

### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Женетт Ж.* Фигуры: В 2-х тт. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. - Т. 1. - С.60-281;
2. *Энциклопедия постмодернизму / За ред. Чарлза Винквіста 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, skare. — Zagreb: GZH,1984.—142 s.

*Польова Ю.С. (Київ, Україна)*

### Поетика символів у романі Данієли Годрової «ТЕТА»

*Стаття присвячена дослідженню системи символів у романі «Тета» сучасної чеської письменниці Данієли 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 втівір.

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. Лосева, «символом речі є внутрішньо-зовнішня структура речі, а також її знак, який своїм безпосереднім змістом не має жодного зв'язку з означуваням

змістом» [2, 28]. Дослідник вважає, що через матеріальну реальність знаходить своє виявлення вища реальність, а символ поєднує у собі їх обидві. Теорія Лосева у свою чергу спирається на концепцію російського релігійного філософа та вченого П. О. Флоренського, за якою символ є виявленням божественної суті, первинної реальності у звичайному людському житті. Таким чином, завдяки символам як засобам пізнання людина має змогу розкрити сутність Всесвіту та самої себе.

Цікавим є трактування «символу» Г.-Г. Гадамером, який звертається до давньогрецького значення цього слова. Цей термін означав черепок, який хазяїн розламував перед тим, як попрощатися зі своїм гостем. Він віддавав одну половину гостеві, а іншу лишав собі, відповідно черепок був своєрідним знаком дружби, завдяки якому можна було впізнати близьку людину навіть через багато років. На думку німецького філософа, «символ, пізнання символічного припускає, що одиничне, особливе постає як уламок, здатний поєднатися із відповідним йому уламком у гармонічне ціле, або ж що це – очікувана частинка, яка доповнює до цілого наш фрагмент життя» [1, 299]. Відтак, однією з функцій символу можна вважати відновлення цілісності світу. Гадамер підкреслює, що символ не лише передає певне значення у творі, але якоюсь мірою сам є втіленням цього значення.

Символ, завдяки своїй знаковій природі, привертає увагу семіотиків. Провідний учений тартусько-московської семіотичної школи Ю. М. Лотман зауважує, що символ є невід'ємною складовою усіх семіотичних систем, що забезпечує їхнє нормальне функціонування, і кожна з цих систем «визначає» для себе, що таке символ. В плані вираження і в плані змісту символ завжди являє собою певний текст, тобто «володіє якимсь єдиним замкненим у собі значенням і чітко вираженим кордоном, що дозволяє ясно виокремити його з оточуючого семіотичного контексту. Остання обставина ... є особливо суттєвою для здатності «бути символом» [3, 147]. Кожний символ є самотнім нагромаджувачем певного сюжету (іноді кількох), який зберігається у стислому вигляді, а відтак виконує важливу роль носія пам'яті культури, відновлюючи її цілісність та забезпечуючи її національну самотність. При цьому прості символи володіють більшою кількістю можливих варіацій, вони утворюють символічне ядро культури, і саме насиченість ними дозволяє робити висновок щодо символізуваної або десимволізуваної орієнтації культури в цілому. На думку Лотмана, символ є своєрідним «текстовим геном», завдяки якому в тому чи іншому напрямку розвивається сюжет твору. Винятково важливою є система відношень, які автор встановлює між образами-символами у творі, адже саме вона визначає індивідуальне забарвлення кожного з цих багатозначних елементів [3, 150].

Тексти сучасної чеської письменниці Данієли Годрової надзвичайно насичені різноманітними символічними смислами, пронизані чисельними біблійними та міфологічними мотивами. Письменниця вводить до канви творів яскраві образи-символи, які збагачують і водночас насичують семантичний код її прози. Майже кожен жест, рух, подія ускладнені додатковим символічним навантаженням. Чисельні запахи та звуки стимулюють асоціації читачів, викликаючи у їхній уяві все нові й нові образи з минулого і навіть майбутнього. Нічого не відбувається випадково, все взаємопов'язано, «ніщо зі світу не

зникає, а лише переходить з місця на місце або змінюється» [7, 196]. Усе приховує в собі потенціал виконання певної символічної функції, залучаючись до загального міфологічного процесу. У творча Д.Годрової символи «виконують роль як би мосту із раціонального світу до світу містичного» [3, 146]. Водночас, простір, речі та герої, перетворені у її романах на символи, стають оригінальними резервуарами для збереження пам'яті.

