурують такі алюзійні образи: батьківська рука (у значенні влада Сталіна), фарисейське виховання, чорт із казки, пекельник («Камінний господар»). У новелі «Великі королівські лови» присутня алюзія до мандрівного мотиву гостріння ножів гайдамаками: «… не доведи Господи ножам на всі часи затупитись» [6, с. 60].

Алюзійно наратор уводить у текстову тканину такі інтертекстуальні фрагменти: згадку про твір «Кайдашева сім’я», образ «Того, що в скалі сидить», поеми «Доби року», «Metai» Донелайтіса, твори «Донелайтіс» Юстінаса Марцінкявічюса», «Литовські клавіри» Йоганнеса Бобровського, латинське видання «Юдіціум прогностікон», письменників Гемінґвея, Островського, Марину Цвєтаєву, Джойса.

Часто наратор застосовує у своїх викладових стратегіях прийом ремінісценції. За своєю функцією, літературною суттю ремінісценція подібна до стилізації та алюзії, однак, на відміну від них, вона неусвідомлена автором і виникає внаслідок сильного впливу на нього творів інших письменників.

Прикладом твору-ремісценції може бути новела «Великі королівські лови», у якому на перший план виступає розповідь, організована за зразком літописів із фрагментами оповідей, легенд, переказів (народний переказ про знахаря Остапа Шевця, історичний переказ про Городок). Окремі наратеми відчутно нагадують стиль народних дум чи пісень: «… а матері плачуть, а дівчата край шляхів стоять, а старий Остап до чудодійних образів молиться» [6, с. 60] чи речення з безособовими формами: «… гайдамаків до вас на останню, на пишну учту провадять, назад руки їм пов’язано, канчуками спини посмуговано, неволею душу потавровано» [6, с. 58]. У новелі «Спогад про Грузію» теж застосована ремінісценція пісні: «День, день, білий день, – мугикає Богдан. – Вставай, милий, клади вогень» [6, с. 99]. Ремінісцентними в контексті твору «Великі королівські лови» постають історичні образи гайдамаків, Івана Гонти, що свідчать про перегук із героїчною поемою «Гайдамаки» Т. Шевченка.

У новелі «Біла Віла» ремінісцентних вкраплень простежується чи не найбільше. Так, на початку твору Н. Бічуя за допомогою міжтекстового синтезу відтворює біографічний факт із життя Лесі Українки, вводячи образ Перелесника із драми-феєрії «Лісова пісня»: «Уночі прилітав Перелесник, ти спалахувала від подарованого ним вогню і згоряла, щоб відродитись на світанні словом» [6, с. 163]. Цими рядками авторка окреслює не лише хронотоп, а й репрезентує життєве кредо Лесі Українки, її жагу до життя та бажання писати, не зважаючи на смертельну хворобу. На змістовому рівні інтертекстуальність є важливим чинником у створені образу невідомої письменниці, яку захопила остання недописана Лесею Українкою драма, розміщена у збірнику «Арґо». Наратор зазначає, що твір був внесений до збірки у вигляді конспекту, оскільки поетеса не встигла перетворити цей сюжет у драматичну поему. Тут можемо спостерігати форму ремінісцентного текстуального зв’язку, який авторка нібито вмонтовує в сюжет новели: «На передмісті Александрії живе сім’я грецька (еллінська), в той час, коли нова віра взяла вже силу і в свою чергу стала тіснити і гнати тих людей, що держалися давнішньої віри й кохалися в далекій науці. Теокріт, дуже вчений еллін… має цілу бібліотеку – збір папірусів. Його діти, син сімнадцяти літ і дочка п’ятнадцяти, теж привчені до давньої науки, вірні давній релігії… Приходить старий чоловік, сусіда… і каже дітям, що їх батька схопили в храмі… його ув’язнено за те, що він ширив єресь, проповідував думки грецьких філософів…» [6, с. 164–165].

