

МІСТО ПОСТМОДЕРНОЇ ДОБИ: ЛІТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦІЯ У ЧЕСЬКІЙ ПРОЗІ

У статті розглядаються варіанти інтерпретації міського простору в чеській постмодерністській прозі. На прикладі романів Я.Топола, Й.Кратохвіла, М.Айваза, М.Урбана та ін. досліджуються основні характеристики урбаністичного хронотопу в художніх творах, виділяються його основні риси: негативне забарвлення, лабіринтовий характер, мінливість, амбівалентність, міфопоетизація.

Ключові слова: чеська проза, топос міста, урбаністичний хронотоп, постмодернізм.

Для усвідомлення шляхів духовно-естетичного пошуку сучасності становлять неабиякий інтерес мистецькі вирішення часопросторових координат міста постмодерної доби. Небувала активізація часопростору міста, яке висувається в центр оповіді та змінює свої межі, втілюється у художній творчості у різний спосіб і призводить до просторових інновацій у поезиці. Образ сучасного міського середовища може бути уподібнений до постмодерністського тексту як колажу із різностильових цитат з навмисним порушенням конструктивної логіки заради привнесення ігрового ефекту. Прогулянка будь-яким містом, що має історичне минуле – це читання постмодерністського тексту, де всюди помітна гра стилів, мимовільна іронія суміщення несумісного, пародійне сполучення давнини та ультрасучасних новацій. Отже, хронотоп міста в постмодерністській прозі є надзвичайно цікавим об'єктом для дослідження.

Інтерпретація міського простору в сучасній чеській прозі пов'язана з пейоративними конотаціями – вже сама назва трилогії Д. Годрової «Болісне місто» відкрито відсилає до неприхильного, скорботного середовища. Для підкреслено негативної оцінки міста постмодерної доби характерні риси умирання, розкладу, апокаліптичне та інфернальне забарвлення, яке стає метафорою духовного збідніння сучасної людини («Жахливе місто виплоджує жахливих людей» [1: 89]).

При зростаючій інтенсивності спілкування та щільності взаємодії людей, мешканець великого міста опиняється в ситуації когнітивного перевантаження, що породжує кризу, депресію, втрату сенсу буття; людина відчуває бажання покинути мегаполіс. Так, оповідання Е. Гакла «Кінець світу» починається словами: «Моїм найбільшим прагненням було зібратися і негайно з ранку випасти з міста» [2: 5], при чому оповідач зовсім не пояснює причини, які до такої забаганки призводять: читач інтуїтивно вгадує втому від натовпу, автомобілів, туристів, міського транспорту і т.п. Героїня роману М. Кундери «Безсмертя» потерпає від гуркоту мотоциклів на паризьких вулицях, гучної музики та інших нав'язливих благ цивілізації; агресивності та гамору сучасного міста в романі протиставляється гармонія та тиша швейцарських гір.

Людині властиво упорядковувати простір навколо себе, та, відповідно, проводити ціннісну оцінку. У романі М. Айваза «Порожні вулиці» описано метаморфози містечка

Свята Розалія, яке виникло на місці рибальського селища та віками зберігало структуру стежинок, прокладених мешканцями. Внаслідок політичних трансформацій та рішення правлячої хунти воно мало бути перебудоване відповідно до монументального плану: «Генерали дві години радились і потім накреслили тупим олівцем на мапі міста, подібної до сітки тріщин на старій стіні, патетичну уяву проспектів» [3: 350]. Радикальні будівельні втручання безпосередньо пов'язані з репрезентацією політичної і військової сили, натомість городяни намагаються хоча б частково зберегти самобутню подобу міста: «Нова мережа вулиць мала би передавати сни старого міста <...> місту сняться і злидні, і нові проспекти та площі, варто було б залишити його ще трохи сплячим та прислухатись до його бурмотіння уві сні» [3: 350]. Місто має у собі амбівалентну прихильність як до порядку, так і до хаосу. Втім, більша небезпека, ніж спонтанний хаос, полягає, за Айвазом, у запланованому поділі простору на виразно відмінні частини: «місто після перебудови розпалося на два світи; залишки старого світу почали називати Лабіринт, мережі нових вулиць генерали дали ім'я Вісь» [3: 352]. Намагаючись збалансувати простір, архітектор перетворює маленькі провулки на пасажі, сподіваючись, що через них до старого міста увільється повноцінне життя головних вулиць. Однак, сталося навпаки: «пасажі стали каналами, через які на проспекти линула дика енергія Лабіринту» [3: 355]. Отже, пропозиція зухвалої геометризації може, на думку автора та його героя, спричинити катастрофу, а бажання впорядкування призвести до ствердження хаосу. Темна частина міста не випадково отримала назву Лабіринт – це поняття пов'язане з міфами та символічними значеннями. Лабіринт стає синонімом закритого гетто, він відділений від офіційного світу і стихія, закрита в ньому, таємно спостерігає зовнішнє життя крізь щілини, які між двома просторами обов'язково виникають: «магазини є очима, якими Лабіринт безсоромно виглядає на головну вулицю та уважно спостерігає за її життям» [3: 355].

