необхідного й однозначно позитивного явища, на нашу думку, не слід. Сліпе копіювання західноєвропейського зразка (хоча б і такого «високого», як Вальтер Скотт) не можна вважати безперечним досягненням П. Куліша. Гадаємо, що українські читачі, навіть у дуже «європеїзованій» Галичині, це відчували як певну «штучність» і не захоплювалися твором Куліша. А от у «Тарасі Бульбі» є неповторна «українська специфіка» - її завжди сприймали і захоплювалися нею саме українські читачі (своєю рідною, своєю героїчною історією, сповненою трагізмом і фольклорним натхненням). А от в Росії, як правильно зауважила канадська дослідниця, «Тарас Бульба» користувався не таким великим інтересом, як, скажімо, інші твори Гоголя. І це можна легко пояснити – для них «Тарас Бульба» був своєрідною українсько-польською екзотикою і не більше, так само, як «Гайдамаки» Т. Шевченка.

Що ж стосується зауваження Романи Багрій про аполітичність П. Куліша, то її немає у його художньому творі – будь-якому, тим більш, на складний історичний сюжет, де дуже важливу роль відіграє якраз саме авторська позиція в розумінні того, що він зображує; емоційна колоритність і сила художнього втілення, коли читач сприймає й оцінює зображені автором образи відповідно до авторського світосприйняття. Подібно до цього й художник, в галузі образотворчого мистецтва, обирає сюжети своєї картини і показує нам *те* і *так*, як він хоче, щоб ми його побачили.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Багрій Р.* Шлях сера Вальтера Скотта на Україну («Тарас Бульба» М. Гоголя і «Чорна Рада» П. Куліша в світлі історичної романістики Вальтера Скотта)» / Пер. з англ. – К., 1993; **2.** *Валюсь Е.* Від Запоріжжя до України – формування національної свідомості в польській та українській історичній романістиці» // «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя». – Київські полоністичні студії. – К., 2005; **3.** *Грабовський П.* Зібрання творів. – У 3-х т. – Т. 3. – К., 1960; **4.** *Гуляк А.* Становлення українського історичного роману. – К., 1997; **5.** Історія української літератури. – Т. 1. – К., 1954; **6.** *Комишанченко М.П.* З історії українського шевченкознавства. – К., 1972 / М.П. Комишанченко // УРЕ. – Т. 7. – 1962; **7.** Куліш П. // Радянське літературознавство. – 1969. – №8. – С. 25-34; **8.** Кулішеві листи і Куліш в листах // Шерех Ю. Третя сторожа. – К., 1993; **9.** *Пільгук І.* Поетична творчість Пантелеймона Куліша // П. Куліш. Поезії. – К., 1970; **10.** Чорна Рада. Хроніка 1663 року. – К., 1993.

Писаренко Ю.В. (Київ, Україна)

Особливості автобіографічного дискурсу у хорватській жіночій прозі 80-90-их рр. XX ст. (на прикладі романів Ірени Врклян та Славенки Дракулич)

Стаття присвячена особливостям автобіографічного дискурсу в хорватській жіночій прозі 80 – 90-х рр. XX ст. У ній здійснений текстуальний аналіз романів Ірени Врклян («Шовк, ножиці», «Марина чи про біографію») і Славенки Дракулич («Божественний голод», «Мармурова шкіра»). Особлива увага приділяється питанню співвіднесення фіктивного і дійсного у структурі автобіографічних текстів.

Ключові слова: *автобіографія, автобіографічний пакт, автобіографічний дискурс, автогеографія.*

Статья посвящена особенностям автобиографического дискурса в хорватской женской прозе 80-90-их гг. XX ст. В ней осуществлен текстуальный анализ романов Ирены Врклян («Шелк, ножницы», «Марина или о биографии») и Славенки Дракулич («Божественный голод», «Мраморная кожа»). Особое внимание уделяется вопросу соотношения фиктивного и действительного в структуре автобиографических текстов.
Ключевые слова: *автобиография, автобиографический пакт, автобиографический дискурс, автогеография*