Спостерігаємо в аналізованих творах й архітекстуальні зв’язки, які набувають форм «чужого» тексту, зокрема філософського трактату чи морального кодексу. Як, наприклад, у новелі «Дрогобицький звіздар»: «Серед добра, яке батьки залишають дітям своїм, немає нічого вищого понад хвалу й чесність імені, однак насправді ніщо не є важчим од того тягарем» [6, с. 51], або ж «Сотворіння тайни»: «Вмій розділити зароблене тобою на три частини: одну – на святі ікони, другу – убогим віддай, а третю на потребу твого тіла» [6, с. 79]. У новелі «Біла Віла» простежується архітекстуальність на рівні міжжанрових зв’язків. Наратор, будуючи оповідь, вводить у прозовий текст елементи драми (діалог між Хлопцем і Дівчиною, Художником та Юдою), уривки з віршів Лесі Українки («Чи пам’ятаєте, коли я говорила?», «Хвилини»). Але чи не найзначнішим інтертекстом є включення до новели І. Франка, який знайомить реципієнта із загадковим образом Віли та окреслює причини виникнення цього твору: «…уперше після повернення з Болгарії хотіла взятися до писання «Віли-посестри». Видно, то також гори викликали в уяві відважну красуню, що побраталася з юнаком, і той її кінь – тримали його в леті чудесні крила, і скорявся Вілі у своїй буйній непокорі. Тільки ще, мабуть, не прийшов був час писати про Вілу, не укладався вірш так, як належалося. Може, надто близькою ще була смерть побратима…» [6, с. 185].

Також варто зазначити, що у новелі «Біла Віла» авторкою було застосовано й паратекстуальний зв’язок. Саме наприкінці новели наратор-художник, проводячи паралель між Вілою, яка втратила свого побратима, та поетесою, котра так само пережила смерть Сергія Мержинського, дає змогу реципієнту розкрити символічне значення назви, обраної Н. Бічуєю, – «Біла Віла».

Отже, проаналізувавши інтертекстуальну складову, можемо зазначити, що кожен наративний простір історичної прози Н. Бічуї має елементи міжтекстових сентенцій. Найбільш повно у нарації художніх творів письменниці представлені такі форми інтертекстуальності, як цитування, ремінісценції та алюзії.

**2.3. Інтермедіальність як авторська стратегія в доробку Н. Бічуї**

Інтермедіальний концепт знайшов доволі яскраве вираження у творчості Н. Бічуї, оскільки великий пласт авторського доробку зосереджено на темі митця та мистецтва. Зокрема це новели «Сотворіння тайни», «Спогад про Грузію», «Буєсть Митусина», «Біла Віла». Інтермедіальність як складник наративної побудови твору дає безпосередню змогу втілити задум авторки щодо тематично-викладової реалізації зазначеної теми.

Насамперед варто зазначити, що інтермедіальність – це синтез різних мистецтв, їх взаємопроникнення та взаємодія один з одним на рівні семіотичних кодів. В. Просалова цей процес характеризує так: «якщо письменник береться, скажімо, інтерпретувати музичний чи малярський твір, то цей процес супроводжується перекодуванням знаків однієї семіотичної системи в іншу. При цьому відбувається співвіднесення компонента певної семіотичної системи … з відповідною музичною чи образотворчою моделлю» [35]. У системі інтермедіальних відношень, як правило, спочатку здійснюється переклад одного мистецького коду в інший, однак взаємодія відбувається не на семіотичному, а на смисловому рівні. Так, наприклад, при відтворенні письменником картини, відбувається опис кольору, тону, лінії, форми, однак втрачається зорова асоціація і змалювання відбувається лише на смисловому та уявному рівні.

У новелі «Сотворіння тайни» Н. Бічуя активно застосовує інтермедіальну концепцію, однак вона не є центральною, як у «Портреті маленької дівчинки з черепахою», проте наявність її дає змогу не лише відтворити образ іконописця Алімпія, а й уявити створені ним полотна.