Аналогія лабіринту та простору міста є давня, утім, у сучасному літературному зображенні міста фігура лабіринту набуває нових функцій. У романі Я. Топола «Сестра» сплетіння вулиць помножено віддзеркаленням: «я вирушив із пішоходами, це виглядало так, ніби король вислав своє військо лабіринтом вулиць, але увага, той лабіринт є дзеркальним...» [4: 424]. Тоді як військо, за прийнятою уявою, має рухатись до певно визначеної цілі, тут вона протиставлена невизначеному простору заплутаного міста. Військо також є метафорою великого скупчення, що не відповідає традиційному характеру лабіринту, який приборкує один герой, отже, простір залишається неприступним. Життя у міському лабіринті часто пов'язане з пошуком (втраченої ідентичності, домівки, кохання, щастя). Мотив пошуку визначає основну сюжетну лінію «Сестри». Оповідна структура сплетена ланцюжком кварталів, районів, будинків і квартир, до яких героя послідовно відсилають інші персонажі, яких він зустрічає на шляху та на «зупинках» у грі. В окремих фрагментах читач може просто втратити орієнтацію, на якому оповідному (а водночас просторовому) рівні він знаходиться. Лабіринт як простір пошуку спрямовує рух у певному напрямку, у ньому можна спостерігати за кожним кроком, утім, цілісна перспектива залишається недоступною. Замість нитки Аріадни герой отримує підказку: «Вона подала мені папірчик з адресою, це було на іншому кінці міста» [4: 227], але так само легко він її втрачає: «Я стояв на вулиці <...> я втратив орієнтир і не знав, де шукати. Можливо, вона тому таксистові так просто ляпнула якусь адресу» [4: 230]. Під час пошуків оповідач керується лише уявною мапою міста, отже, пересувається у лабіринті наосліп. З

міського лабіринту немає втечі, той, хто розгублено блукає, не може залишити місто, в яке його занурила доля. Протилежним варіантом є неможливість потрапити у місто – в романі К. Мілоти «Бочка» герой приречений блукати брудними вулицями передмістя. Постійною атмосферою твору є сирий вітряний листопадовий вечір, простором – безкінечне сіре середовище з чахлою природою, «арматурним» пейзажем незакінчених будівництв та промислових об'єктів. Шосе, що веде до центру міста, виявляється перекопаним або затопленим, зупинки транспорту лише кінцевими, всі об'їзні шляхи повертають до вихідного пункту. Пошук жінки – першого кохання – перетворюється на символічне блукання життєвим шляхом у темряві, марність якого є характерним для постмодерністської літератури.

Лабіринт є простором не лише блукання, а й втрати. Як потенційна чорна діра він функціонує у романі І. Кратохвіла «Посеред ночі спів». Дідусь оповідача побудував загадкову схованку на горищі дома; згодом її функція звелася до «ковтання» незваних гостей: «Скільки людей може зникнути в тому лабіринті? <...> Так ми це перевіримо, вирішив я, і відразу ж мені спало на думку, що там могли б згинуть не лише ті люди з Національного комітету, які хочуть нас виселити, але й ті, які б прийшли їх охороняти...» [5: 26]. Простір та його структурованість впливає на долі персонажів. Оповідач тішиться думкою, що, можливо, він сам у дитинстві потрапив до цього лабіринту і вся оповідь відбувається у загадковому просторі: «Я не знаю, але можливо дідусеві вдалося те, про що мріють усі будівники лабіринтів: створити його настільки досконалим, що в ньому заблукає кожен, хто до нього вступить; це є простір, подібний великому кульгавому звіру, що піднімається, відхромуює та великим хвостом за собою змазує сліди, і так все, про що я далі розповідаю і про що ти ще почуєш, відіграється уже в утробах цього невидимого звіра...» [5: 28].