Проза Годрової призначена для вузького кола підготовлених читачів, «які зможуть насолодитися рафінованою грою з фікцією, конституюваною і створеною оповіддю» [5, 98]. Першим «випробуванням» для читача стає дешифрування символічності назв текстів. Винятком не є і твір «Тета» – остання частина трилогії «Болісне місто». Тема смерті пройшла крізь усі три романи, проте її холодна присутність найбільше відчувається в останньому. Сама назва твору приховує у собі семантику смерті, адже літера «тета» (ми використовуємо старогрецький фонетичний варіант, у новогрецькому алфавіті ця буква має назву «фіта») означає коректурний знак «стерти, відмінити», а у середньовіччі цю літеру писали біля імен померлих монахів. У романі авторка ділиться важкими інтимними спогадами про втрату батька, передаючи відчуття безвиході людини, яка прагне понад усе допомогти близьким, але, на жаль, нічого не може вдіяти. Втім, письменниця сповідається, що пише свої твори задля того, щоб знайти батька, знову відчуті його любов... А отже, у її світі роману нічого не зникає, а відтак смерть не може бути загрозою.

Дивна літера «тета», що нагадувала письменниці якогось жука, одного разу ожила на полях тексту, перетворившись на скарабея – давній єгипетський символ творчої сили, сонця та бога Хепера. Цей бог символізує ранкове сонце, а його ім'я перекладається як «той, що виник із самого себе». Хепер, як й інші сонячні божества (Ра – символ денного сонця, Атум – нічного), виконував функцію деміурга, творця світу, людини та Всесвіту. Він завжди символізував незримую силу творіння, яка дає імпульс для руху по небу не лише сонячному диску, але й усьому живому. Для єгиптян життєвий цикл скарабея втілював народження сонця, що повторюється знову і знову. Він нерідко символізував випробування людської душі. Тому цей талісман у давнину супроводжував людей і після смерті. Єгиптяни вірили у безсмертну силу душі, що ставала зародком нового життя у тілі померлого. Відтак, скарабей завжди був уособленням своєрідного поштовху, який отримує душа задля воскресіння у духовному світі. Він втілював собою заповітну силу внутрішнього світу кожної людини, яку вона мала розбудити у собі задля власного відродження, задля подолання будь-яких проблем і труднощів, щоб пройти усіма випробуваннями на землі та небі. Його крила символізують два ока: одне пов'язане з Місяцем і бачить вночі, а інше – із Сонцем і бачить вдень. Завдяки цій метаморфозі «літери смерті» письменниця трансформує занепад та зникнення у відновлення і вічне життя. Наприкінці мінорної симфонії трилогії звучить життєствердний мажорний акорд. Новий символ, народжений (у прямому смислі слова) самим текстом роману, акумулював у собі всю життєву філософію Данієли Годрової, підсумувавши її роздуми і погляди.

Тексти романів «Болісне місто» взаємопов'язані, вони переплітаються, контактуючи між собою, створюючи складну нерозривну тканину оповіді. Функцію сполучної ланки виконує авторський коментар, завдяки якому трилогія

постає як метатекст. У «Теті» поруч з персонажами попередніх частин («Під обома видами», «Лялечки») з'являються і нові герої та мотиви. Втім, міжтекстові зв'язки виходять за межі простого доповнення і розширення за рахунок нових елементів. Попередні частини «Болісного міста» перетворюються для Годрової на міф, являють собою, за її виразом, «дитинство і дозрівання роману». Вона пише «Тету» як палімпсест, в якому місцями проступає написане раніше.