Алімпій-отрок приходить до Алімпія-старця заради того, щоб іконописець, вже будучи на смертному одрі, все ж наважився перенести на холст виплеканий образ. Інтермедіальну концепцію ми знаходимо лише в кінці новели, коли авторка подає опис уже написаної ікони: «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 зазирало в ті очі, дитя, котре могло б народитися, а тепер, ненароджене, плакало в Алімпієвих видивах і хотіло торкнутись його обличчя долонею» [6, с. 82]. Авторка перекодовує семіотичні знаки малярства (колір і лінія) у знаки словесного мистецтва. Не зважаючи на сконденсованість опису ікони, майже відсутні колористичні характеристики та передання портретних деталей, в уяві одразу постає величний та могутній образ Богоматері.

Н. Бічуя, окрім опису ікони, вдається й до передачі процесу створення полотна: «І увійшла в нього сила несподівана, і взяв до рук вапницю, і то злото клав на ікону, то вапи на камені розтирав, і всім писав. І лягали барви на дошку, вкладались так, як ще ніколи йому не вкладались, і народилось видиво, найкраще те його видиво, котре не смів утримувати в пам'яті, бо вело до сумніву, а відтак мусив у тому сумніві каятись, не сповідаючись ніколи ні перед ким з того гріха, бо — грішний — прагнув його затаїти для себе» [6, с. 82]. Цей уривок дає нам змогу відчути емоційний стан художника під час написання ікони, його душевну організацію. Н. Бічуя передає процес створення як магічне дійство, яке не тільки поглинає Алімпія, а й не залишає байдужим наратора.

Інтермедіальність, як авторську стратегію, знаходимо і в новелі «Спогад про Грузію». Зважаючи на дослідження інтермедіального концепту у новелі, перш за все слід звернути увагу, що авторка не подає детального опису картин художника або ж великої кількості полотен. У новелі ми знаходимо відтворення лише однієї картини та кілька слів про інші: «Навпроти мене у вітрині крамнички стояла виставлена для огляду і на продаж репродукція однієї з картин Піросмані: олень дивився на світ і на людей незглибимо сумним поглядом, ніби докоряв за щось — і вибачав усе. Так само дивились із інших картин Ніко жінки і діти» [6, с. 111]. Лаконічний опис картини дає змогу реципієнту сконцентрувати увагу на символічному образі оленя, який «у міфах був символом різноманітних моральних уявлень і уособлював сонячне божество…» [6, с. 572], зважаючи на те, що в оленя відпадають роги, його вважають також символом оновлення. Н. Бічуя зображує тварину сумною, оскільки споглядання на безпросвітне життя людей «засмучує» оленя, але, намагаючись нести світло та добро, він «пробачає» людям їх гріхи. Ми можемо відчути, що тварина вірить, що колись людство збагне свої помилки, спокутує гріхи й оновиться, на Землі буде світло, яке олень намагається донести. Перекодовуючи семіотичні коди малярства, авторка кількома словами передає всю магічну силу картини. Велич тварини, його символічне значення не потребують надто довгих описів, оскільки відтворення в уяві реципієнта досягається і після пари рядків.

Крім синтезу малярства і літератури в новелі знаходимо й інші інтермедіальні концепти. Так, наприклад, авторка використовує архітектурні семіотичні коди для змалювання будинку, в якому жив Піросмані: «…впізнавала все: і дашок будинку, і сизуватий камінь, що правив за приступку, й високий паркан, котрий ховав за собою таємницю чужого подвір'я, однак тоді, за першого разу, тут не було жодної вивіски над вікном, а тепер… напиналася на зеленкуватій стіні — рудий прямокутник із тонким химерним плетивом грузинського алфавіту…» [6, с. 107].