The article is devoted to the particularities of autobiographical discourse in Croatian female prose of 80th-90th of the XX century. The textual novels' analysis of Irena Vrklyan is held in the article ("Silk, scissors", "Marina or about biography") and Slavenki Drakulich ("Godlike starvation", "Marmoreal silk"). The special attention is given to the question of correlation of fictitious and factual in the structure of autobiographical texts.
Key words: *autobiography, autobiographical pact, autobiographical discourse, autogeorgaphy.*

Знаковою перспективою у хорватській літературі кін. XX ст. стає автобіографічна. Як відомо, автобіографізм, „реалізується суб'єктом розповіді через вказівку на автобіографічну основу повіствування" [3, http://slovar.lib.ru/dictionary/avtorologija.htm], проте, у 90-ті роки у хорватській літературі взагалі та жіночій прозі зокрема, не можна говорити про „класичну автобіографію", а так зване „автобіографічне письмо" [7, 321]. Із постмодерністської перспективи різниця між автобіографією та автобіографічним письмом полягає у тому, що у класичній автобіографії, як у реалістичному наслідуванні, автор вірить у можливість референтної копії автентичної дійсності. У 90-ті рр. письменниці (кількість текстів жінок-письменниць у цьому жанрі значно перевищує кількість творів написаних письменниками-чоловіками) стають свідомі „автобіографічних літературних ігор" і використовують їх у створенні тексту, в якому поєднуються у необхідних пропорціях фікція та факти (fiction/faction). Автобіографія як гібридний літературний жанр, який сучасне літературознавство розглядає у зв'язку з поняттями „автобіографічної домовленості" (термін Ф. Лежен), „автобіографії як фігури читання" (Пол де Ман), „автобіографічного акту" (Е. Брасс) та „автобіографічного дискурсу" (Мирна Велчич), у хорватській літературі набуває конкретно-історичного забарвлення. Автобіографія як жанр первинно вказує на референтні стосунки з дійсністю (особливу роль у цьому відіграють ідентифікація автора, суб'єкта розповіді і суб'єкта подій) та суб'єктивну перспективу оповіді, проте автобіографічна проза кін. XX століття не опирається на поняття автентичності та достовірності. Явище „симуляції автобіографії" дозволяє говорити про так звану „автофікцію" (терм. Ж.Женетта). Таким чином, безапеляційним фактом, який би вказував на автобіографію як жанр стає перспектива оповіді від першої особи. Проте, відкритим залишається питання достовірного розрізнення автобіографії та автобіографічної прози, оскільки на власне текстуальному рівні, як влучно зазначає Ф. Лежен, неможливо відрізнити автобіографічний та

псевдобіографічний романи. У наратологічних механізмах автобіографічної прози Дорріт Кон (Dorrit Kohn „Transparent minds”, 1978) пропонує розділяти нарацію від першої особи „автобіографічної оповідної дійсності” і „монологічної штучної дійсності”. В основі поділу дослідниці — співвідношення мовлення і подій. Відповідно до цього у автобіографічній оповіді мовлення завжди супроводжується дією, а монологічний спосіб викладення інформації призводить до їх змішування. Додаючи до класифікації хронологію подій, Кон пропонує цілком прийнятну класифікацію автобіографічної прози, яка включає в себе сім типів зображення свідомості від першої особи однини (оповідне зображення, монологічне зображення, автобіографічна оповідь, автобіографічний монолог, ретроспективна оповідь, ретроспективний монолог, автономний монолог), і цілком може бути застосована у дослідженні автобіографічної жіночої прози 80-90-их рр. XX ст. Проте, застосування даної класифікації не враховує факту застосування аналогічної нефіктивної оповіді у автобіографії. Цей аспект став основоположним для класифікації Ж. Женетта (“Fiction ed diction”, 1991). Автор, наратор та художній герой у різних співвідношеннях утворюють 5 так званих наративних трикутники. У першому випадку мова йде про співпадіння ідентитету автора, наратора та художнього героя, (так званий автобіографічний трикутник), другий, історичний або біографічний, ідентифікує автора з оповідачем, проте не з художнім героєм; третій тип автобіографічного дискурсу — це так звана гомодієгетична фікція, в якій ототожнюються наратор і художній герой; четвертий тип — гетеродієгетична автобіографія (оповідь від третьої особи), де існує чіткий зв'язок між автором і художнім героєм, проте відсутній зв'язок з оповідачем. П’ятий тип нарації, гетеродієгетична фікція (оповідь ведеться від третьої особи), не містить зв’язку з жодною основою оповідного трикутника. Пізніше літературознавець додає ще один актуальний тип відношень: автор ідентичний художньому герою, проте не наратору, а оповідач тотожний художньому герою (так звана автофікція). Таким чином, класифікація Ж.Женетта свідома „автобіографічної домовленості” Ф. Лежена (умовний автобіографічний і романескний пакт між автором/текстом та реципієнтом).