Як більшість авторів-постмодерністів, Даніела Годрова гармонійно поєднує художню творчість з літературознавчою діяльністю. Цікаво, що інтереси Годрової-письменниці та Годрової-ученої зосереджені на одних об'єктах. Вона пише загадкові «празькі романи», водночас досліджуючи особливості «міських текстів» і опрацьовуючи проблему типології роману. Її проза та літературознавчі праці гармонійно доповнюють одне одного перш за все у розумінні роману як постійного коливання між дійсністю і вимислом. Письменниця розкриває свої замисли, думки під час написання твору, відверто сповідуючись: «Скоріш, читачу вже очевидно, яким чином моя професія визначає і плутає мене, він розуміє, наскільки важко мусить бути для того, хто цей жанр теоретично досліджує, вступити до брами роману, існувати то всередині, то ззовні, можливе, це завдання видасться мені не під силу» [9, 399].

Роман «Тета» насичений подібними метатекстуальними зауваженнями та рефлексіями, які допомагають читачу розібратися у складному переплетінні мотивів, цитатій та символів. Авторка вступає до власного тексту під масками різних героїв, вводить чисельні теоретичні зауваження, коментуючи не тільки написаний текст, але й той, що тільки залишився в задумах. У певні моменти читачу «може здатися, що головною дійовою особою є авторка, яка промовляє в існ-формі, однак, згодом, з'ясуємо, що йдеться про один з образів, перевтілень або маску однієї і тієї ж істоти, одного буття» [10, 397]. Іноді ж письменниця міняється місцями зі своїми персонажами: авторка стає героїнею, а героїня перетворюється на авторку.

На початку роману читач виокремлює сюжетну лінію і коментар до неї, однак, згодом явне розмежування зникає. Годрова пояснює причину злиття цих двох площин власною позицією невизначеності: «Ким я є, коли пишу цей роман? Ким я хочу бути? Тією, яка сходить до свого минулого, або тією, яка стоїть осторонь і спуск цієї істоти спостерігає?» [9, 391]. Час від часу у авторки виникає відчуття, ніби вона втрачає владу над дією роману та його героями і займає відсторонену позицію споглядача. Її бентежать питання: а якщо герої, народжені нею на сторінках творів, і далі будуть жити, але вже незалежно від її волі, «якщо всі вигадані персонажі романів десь перебувають, так само, як і мертві, оповивають наш світ все більш непроникною оболонкою, створеною і всіма нашими почуттями та спогадами...?» [9, 449].

Одна з головних героїнь «Тети» Елішка Беранкова є alter ego Данієли Годрової. Письменниця зізнається, що Елішка іноді виконує роль лялечки, до якої вона замотується: «в романі я збираю частинки себе в якусь тендітну, тлінну сукупність (одна з таких сукупностей має ім'я Елішка Беранкова). Я Елішка Беранкова, але, водночас, я та, хто на неї дивиться» [9, 391]. Така невизначена позиція авторки щодо власної ідентифікації відображена на граматичному рівні мови роману: «Я йду (вона йде) далі. Я (вона) завжди

схвильована, коли захожу (заходить) всередину будинку. Побоююсь (побоюється), що можу (може) у будинку загубитися, як у чорній дірі» [9, 497]. Іноді ж обидві постаті зустрічаються і виконують спільну дію: «Ми йдемо з Елішкою Беранковою на цвинтар...» [9, 499].

Разом з цим, героїня Елішка намагається здійснити той самий шлях, що й авторка, але у зворотному напрямку: вона шукає можливість вирватися зі світу роману до дійсності! І читач знову переконується, що світ художнього вимислу і реальний світ мають точки перетину, адже подібний перехід стає можливим. Елішка Беранкова «кладе голову на письмовий стіл», за яким вона саме працювала у видавництві «Одеон», і за мить вона вже опиняється за столом у кабінеті квартири на площі Іржі з Подебрад... «Десь на місці «кладе голову на письмовий стіл» ... моя ручка зісковзне, на папір в цю мить впадуть сонячні промені... Вона хапає ручку, починає писати: Я Елішка Беранкова, початок і ...» [9, 508]. Прізвище героїні Беранкової (з чеської мови *beránek* – ягня, агнець) розкриває її місію у романі: вона разом з авторкою спустилася до пекла і за міфічною традицією принесла себе в жертву, в той час, як письменниця залишилася живою.