Також у новелі простежується синтез музичного та словесного мистецтв: «Маленький чоловічок… диригував оркестром. Він ішов, повернувшись до музик обличчям… але при тому не губив ритму й ніби тримав у руках дивну мелодію; я ще ніяк не могла зрозуміти, чому ця мелодія така чудна, я напевно знала, що чула її вже безліч разів, а водночас усе в ній було незнайоме й несподіване» [6, с. 110], «...оркестр грав мелодію Йогана Штрауса, досконало виводячи кожну ноту, без дрібки фальшу – а звучала вона тужливо, похоронно» [6, с. 111]. Вводячи в канву твору знакову систему музичного мистецтва, авторка насичує новелу динамікою, звучністю, розширює її простір, дає змогу наратору не лише відтворювати подієву дійсність, а й звукову абстракцію.

Авторка в новелі звертається і до театрального мистецтва: «…на площі безліч люду зібралося подивитися старовинну виставу. Починалося свято – берікаоба» [4, с. 108]. Слід зазначити, що берікаоба – це грузинський народний театр масок, заснований на імпровізації. Уводячи в структурно-композиційну основу виставу, Н. Бічуя надає театральності новелі, розширює хронотоп, ніби вставляє кадр із життя грузинського народу, який дає змогу реципієнту поринути у вир життя тбілісців.

Отже, новела «Спогад про Грузію» сповнена поліфонізмом та багатовимірністю як на сюжетному рівні, так і в інтермедіальній площині. Н. Бічуя перекодовує кілька знакових систем, а саме: живопис, музику, архітектуру, театр – тим самим збагачує твір, наділяючи його динамікою, барвами, музичністю та артистизмом.

У новелі «Біла Віла» авторка так само вдається до використання інтермедіального концепту, який розширює сюжетобудову, наративну складову та часо-просторовий модус. На початку новели ми можемо спостерігати результат роботи художника – щойно завершену гравюру, на яку він намагався поглянути як стороння людина, аби оцінити те, над чим він так довго працював: «Не шкодував, що вибрав саме такий матеріал: медово-жовтий теплий тон якнайкраще в’язався із задумом, м’які лінії, накреслені природою на чутливому тілі грушевого дерева, також стали частиною мислі, і жаль було торкатися чорною фарбою свіжих світлих заглибин, та й він усвідомлював, що помножений на безліч нехай навіть добрих відбитків, дереворит втратить щось від своєї первісної щирості і вартості» [6, c. 163]. У цих рядках авторка активно використовує інтермедіальний концепт, синтезуючи малярство й літературу та перекодовуючи семіотичні знаки живопису (колір та лінію) у словесну площину. За допомогою мистецтва слова авторка передає обрану художником колористичну гаму, техніку виконання не просто картини, а деревориту – гравюри, суть якої полягає в отриманні відбитків із малюнків на дереві, розпиляному впоперек, підбору тла навколо малюнка, покритті фарбою виступаючих частин і отриманні відбитка на папері.

Протягом твору художник ніби входить в уявний діалог зі своїми попередниками – І. Трушем і Ф. Красицьким, і з однієї сторони заздрить їм, але водночас відчуває і власну перевагу: «Перевага зродилася завдяки часові, що розділяв його і її … а треба часової перспективи, аби зрозуміти сенс тобою зробленого, сенс того великого, до чого причащаєшся, – для цього потрібна часова перспектива. Навіть сенс дрібниць і подробиць. Вони з часом, буває, стають опуклі, важливіші, аніж те, що виглядало важливим первоначально. Труш знав більше – а водночас менше» [6, с. 166].