Питання автобіографії як реального життєпису так і автобіографічної прози як літературного жанру, на хорватських теренах, окрім суто теоретичного, актуалізує аспект ідеологічний, оскільки створення автобіографічного тексту підіймає питання статусу письменника і ставить логічне запитання: „хто має право писати про себе?”. І у цьому сенсі жіноча проза, як найпродуктивніша у цьому жанрі, використовує його можливості з певною провокативністю.

Аналіз типів жіночої автобіографічної прози Ірени Врклян та Славенки Дракулич включатиме, таким чином, два критерія: наративний (мовнограматична форма „Я”-оповідача) та контекст сприйняття. Романи Ірени Врклян, „Шовк, ножиці” („Svila, skare”) „Марина чи про біографію” („Marina ili o biografij”), „Берлінський рукопис” („Berlinski rukopis”), „Перед червоною стіною” („Pred crvenim zidom”), які виходили протягом десяти років (1984-1994) належать до єдиної наративної системи. Хорватські літературознавці жанрову приналежність романів письменниці визначають як „м’яка автобіографічна проза” (напр. З. Зима),

проте на рівні структури тексту дослідниками не враховується недостатність чіткої фабули і неприхований самоідентифікуючий голос автора-оповідіча-ходожньої героїні. Таким чином, мова йде про „автобіографічну домовленість" між письменницею та читачами. У пізнішому зібранні творів (книга включає романи „Шовк, ножиці", „Марина чи про біографію"), авторка поміщає свої фотографії та знімки Марини Цвєтаєвої з дочкою. Фотографії, таким чином, слугують підтвердженням референтних відносин до дійсності. За першою класифікацією обидва романи побудовані на основі ретроспективної оповіді: автобіографічні рамки життєвої історії поєднуються з періодичними спогадами. Моменти спогадів означуються процесом написання, а час спогадів існує або відокремлено, або включається у час оповіді. Автобіографічний дискурс, проте, у кожному з романів носить індивідуальний характер: „Шовк ножиці" є типовою автобіографічною прозою (ретроспективна оповідь), „Марина чи про біографію" є прикладом біографічної оповідної моделі (розповідь про іншу особу), „Берлінський рукопис" та „Дора" написані у формі щоденника з постійними апеляціями до минулого. Основна наративна формула „згадую, якою я була" уже у романі „Шовк, ножиці" набуває своєрідного змісту: інтроспекція призвана не просто „розказати", а деталізувати події, людей, ландшафти. Художні образи та автор-наратор (мова йде про другий тип оповіді за Ж.Женеттом) тяжіють до зовнішнього вираження. Механізм застосування паралельних історій, який найкраще представлений у „Марині чи про біографію", підсилює так званий екстроспективний спосіб зображення, тобто, долі героїв порівнюючись, віддзеркалюють один одного. Біографічна реляція (терм. Даніела Маделена), яка передбачає складну систему відносин „трансферів" між автором та моделлю його оповіді, не дозволяє письменнику писати про іншого як про об'єкта, а ідентифікуючи спільні риси, підштовхує його до самоаналізу (аналізувати себе через Іншого). Відносини схожості не можуть претендувати на тотожність ідентитетів, проте Ірена Врклян і не намагається маскувати свій голос під голосом Марини Цвєтаєвої.