Надзвичайним є світ речей, створений письменницею на сторінках роману шляхом їхньої символізації. Ті прості предмети, які кожен з нас використовує у буденному житті, ті місця, якими тисячі людей проходять щодня, письменниця оживляє, наділяючи їх знаковою природою, здатністю пам'ятати і воскрешати все побачене знову і знову. Вони надто тісно пов'язані з долями своїх власників і тому володіють феноменальними можливостями, виконуючи роль своєрідних порталів у минуле героїв.

Речі стають важливими атрибутами, необхідними для переходу з одного світу до іншого. Можливо, Годрова навмисно символізує природу звичайних речей, створюючи тим самим авторську модель міфу. Так, муфта, що належала головним героїням попередніх частин трилогії, а відтак належить романному світу, на думку письменниці, перетворює її на персонаж твору, і може бути однією з тих брам до болісного міста, яку шукає авторка. Муфта – спомин з дитинства письменниці, вона пригадує родинну фотографію, на якій тримає муфту в руках, а за спиною на знімку Ольшанський цвинтар – один з ключових топосів у романах. Однак, на наступному фото, зробленому невдовзі, муфти вже немає. Відтак, пошуки втраченої у дитинстві речі, «можливо, будуть зливатися не лише з пошуками дитинства, такого ж болісного, як і місто, де воно минуло і продовжує минати у моїх спогадах та романах, але й з пошуками роману...» [9, 401]. Ця думка знайшла своє втілення і в теоретичній розвідці Данієли Годрової «Пошуки роману. Глави з історії і типології жанру». Муфта стає прикладом того, що кожна окрема сутність зберігає у собі весь універсум: «у цій муфті, початок якої лежить десь у романній непам'яті, зачароване не лише її дитинство, але й життя багатьох інших людей, справжніх і героїв романів, можливо, усього світу ... тому що найдріб'язковіша та найзвичайніша річ вбирає у себе всі інші речі та людські життя, і навіть світову історію з її нескінченним ланцюжком причин і наслідків» [8, 122]. Муфта – образ предмету, що володіє пам'яттю, образ, у якому немов застиг час. У таких речах ніби на кінематографічній

плівці закарбована інформація про минуле, доступ до якої відкритий кожному, хто заволодіє цією річчю або навіть просто торкнеться неї.

Художній час твору, пристосовуючись до правил романного світу, має виразно міфологічний характер – звична і більш традиційна лінеарність змінюється в ньому архаїчною циклічністю. «Час у болісному місті і в цьому романі утворює коло...» [9, 422]. Недарма письменниця порівнює його зі змієм Уроборосом (з грецької – «той, хто пожирає свій хвіст») – давнім символом нескінченності, який втілює циклічність часу і неперервність процесів буття. Письменниця називає його змієм пам'яті, адже цей образ уособлює сукупність усього та первісну єдність Всесвіту: «Слова прагнуть зійти до свого початку. Часи майбутній і минулий переплетені словами» [9, 384]. Майже синонімічним до цього образу є порівняння часу з петлею або оригінальне уподібнення патерностеру (багатокабінний пасажирський підйомник (ліфт) безперервної дії з відкритими кабінами): «Сьогодні для мене це образ часу, коловорот зникнення і виникнення, смерті та народження» [9, 391].

Письменниця говорить, що текст роману «Тета» нагадує їй карусель і тир: «персонажі виринають з п'їтми, щезають і повертаються через рівномірні інтервали, вони нерухомі і оживають щоразу, як я торкнуся середини їхнього хребта, неначе в тій грі у застиглих фігури, в яку грають на дворі старого дому...» [9, 412]. Хтось залишає карусель, гублячись між будовами, інші навпаки залучаються до руху по колу. Карусель – не лише місце, де здійснюються дитячі мрії, але водночас вона є «каруселлю пам'яті міста» [9, 410]. Так само у свідомості героїв то виникають, то зникають інші дійові особи та спогади про них. Однак, згодом сам текст зв'язує між собою ледь вловимою ниттю історії «віддалених» персонажів, кожна з яких ніби стає індивідуальним міфом.