У новелі художник перебуває в пошуках того досконалого образу, який би цілковито передав всю творчу натуру Лесі Українки, її душевну організацію та ідейні переконання, а тому маляр не зупиняється на змалюванні портрета, а створює полотно на асоціативному рівні. Художник звертається до різних образів, створених Лесею Українкою, і намагається віднайти саме той, який би уособлював поетесу. Так, наприклад, уперше вибір падає на образ Юди з драматичної поеми «На полі крові». Маляр, обираючи цей образ, намагається провести паралель між Лесею Українкою та зрадою Юди, він шукає персонаж, який би втілював поетесу: «Цього разу художник не міг би пояснити старому, чого хоче. Юда – всього лиш Юда, це могла бути ілюстрація до її думок, відкриття з Юдиним полем просто навчило його дошукуватись в усьому довкола сліду її думки, а в написаному нею – особливого змісту» [6, с. 175].

Оповідач продовжує пошуки далі й зупиняється на зовсім іншому образі – образі міфічної Білої Віли: «Тепер він знайшов, що шукав. Біла Віла летіла на крилатім коні, дивовижно гарна у своїй безсмертній тузі, у своєму гордому переконанні, що має право вершити людську долю і водночас – нещасна у своєму горі, у своїй безмірній втраті. Вона зосталася без побратима не тоді, коли забила його власною рукою, – ще тоді зосталася вона самотньою, коли побратим зневірився у ній, коли міг лишень припустити можливість зради [6, с. 189]. Як зазначає сам художник, із Білою Вілою Лесю Українку споріднює мужність, здатність до боротьби та самопожертви, а також утрата побратима. Це дає нам змогу провести паралель із біографічним епізодом поетеси – смертю Сергія Мержинського.

Авторка послуговується інтермедіальними засобами, аби відтворити замисел, який спалахнув в уяві художника. За допомогою перекодування малярських знаків, Н. Бічуя репродукує картину, створену маляром, його психоемоційний стан: «…і він ледве встигав за своєю думкою малюючи чорний первинний ескіз – і переносячи його на дерево, і відшукуючи найтонші штрихи, які надавали зображеному життя й затаєності. Його Віла мала бути саме такою і такою мусила зостатися, а іншою він її не бачив від самого початку, коли ще навіть не відав добре, що то буде саме вона» [6, с. 190].

Отже, аналіз творів Н. Бічуї на історичну тематику з погляду моделювання наративу історії засвідчує як традиційну літературну манеру викладання минулого, так і власне авторські наративні стратегії відтворення історичної дійсності. Н. Бічуя вдається до широкого тематичного спектру і поєднує у ході розповіді неоднорідні за хронологічними зрізами історичні події: князювання у Київській Русі, набіги татар, Коліївщину і гайдамаччину, сталінізм тощо. З’ясовано, що минуле Ніна Бічуя подає очима свого сучасника і переслідує мету не фактичної передачі історичних подій, а занурення у духовну, ментальну та приватну сторони життя персонажа. За рахунок інтертекстуальних елементів авторка розширює часо-просторовий виміри, наративний простір, пфдкреслює інтелектуальну спрямованість текстів та їх інформативну насиченість. Синтез мистецтв, до якого письменниця неодноразово вдається в історичній прозі, розширює наративні межі художнього твору, збагачує його знаковими культурними кодами, збагачує твір на тематичному, проблемному, лексичному рівнях, дає змогу реципієнту розширити свої знання.

**ВИСНОВКИ**

Наративна структура твору – один із складників його сюжетобудови, який формує ключові напрямки в моделюванні художнього світу. Сьогодні теорія нарації активно розвивається. Зокрема, вчення українських літературознавців (І. Денисюка, Р. Гром’яка, Ю. Коваліва, В. Сірук, М. Ткачука, О. Ткачука та ін.), які ґрунтуються на світових дослідженнях з наратології, спонукають до практичного застосування цих вчень, а тому стають джерелом нових літературних розвідок.