Хорватські літературознавці пропонують говорити про особливу модель автобіографії у романах Ірени Врклян — атвогеографію (Александер Флакер) та геобіографію (Жива Бенчич). Тобто, мова йде про розвиток, що залежить не від часу, а місця. Життєва доля Марини Цвєтаєвої та письменниці-оповідачки розкривається не в процесі поступовості, а ривкоподібного пересування з одного географічного пункту в інший. Таким чином, життя стає схожою на подорож, аніж на обмежений в часі період розвитку. Ірена Врклян перетворює біографію Марини Цвєтаєвої і свою автобіографію в ряд атемпоральних кадрів, які дозволяють читачу легко орієнтуватися в просторі, і водночас втратити відчуття часових координат оповіді. До того ж більшість кадрів, які безперервно повторюються, перетворюються на своєрідні лейтмотиви і також деформують чітке лінійне сприйняття часу. Перебування Марини Цвєтаєвої в Криму, Берліні, Парижі, Празі, самовбивство в Єлабузі зображені не в хронологічному порядку і слугують фоном для суб'єктивної авторської свідомості Ірени Врклян.

Славенка Дракулич, напротивагу Ірені Врклян, яка писала автобіографічну прозу, будучи уже відомою письменницею, у першу чергу була відома як журналістка та активна феміністка. Отже, цей важливий, з точки зору

досліджуваного аспекту, біографічний контекст, безумовно має своє вираження у творчості письменниці. У центрі роману „Голограми страху” неназваний жіночий суб’єкт оповіді, що дозволяє говорити про „автобіографічну домовленість”. Симетричному початку „Звичайно я боялась, я боялась завжди” [5, 38] відповідає кінцева фраза „Колись слово хоробрість я відчую як важкий мокрий одяг, який треба скинути” [5, 165]. „Колись” — залишає розповідь про життя героїні незакінченою, що характерно для вигаданих історій. Мова йде про роман від першої особи, де наратор і художній герой тотожні (гомодієгетична фікція за Ж. Женеттом), проте яка не виключає співпадінь у житті героїв та автора. Хвороба, яка інтегрує в собі страх і самотність, відділяє головну героїню від інших, і слугує чудовою основою для розгортання розповіді від першої особи. Інші люди — лише проекції суб’єкта, який окрім того, що описує „зовнішнє”, займається самоаналізом. „Я” спостерігає за собою та іншими наголошено через тіло, що наділене здатністю відчувати та пам’ятати, а присутність описів тілесних відчуттів за Станцелом, є ключовим критерієм для розрізнення першої та третьої особи у веденні розповіді. Оповідь представлена у поєднанні теперішнього і минулого часів, де одне оповідне „Я” належить хворій героїні і представлене ретроспекцією (мова йде про теперішнє у минулому), друге оповідне „Я” — це голос наратора, який послуговується абсолютним теперішнім. Таким чином, періодичне комбінування двох часових осей утворює своєрідну сітку більш деталізуючого зображення дійсності (голограми).

Другий роман Славенки Дракулич „Мармурова шкіра” („Mramorna koža”, 1989) продовжує оповідну манеру попереднього твору — оповідь ведеться від першої особи жіночої статі, ім’я якої у творі також не зазначене. Проте, у виданні авторка залишає жанр невизначеним, а отже, є натяк на автобіографічну домовленість. Організація сюжету тяжіє до ретроспекції, в основі якої автобіографічна форма подачі інформації. „Мармурова шкіра” відрізняється від „Голограми страху” також тим, що події теперішнього в ній слугують швидше основою для фабули, аніж способом заглибитися у свідомість головної героїні. Наратор час від часу залишає вісь теперішнього і, втрачаючи свій автобіографічний ідентитет наратора, перетворюється на всезнаючого „Я” - оповідача.