Страхітливе місце, в якому зникають люди – Зона – включене до простору і в Тополовій «Сестрі». Своім характером Зона віддалена від концепту лабіринту, але виконує схожу функцію – надає простору сильного аксіологічного забарвлення і є прикладом того, що у сучасних зображеннях міста вхід до потойбічного перебуває в урбаністичному просторі. Топосом загрози та загибелі в романі є колодязь, який поєднує два вертикально влаштовані світи: верхній, в якому живуть і займаються бізнесом, та нижній – темний і таємний, звідки люди повертаються зміненими: «Зона це не якась міська діра, у якій спритна та кмітлива людина якось виживе, сказав я. Зона це зло. Це шлях до нього» [4: 139]. Вертикальний поділ світу, де сфера метафізичного зла знаходиться завжди знизу, притаманний багатьом релігійним традиціям. Зона, яка є колодязем і семантично вказує на шлях униз, виконує функцію переходу до іншого світу, цей міфічний фрагмент простору є місцем концентрованих страждань. Польська дослідниця Й. Дердовська вказує, що такий символ має давні витоки: в центрі італійського середньовічного міста знаходилась шахта, прокляте місце, до якого кидали не лише нечистоти, а й осуджених на смерть та позашлюбних немовлят. Це було поєднання плодючості та розпаду, початку та кінця, народження й смерті [6: 86]. Водночас, Зона є місцем священним і пов'язаним з ініціацією – особистість, яка пройде Зону, отримує знання, недоступні іншим: «Знаєш, що ми всі там бачили? Ні. Страждання, розумієш? Це нам там показали. І ми трохи зазнали цього. Лише трохи. Але кожен був сам за себе і потів кров'ю. Кров'ю» [4: 408].

У літературі модернізму фігура лабіринту є метафорою стану загрози та невпевненості, в постмодерністських творах такий характер цього простору може бути поставлений

під сумнів. Наприклад, головний герой «Сестри» коментує своє пересування наступним чином: «Потім я йшов містом, йшов лабіринтом власного світу, у якому я живу, і в моєму серці був спокій» [4: 170]. Тут лабіринт не є простором занепокоєння, нерозв'язаною загадкою, він постає місцем злагоди, укриття. Героєві П. Плацака інший, підземний світ міста здається безпечнішим і кращим, ніж реальний: «Кажуть, під усім містом проходять коридори, які розгалужуються на незліченну кількість. Той, хто знайшов там шлях, уже ніколи не повернеться, щоб жити на цьому дурнуватою денному світлі, з тими ненадійними, заляканими та злобливими селяками нагорі» [7: 43]. Традиційний мотив шляху як метафори посвячення не втрачає у сучасних зображеннях лабіринту актуальності: «... коли я згадую, як ми на вантажівці-перевізнику блукали по спустошеному місту, як ми в'їжджали та виїжджали, поверталися та пробували іншими вуличками, це мені здається невимовно довгою дорогою, нібито ми їхали кілька днів, попри це я впевнений, що це не був шлях нізвідкіль нікуди, з периферії до центра, але путь до чогось зовсім іншого...» [5: 28]. Лабіринт таким чином постає і протиставленням відкритого обширу, і протилежністю закритого простору, позитивне значення якого пов'язане із особистим життям та відчуттям безпеки.