Центральним топосом, де розгортаються події «Тети» є будинок, у якому мешкає Даніела Годрова у період, коли пише роман. Однак, одним з домінуючих просторів залишається «ольшанський будинок дитинства» письменниці – будинок навпроти Ольшанського цвинтаря, де в реальності жила Годрова і тепер живуть герої її романів. І, хоча вона прожила в ньому значно менший період життя, це помешкання назавжди закарбувалося у її пам'яті. Годрова повертається до нього уві снах або у своїх творах, вкрай рідко в реальності, адже це вороття – своєрідний ритуальний шлях, який наближає авторку до «тасмниці цього міста і смислу власної екзистенції» [9, 475]. Відтак, «ольшанський» дім є вихідним простором всієї трилогії, поверненнями до якого авторка намагається оновити «неперервність життя, порушену зміною екзистенційного простору» [12, 25]. Він ніби акумулює усі часові виміри: минуле, сучасне та майбутнє, які разом співіснують у кожній миті. Можливо, саме тому авторка, створюючи роман, всякчас звертається до своїх попередніх творів, ніби на папері проступає минуле.

Повертаючись до будинку дитинства, письменниця помічає, що часопросторовий устрій тут «перевернутий». Перед входом вона раптом розуміє: те, що чекає на неї попереду за дверима одразу після того, як вона переступить поріг, – є не майбутнє, хоча фактично воно і відбудеться у майбутньому часі, а минуле, адже цей топос ніби законсервував у собі її власне минуле та минуле персонажів романів. А все те, що залишилося за нею перед домом, до тієї миті, як вона увійде до будинку – не минуле, яким

воно має бути за логікою речей, а теперішнє. Годрова намагається зрозуміти, де ж приховане майбутнє у цьому просторі?.. «воно також залишилося перед будинком, десь посередині болісного міста?» [9, 498].

Часопростір роману має домінантні місця, ключові внутрішні локуси, своєрідні портали переходу авторки до створеного нею художнього світу. Такими є, наприклад, сім сходинок, що ведуть до скляних дверей «ольшанського» будинку, які час від часу перетворюються на браму до минулого, адже саме вони так сильно збуджували дитячу уяву. У квартирі на площі Іржі з Подебрад, де живе і пише роман Данієла Горова, це кабінет та ванна кімната. Обидва простори приховують у собі схожі характеристики: це місця перетворень і переходів, місця, де світ реальності зустрічається зі світом вигадки. Зображення подібного простору є ознакою міфопоетичного світосприйняття. На думку В.Топорова, зосередження уваги архаїчної свідомості на локусах, що позначають переходи-кордони (пори́г, двері, міст, сходи, вікно та ін.) відкриває її «найтоншу здатність не лише до диференціації простору, але й до засвоєння тих ключових місць (або моментів, якщо мова йде про час), від яких залежить безпека людини» [4, 341]. В кабінеті «на смертельному столі» (так його називає Годрова, адже на цьому місці стояло ліжко її тяжкохворого батька) розгортається дія роману про болісне місто, в якому одні герої зникають, інші навпаки постають з глибин пам'яті, одні вмирають як літературні герої, перевтілюючись на реальних людей, інші ж потрапляють до пастки роману. Авторка вбачає у власному письмовому столі місце, «до якого сходяться нитки долі, які відбулися і відбуваються в цьому болісному місті...» [9, 403].