Об’єктом нашого зацікавлення стала історична проза Н. Бічуї, яка, попри те, що авторка є письменницею-шістдесятницею, тривалий час залишалася поза увагою літературознавців. Вивчення наративних структур у її творах призвело до висновків, що Н. Бічуя моделює наративний простір, вдаючись до змішано-змінних типів нарацій. Базуються такі оповідні форми на основі переходу в межах одного твору від гомодієгетичного до гетеро- та екстрадієгетичного наративу та навпаки. Шляхом розмиття оповідних меж у творчості письменниці зафіксовано такі наративні типи як: всезнаючий наратор, наратор-інтелектуал, наратор-коментатор, наратор-жінка / наратор-чоловік, невпевнений наратор, які повсякчас змінюються та формують унікальний оповідний простір. Така наративна побудова відзначається оригінальністю, складністю у формуванні часо-просторового та сюжетного модусу.

З точки зору побудови історичного наративу, авторка вдається до розширеного хронотопного спектру, а саме: києворуської доби, гайдамацтва, сталінізму, тобто до кожної знакової епохи в історії нашої країни. Цікавим є той факт, що авторка не зупиняється лише на минулому України, а й звертається й до історії Польщі, Литви, Грузії, чим значно розширює географію своєї творчості. Зазначимо, що такий геопростір є доволі не типовим для української літератури, що й зумовлює прагнення більш глибоко його дослідити.

У роботі встановлено вплив інтертекстуального та інтермедіального просторів на наративну будову історичної прози як одних із найбільш уживаних Н. Бічуєю. Саме вони сприяють філософічності, інтелектуалізмові, сюжетній напрузі та медитативності, котрі є провідними ознаками художнього письма авторки. Інтермедіальний складник розширює наративні межі твору, дає змогу показати історію та функціонування того чи того виду мистецтва, збагатити твір музичними, образотворчими, хореографічними, архітектурними, кінематографічними та іншими мотивами. Синтез мистецтв у літературних творах може виконувати як сюжетотворчу функцію, так і стилістичну, однак частіше за все вони поєднуються та взаємодіють одна з одною. Інтермедіальність дає змогу під іншим кутом простежити функціонування певного виду мистецтва. Так, наприклад, репрезентація малярства в літературі надає динамізму зображуваному, дозволяє простежити взаємодію основних семіотичних знаків художнього мистецтва – кольору та лінії, познайомитися з історією написання полотна, процесом його створення. Така форма оповіді знаходить активне застосування у першу чергу в історико-мистецьких творах Н. Бічуї, зокрема, «Сотворіння тайни», «Спогад про Грузію», «Біла Віла», «Зачин до оповідання про Донелайтіса». Активно насичує Н. Бічуя свої твори й різними типами міжтекстових взаємодій. Найчастіше зустрічаються такі засоби інтерсексуальності як цитата, алюзія та ремінісценція. Авторка, послуговуючись ними, розраховує на інтелектуального нарататора: фрагменти інших творів у художньому тексті сповнюють тексти поліфонічністю та багатошаровістю, що є важливим складником бічуївського письма. Наратор застосовує як експліцитні прийоми інтертексту через фрагменти «чужого» слова, так й імпліцитні, вдаючись до міжтекстових асоціацій.