Отже, аналіз автобіографічного дискурсу у хорватській жіночій прозі 80-90-их рр. на основі романів Ірени Врклян та Славенки Дракулич, не зважаючи на індивідуальні риси письменниць, вказує на присутність у них спільної поетики. Характерною для обох авторок стає перспектива споглядання та застосування автобіографічної перспективи, де наратор та головна героїня тотожні (тобто другий та третій типи автобіографічної прози за Ж.Женеттом). Письменниці, чітко не вказуючи на автентичність подій в тексті, проте, за допомогою натяків та фактів з власного життя (наприклад хвороба нирок героїні у романі „Голограми страху”) вказують на застосування автобіографічної домовленості (пакту). Досить характерною для обох письменниць також стає монологічність сюжету, ретроспективна оповідь (за Дорріт Кон) та всезнаючий оповідач. Якщо Славенка Дракулич, створюючи „об’ємність” сюжетної лінії, вдається до комбінування двох часових координат (теперішнє-минуле), то Ірена Врклян хронологічний принцип заміняє просторовим, що дає можливість говорити про так звану автогеографію.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Женетт Ж.* Фигуры: В 2-х тт. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. - Т. 1. - С.60-281; **2.** Енциклопедія постмодернізму / За ред. Чарлза Вінквіста та Віктора Тейлора— К.: Основи, 2003.— 504 с.; **3.** *Карпов И. П.* Авторология (рабочий словарь): Литературоведение, лингвистика, философия, логика, психология. http://slovar.lib.ru/dictionary/avtorologija.htm; **4.** *Лежён Ф.* В защиту автобиографии // Иностранная литература. – 2000. – №4. – С.120-125; **5.** Drakulić S. Sabrani romani / Drakulić Slavenka.—Zagreb: Profil International, 2003.— 625s.; **6.** Sablić Tomić H. Intimno i javno. – Zagreb: «Lijevak», 2002— 224 s.; **7.** Oraić Tolić D.Muška moderna i ženska postmoderna : Rođenje virtualne culture. – Zagreb: Ljevak, 2005.—334 s.; **8.** Vrkljan I. Marina, ili o biografiji.—Zagreb:Večernji list, 2004.—116 s.; **9.** Vrkljan I. Berlinski rukopis. – Zagreb: GZH, 1988.— 155 s.; **10.** Vrkljan I. Svila, škare. – Zagreb: GZH,1984.—142 s.

Польова Ю.С. (Київ, Україна)

Поетика символів у романі Даніели Годрової «ТЕТА»

Стаття присвячена дослідженню системи символів у романі «Тета» сучасної чеської письменниці Даніели Годрової. У ній аналізуються особливості символізації автором природи речей і окремих топосів, специфіка міфопоетичної інтерпретації дійсності у романі.

Ключові слова: *роман, символ, топос, міф.*

Статья посвящена исследованию системы символов в романе «Тета» современной чешской писательницы Даниэлы Годровой. В ней анализируются особенности символизации автором природы вещей и отдельных топосов, специфика мифопоэтической интерпретации действительности в романе.

Ключевые слова: *роман, символ, топос, миф*

The article is dedicated to investigating the set of symbols in the novel «Théta» of the modern Czech writer Daniela Hodrová. It analyzes peculiarities of symbolization by the author of nature of things and particular topos, and specific character of mythopoetical interpretations of reality in the novel.

Key words: *novel, symbol, topos, myth*

Символи пов'язані з пам'яттю людства, яка водночас є їхнім генератором і резервуаром. Митці нерідко зазирають до скарбниці культурної традиції, актуалізуючи та варіюючи у своїх творах значення вже певною мірою усталених образів, або ж наділяють символічністю ті образи, природа яких традиційно подібною не вважалася і стає такою лише у даному контексті. Символи значно розширюють потенційне смислове поле твору, разом з тим, їхня вірна розшифровка поглиблює і збагачує суть, закладену автором у витвір.

Незважаючи на багатий досвід дослідження символів, ця проблема і сьогодні залишається актуальною у гуманітарних науках, зокрема в літературознавстві. Існує чимало поглядів на природу символів та їхні функції у художньому творі. На думку російського вченого О. Ф. Лосєва, «символом речі є внутрішньо-зовнішня структура речі, а також її знак, який своїм безпосереднім змістом не має жодного зв'язку з означуваним