Ванна кімната у трилогії Годрової вже вдруге «виходить» за межі свого прямого призначення, стаючи місцем сакральним і містичним. Окрім звичайного очищення водою герої тут зазнають певних духовних і фізичних змін. Так, у «Лялечках» Гелена Сислова, а згодом і її донька Софія, перетворюються у ванні на лебідку, інша героїня залишає у ванні цей світ... У третьому романі ванна стає «театром світу, причому його актори опущені до ванни – інверсійної сцени, яка не є класично виставленою, навпаки, ляльки до неї спускаються, щоб здійснити шлях до життя, а після того, як вони відіграють свої ролі, їх знову витягають за мотузку до сфери небуття» [10, 401].

Письменниця пригадує, як гралася ляльками саме у ванні, оскільки «там вони, власне, були ув'язненими, вони не могли свавільно залишити простір, де відбувалася гра, непомітно спуститися зі столу, на якому стояв театр» [9, 403]. Годрова мала на увазі власний письмовий стіл, на якому рукопис роману перетворювався на сцену, де грали свої долі її герої, що так часто брали владу над власним творцем. Сцена, розташована у замкненому просторі ванної, на відміну від столу не давала можливості персонажам свавільно змінювати хід подій, обмежувала їхню свободу, водночас даруючи авторці ілюзію безкрайого контролю над героями.

Ляльковий «ванний» театр має символічну структуру світу: чистилище – це сама ванна, під нею – пекло, а вгорі, де сушитися білізна, – рай, куди після смерті возносилися ляльки. На думку чеської дослідниці Я.Врбової, ванна стає сценою, де у зменшеному варіанті відбувається історія болісного міста і цілої країни. Крім того, «у ванній також відбувається викриття справжнього

характеру суб'єкту авторки: оскільки вона стоїть на місці, призначеному зрадникам, їй не довіряють навіть ляльки, створені її руками. Саме авторський суб'єкт є власне володарем над текстом і розпоряджається магічною, а для героїв згубною літерою – літерою смерті» – літерою «тега» [12, 28].

Площа під вікном письменниці так само перетворюється на театральні підмостки, на яких вона помічає дійових осіб власної трилогії: вона бачить когось із ховрашковою головою (читає розуміє, що йдеться про когось з родини Сисел, прізвище яких перекладається з чеської як ховрах), когось з ягнячим обличчям (Елішка Беранкова), одна з жінок ховає під коміром лебедину шию (мати Софії Сислової). І вже неможливо відмежувати події історії від подій п'єси, що розігрується на сцені, гру від справжнього життя.

Д. Годрова, будучи донькою актора, чимало часу з дитинства проводила в театрі, що значною мірою позначилося на характері її сприйняття міста і життя взагалі. Письменниця пише: «театр – Віноградський (на той час Армійський) – був власне одним з місць, які для мене в дитинстві ототожнювалися з містом» [11, 113], а відтак і з цілим світом. З цим пов'язаний і мотив життя як театральної вистави, що нерідко зустрічається в прозі письменниці, а також мотив перетворення людей на ляльок, який авторка використовує як метафору споживацького неповноцінного життя особистості.

Театр стає чи не найважливішою метафорою усієї трилогії «Болісне місто», особливо її останньої частини. Його символічне навантаження уособлює проблему грані між реальністю і фікцією, актуалізує питання правди у мистецтві. Сцена будь-якого театру перетворюється на арену, де зустрічається життя зі смертю, правда з вигадкою, речі оживають, а люди, зазнаючи неймовірних перевтілень, вільно мандрують часом і простором. Годрову цікавить питання, чий погляд на театральну виставу буде більш правдивим, ближчим до реальності: «глядача, який дивиться з темряви глядацького залу через рампу і певний час вірить, що на сцені перед його очима відбувається справжнє життя? ... або погляд акторської дитини через шолом пожежника... той погляд, в якому репліки п'єси неначе з реальності змішуються з репліками, які актори промовляють поза сценою, за лаштунками, та які є з їхнього життя» [9, 449]. Я. Врбова вважає, що це питання не лише порушує проблему правди у мистецтві, але й актуалізує одну з характерних ознак постмодерної літератури – «розщеплення на площину буквальну, призначену для «пересічного» читача, і площину відношень і конструкцій, на якій перебувають читачі, посвячені в теорію роману» [12, 28].