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

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. Москва : Прогресс – Традиция, 2003. 496 с.
2. Анкерсмит Ф. Р. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков. Москва : Идея-пресс, 2003. 360 с.
3. Артюх В. Про наративно-лнгвістичний поворот в історіології. URL: file:///C:/Users/Downloads/Artiukh.pdf (дата звернення: 05.10.20).
4. Балла Е. Синтез мистецтв у новелістиці Ніни Бічуї. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації.* 2013. Вип. 1. С. 15–18.
5. Бехта М. Алгоритм функцій наратора в сучасному художньому тексті. URL: file:///C:/Users/Downloads/Npchdufm\_2013\_219\_207\_4.pdf (дата звернення 15.09.20)
6. Бічуя Н. Великі королівські лови : новели та візії. Львів : ЛА «Піраміда». 2011. 192 с.
7. Бічуя Н. Землі роменські : новели. Львів : ЛА «Піраміда», 2003. 176 с.
8. Богданова М. Жанрово-стильові особливості української історичної малої прози ХХ століття : автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література. Херсон, 2007. 18 с.
9. Вежневець І. Наративна складова жанру «музичний портрет» на прикладі вокальних портретів Ф. Пуленка. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 6. С. 112–117.
10. Горбач Н. Специфіка реалізації авторських інтенцій в історичних новелах збірки «Великі королівські лови» Н. Бічуї*. Вісник Запорізького національного університету*. *Серія : Філологічні науки* : зб. наук. праць. Запоріжжя : ЗНУ, 2015. № 1. С. 70–77.
11. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле. Київ : Ніка-центр, 2012. 264 с.
12. Енциклопедичний словник символів культури України / за ред. В. Коцура, О. Потапенка, В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М., 2015. 912 с.
13. Женетт Ж. Границы повествовательности. *Фигуры* : в 2 т. Москва : Изд-во Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 283–299.
14. Женетт Ж. Повествовательный дискурс. *Фигуры* : в 2 т. Москва : Учебно-педагог. изд-во, 1998. Т. 2. С. 60–281.
15. Капленко О. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література. Київ, 2005. 20 с.
16. Карабаева А. Нарратив в науке и образовании. *Инновации и образование.* Вып. 29 : Санкт-Петербургское философское общество. 2003. C. 89–96.
17. Коваленко К. Типи нараторів і види нарацій у прозових творах (на матеріалі повістей «Моє життя», «Розповідь невідомої людини» А. П. Чехова). URL: http://elib.umsa.edu.ua/jspui/bitstream/umsa/6433/1/Typy\_naratoriv\_i\_vydy\_naratsii.pdf (дата звернення 06.09.20).
18. Котик-Чубінська М. Час та свідомість у новелах Н. Бічуї. URL: http://litakcent.com/2012/07/17/chas-ta-svidomist-u-novelah-niny-bichuji (дата звернення 06.09.20).
19. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка: автореф. … канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література. Львів, 1997. 17 с.
20. Лещенко Г. Сучасна когнітивна наратологія: напрями і пріоритети досліджень. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету* : зб. наук. пр. Вип. ХІІ. Бердянськ, 2017. С. 47–52.
21. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт-укл. Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 1. : А–Л. 608 с.
22. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт-укл. Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. : М–Я. 624 с.
23. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром’яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
24. Луценко Л. Наратологічний науковий проект: історичні стадії становлення і перспективи розвитку. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського.* *Серія : Філологічні науки:* зб. наук. праць. 2013. Вип. 4.11. С. 125–129.
25. Лященко О. Типологія наративного дискурсу в теоретичній парадигмі. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки :* зб. наук. праць*.* 2014. Вип. 4 (111). С. 112–117.
26. Марчук К. Наративні стуктури «Повісті врем’яних літ» : дис. … канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література. Житомир, 2015. 174 с.
27. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології. Львів : Сплайн, 2008. 408 с.
28. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки* *:* зб. наук. праць. 2011. Вип. 4.8. С. 64–70.
29. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Наливайко Д. Літературна теорія і компаративістика.* Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 9–35.
30. Ніна Бічуя: Мовчання тривалістю в тридцять років – це також досвід. URL: https://zik.ua/news/2016/02/08/nina\_bichuya\_movchannya\_tryvalistyu\_v\_trydtsyat\_rokiv\_\_tse\_takozh\_dosvid\_670223 (дата звернення: 15.11.20)