У лабіринтах міста існують і допоміжні для орієнтації пункти – знакові, чимось особливі місця: «Я йшов через місто до аптеки. До неону. Це був діамант у моїй пам'яті. Надійний пункт, навколо якого віяло все те багрове, пливуче м'ясо мозку. Місце, де я вперше її побачив» [4: 250]. У пошуках Сестри домінують роль відіграє саме місто, його архітектура, яка починає «промовляти», спілкуватися з героєм, який у ній вгадує знаки: «я дякував домам за їхню розмову, за сигнали, які мене сюди довели...» [4, 256]. Коли культурні «підписи» у просторі стають неясними і починають змінюватись, наростає відчуття самотності та загубленості. Р. Барт зауважує: «Якби я мав уявити нового Робінзона Крузо, то не помістив би його на безлюдний острів, а в дванадцятимільйонне місто (як Токію), де б він не зміг дешифрувати ані мову, ані письмо: припускаю, це була б сучасна трансформація історії Дефо» [цит. за 6: 90]. Функцію дороговказів у просторі і актуального, і літературного міста виконують назви вулиць, але й вони припиняють бути орієнтирами, тому що постійно змінюються. Наприклад, у «Безсмертній історії» І. Кратохвіла: «Моїм рідним містом є Брно. Місцем народження – ліжко на третьому поверсі великого прибуткового будинку на Ferdinand Strasse (пізніше вулиці Масарика, ще пізніше Herman-Göring-Strasse а ще пізніше знову Масарика, а потім проспекту Перемоги і на коротку добу знову Масарика, потім довго проспекту Перемоги, а сьогодні знову Масарика» [8: 13]. Така ж непостійність притаманна самим назвам міст. Я. Рудіш констатує у романі «Гранд-готель»: «Що я знаю, так це те, що наше місто називається Ліберець. А перед тим воно називалося Reichenberg, Reichmberg, Reychinberch. А між тим Rychberk, Lychberk, Libercum, Liberk і, можливо, ще якимось, але цього вже ніхто не пам'ятає» [9: 66]. Зміни назв фіксують історичну плінність суспільно-політичних систем. Це означає і оповідач Я.Топола: «Я вийшов на вулиці Котовського. Легко, по-військовому я пробіг порожньою вуличкою На м'якуші, раніше В шупальцях (потім вона носила ім'я якогось улюбленого коня Будьонного). <...> я опинився на проспекті Визволення. Ця назва не змінюється, вона підходить завжди, коли старі криси залишають палубу» [4: 131]. Звичні найменування перемешуються с назвами, які нагадують часи політичного та культурного терору (Котовський, кінв Будьонного). Старі назви залишаються у пам'яті

міста, викликаючи просторову уяву минулого та, завдяки мовним звичкам, вписуються у сучасний простір і створюють його живу хроніку. Отже, однією з поширених характеристик міста в сучасній чеській літературі є мінливість. Мінняються не лише таблички на будинках та назви – рефреном Тополового оповідання «Вїзд до вокзальної зали» є фраза «місто мінялося». Це численні та раптові зміни, які іноді експліцитно пояснюються кінцем попереднього режиму: «Місто скинуло колишне обличчя, похмуре та суворе, цю маску загниваючого більшовизму, натомість вдягло їх тисячі» [10: 12]. Темп перемін є занадто швидким: «Я впізнав магазин на розі, але усе інше <...> Багато будинків мали нові фасади, ось модний бутік, люкс-вітрина, продають скло, ось банк, це неймовірне <...> В домі 23, де мало бути моє лігво, був готель» [4: 388]. Оповідач не встигає спостерігати за змінами простору, тому він губиться, втрачає самоідентифікацію, почувается відчуженим.

Відчуття загрози від перебування у місті пов'язане з його нездоровою атмосферою; іноді описи міського середовища можна інтерпретувати як приховану поетичною мовою соціальну критику: «Деякі вулиці все ще виглядали так, що краще було б «нанюхатися» до смерті. У кутках, темних і вологих від підземної води, ми могли заразитися шизофренією так само легко, як і грипом» [10: 16]. Місто відкрите для змін набагато більше, ніж сільська місцина, однак, і ця свобода є обмеженою. Усі «невидимі міста» І. Кальвіно, на які посилається М. Айваз, внутрішньо виявляються парадоксально незбагненними: «Смеральдіна здається містом, що пропонує свободу та порядок, але в результаті життя в ньому виявляється підпорядкованим несвободі та хаосу» [11: 47]. Плюралізм і мінливість парадоксально приносять з собою стереотипність, а свобода призводить до обмеження. Дзеркальну ситуацію представляє місто Еутропія, де вдавані зміни нав'язні постійною перемінною місця проживання мешканців, що не призводить до жодної нової якості: «Жителі Еутропії переселяються та змінюють ролі за власним бажанням, але на новому місці вони завжди обирають із подібного репертуару стосунків» [11: 42].

Місто – амбівалентний простір, якому притаманні як негативні, так і позитивні риси; в художній творчості воно може символізувати міст до потойбічного зла, і водночас матрицю для здійснення найвідважніших утопічних проєктів. Д. Годрова звертає увагу на амбівалентний характер міста, в якому ідеальне та апокаліптичне існують як ціле, створюючи якусь «архетипну двійку»: «апокаліптичне місто (подібно до того, як місто вночі або уві сні) є тінню міста. У ньому віддзеркалюються страхи та травми, які так само притаманні місту, як і мрії про ідеальне місто» [12: 367]. У творчості самої письменниці центром міського лабіринту, палімпсестом та «островом іншого часу» є цвинтар. Саме цей простір є носієм особистої та колективної пам'яті, що сплітає нитки минулого й сучасного, даючи право продовжувати існування тим людям і речам, яких уже давно немає у фізичному світі.