Театралізація міського простору має амбівалентний характер: з одного боку цей засіб підкреслює яскраві риси міста «як динамічного тексту, як процесу, в якому глядач-актор бере участь» [6, 313], з іншого – він справляє враження штучності і фальсифікації, викликаючи сумнів у справжності об'єктивної реальності.

Ляльковий театр у «Теті» трансформує домінуючий мотив другого роману трилогії: перетворення людей на ляльок. Ця метаморфоза загрожує усім персонажам, не виключаючи саму авторку. Вона зізнається, що місто, яке було для неї рідною домівкою і стало найголовнішим героєм її текстів (не лише художніх, але й теоретичних), в ті роки було «імперією ляльок». Головною зброєю у боротьбі проти перетворення на іграшку письменниця вважає оновлення індивідуальної і колективної пам'яті. Власний шлях спасіння



Годрова вбачає у писанні, яке стає своєрідною гарантією не обернутися лялькою чи іншою бездуховною істотою, перспективу не просто існувати, а жити по-справжньому. Вона робить читача свідком власного життя і процесу написання текстів, перетворюючи його на предмет роману не заради данини моді, а заради оновлення власних споминів, заради пошуку батька, якого, як їй здається, можна знайти лише в тексті і словами роману вивести з того світу.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М. : Искусство, 1991. – С. 266–233. – (Серия «История эстетики в памятниках и документах»); 2. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – 2-е изд., испр. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.; 3. *Лотман Ю. М.* Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 146–160; 4. *Топоров В. Н.* Пространство // Мифы народов мира: Энциклопедия [гл. ред. С. А. Токарев]. – 2-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 340–342; 5. *Haman A.* Próza jako ornament / A. Haman // Slovenské pohľady. – 1992. – № 2. – S. 98–103; 6. *Hodrová D.* Citlivé město / D. Hodrová. – Praha : Akropolis, 2006. – 414 s.; 7. *Hodrová D.* Kukly / D. Hodrová // Trýznivé město. – Praha : Hynek, 1999. – S. 151–377; 8. *Hodrová D.* Podobojí / D. Hodrová // Trýznivé město. – Praha : Hynek, 1999. – S. 5–149; 9. *Hodrová D.* Théta / D. Hodrová // Trýznivé město. – Praha : Hynek, 1999. – S. 379–542; 10. *Krupová P.* Théta / P. Krupová // Česká literatura. – 2005. – № 3. – S. 395–406; 11. *Přádná S.* Sestupování do nitra města (rozhovor se spisovatelkou D. Hodrovou) / S. Přádná // Prostor. – 1992/93. – № 22. – S. 109–114; 12. *Vrbová J.* Koncepty prostoru v románových triilogiích Daniely Hodrové a Jiřího Kratochvíla / J. Vrbová. – Praha : edice TVARy, 2001. – 64 s.

*Рева Л.В. (Одеса, Україна)*

### Індивідуальне в суспільному: психологічний та моральний стан героїв В.Винниченка і М. Горького

*У статті пропонується аналіз проблем моральності в умовах суспільного ладу на матеріалі творів В. Винниченка й М. Горького. Одночасно розглядається питання про психологічні типи характерів персонажів, сутність яких виражена через вчинки й роздуми про загальні принципи ідеалів і критеріїв добра і зла в їхньому індивідуальному порядку в межах неореалістичної естетики.*

**Ключові слова:** індивідуальність, психологізм, моральність, неореалізм.

*В статье предлагается анализ проблем моральности в условиях общественного устройства на материале произведений В. Винниченко и М. Горького. Одновременно рассматривается вопрос о психологических типах характеров персонажей, суть которых выражается через поступки и размышления об общих принципах идеалов и критериев добра и зла в их индивидуальном порядке в рамках неореалистической эстетики.*

**Ключевые слова:** индивидуальность, психологизм, моральность, неореализм.

*In article the analysis the problems of morality in conditions of a social system on a material of novels of V. Vinnichenko and M. Gorkyi is offered. The question on psychological types of characters. The essence is expressed through acts and reflections about the general principles*