31. Папуша І. Наративістика Франка Анкерсміта. *Studia methodologica*. 2009. № 28. С. 14–19.
32. Папуша І. Наративна типологія Франца Штанцеля. URL: file:///C:/Users/Downloads/Papusha\_Ihor%20%20.pdf (дата звернення 06.09.20)
33. Папуша І. Парадигми посткласичної наратології. *Науковий вісник Чернівецького університету. Серія : Германська філологія*. 2014.  Вип. 692–693. С. 151–155.
34. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій). URL: https://papusha.at.ua/publ/1-1-0-29 (дата звернення 04.09.20)
35. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : монографія. URL: http://www.uk.x-pdf.ru/5istoriya/1744037-1-v-prosalova-intermedialni-aspekti-novitnoi-ukrainskoi-literaturi-doneck-donnu-2014-udk-8211612-820-recenzenti.php. (дата звернення: 07.10.20)
36. Просалова В. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти : монографія. Донецьк : Норд-Прес, 2010. 152 с.
37. Рибалка І., Щербакова Ю. Сучасна західна наратологія. *Молодий вчений.* 2017. № 6 (46). С. 165–168.
38. Римар Н. Наративні стратегії художньої прози Н. Бічуї : дис. … канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література. Переяслав-Хмельницький, 2016. 230 с.
39. Римар Н. Художньопросторові детермінанти в наративному моделюванні прозових текстів Ніни Бічуї. *Молодий вчений.* 2017. № 12. С. 13–16.
40. Савчук Р. Історія становлення наратології: від античної поетики до нових наративних практик студіювання художнього тексту. URL: http://journals.uran.ua/index.php/2411-5991/article/viewFile/61100/56779 (дата звернення 04.09.20)
41. Свербілова Т. Літературна компаративістика: від порівняльних медіа-культурних студій до трансмедіальної наратології. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Серія : Філологічні науки :*  : зб. наук. праць. Київ, 2019. № 13. С. 41–50.
42. Сірук В. Наративні структури в українській новелістиці 80–90-х років ХХ століття (типологія та внутрішньотекстові моделі) : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.06 – теорія літератури. Київ, 2003. 20 с.
43. Собчук О. Переосмислення понять наративності, персонажа і фокалізації в сучасній когнітивній наратології. *Маґістеріум*. 2012. Випуск 48. С. 108–113.
44. Тимчук Л. Теоретико-методологічні засади проектування цифрових наративів у навчанні майбутніх магістрів освіти : дис. … докт. пед. наук : 13.00.10 – інформаційно-комунікаційні технології в освіті. Київ, 2017. 468 с.
45. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства : підруч. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Київ. ун-т, 2003. 2-е вид., перероб. и доповн. 448 с .
46. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль : Медобори, 2007. 463 с.
47. Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
48. Тодоров Ц. Два принципи оповіді. *Поняття літератури та інші есе* / пер. з фр. Є. Марічева. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 40–55.
49. Троцук И. Нарратив как междисциплинарный методологический конструкт. *Вестник Российского университета дружбы народов*. *Серия: Социология*. 2004. № 6–7. С. 56–74.
50. Троцук И. Теория и практика нарративного анализа в социологии : монография. Москва : Изд-во «Уникум-центр», 2006. 207 с.
51. Туркова Д. Інтерпретація автонаративів майбутніми практичними психологами. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. *Серія : Психологічні науки*. 2015. Вип. 2 (47). С. 181–186.
52. Уайт Х. Метаистория. Историческое воображение в Европе ХІХ века. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2002. 528 с.
53. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
54. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб’єктні реляції української драми : монографія. Київ : Автограф, 2009. 352 с.
55. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
56. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca. New York : Cornell University Press, 1978. 237 p.
57. Prince G. Surveying Narratology. *What is Narratology : Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* / edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. Berlin : Walter de Gruyter, 2003. P. 1–16.
58. Stanzel F. Theory of Narrative. Cambridge : Cambridga University Press, 1982. 309 p.
59. Jahn M. Narratology: A Guide to th e Theory of Narrative. *Part III of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of L iterary Genres*. English Department, University of Cologne. 2003. 264 p.
60. Walzel O. Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erfoschung. Leipzig : Quelle & Meyer, 1924. 103 р.