У пошуках відповіді на питання екзистенційного, морально-етичного, філософського характеру сучасні письменники звертаються до міфологічного коду міста, тобто до легенд, таїн і містики, пов'язаних із міською аурую. Художній текст стає кодом для розуміння сутності міста, а знання міста (а саме «культурного міфу» про нього) може стати кодом для розуміння тексту. Міфопоетичне сприйняття Праги, точніше, один із варіантів його реалізації мовою тексту, присутнє у романах М. Айваза, Д. Годрової і М. Урбана. Письменники апелюють до міфу про Прагу – місто-поріг, грань між об'єктивною

реальністю та потойбічним, фантастичним світом. І хоча світ «фантастичний» постає абсурдним, незрозумілим і безглуздом, його функцією є розкриття та оголення протиріч об'єктивного сучасного світу. Одним із принципів, за допомогою якого авторам вдається цього досягнути, є лаконічне та природне поєднання вимислу та реальності у хронотопі одного міста.

Д. Годрова зображує Прагу як місто-пам'ять, часопростір якого є складним поєднанням історії країни, історії власної родини письменниці та історій героїв. Тексти романів зіткані з величезної кількості біблійних і міфологічних мотивів, постійних перетворень персонажів і предметів, фантастичних подорожей у часі та просторі. М. Айваз намагається подолати тенденцію «забування» міфів, пов'язану зі зміненими пріоритетами сучасного суспільства, створюючи нові, авторські («празькі міфи»). У романі «Друге місто» Айваз навіює читачеві, що зовсім поряд із раціональним рутинним світом існує яскравий паралельний, варто лише знайти вхід до нього, який може бути зовсім поряд: «... як і кожен з нас, я багато разів бачив криз навідкриті двері інший світ – у стиглих коридорах чужих будинків, у сільських садибах, на міських околицях» [13: 8].

На відміну від художнього світу М. Айваза, заснованого на динаміці чергування двох просторових реальностей в одному часі, М. Урбан пропонує читачеві співіснування різночасових площин в одному просторі. У романі «Сім костелів» місто є живою істотою, повноцінним героєм твору: «... грянув перший шипучий мороз, подібний до удару різки, і місто завмерло від переляку. <...> фабричні труби дихали жаром, а на віконних стеклах сяяли білі краплини. Це був випар розпаду, смертельний піт. Ані убори нових фасадів, ані прикраси стрімких автомобілів не прикривали істину, оголену, як дерева на Карловій площі: рік старий, століття старезне, тисячоліття перестаріле» [1, 13]. Новітня архітектура у свідомості героя протиставляється готичним спорудам, обвіяним ареалом недовсяжної краси. Текст побудований таким чином, що кордони внутрішнього світу героя та об'єктивної реальності поступово «розмиваються», описи набувають подоби снів і видінь, а буденні ситуації все більше фантастичного характеру; нарешті, наприкінці твору об'єктивна реальність повністю руйнується, поступаючись ірреальному світу готичного середньовіччя. Наприкінці читач розуміє, що у тексті первісно була присутня площина минулості, вміло «вбудована» в звичну дійсність, і, пред'являючи усе більше претензій на її хронотоп, сформувала власний простір в об'єктивній реальності Праги – території, обмежену сімома готичними храмами.

Художній образ постмодерного міста у чеській прозі відрізняють негативне забарвлення, мінливість, амбівалентність, міфопоетичність. Авторські концепти міста характеризуються поліаспектністю вираження та інтерпретацій і нерідко контамінують різномірні хронотопні схеми. У М. Айваза місто як специфічна урбаністична формула художнього мислення присутня на всіх рівнях часопросторового орієнтування письменника і належить до домінуючих модусів його світосприйняття. І. Кратохвіл вписує свою персональну історію у міський топос, обирає Брно географією власного життєпису. Я. Топол витворює оригінальну модель повсякденності, своєрідний міський хронотоп, у якому людська історія локалізується і самодетермінується, щоразу стверджуючись у фікційній матриці буття. Міській романістиці Д. Годрової властиве маркування простору за допомогою знакових локусів – цвинтаря, кімнати, комірчини, двору тощо. Авторська концепція міста М. Урбана актуалізує дихотомію «цивілізація – природа», «історія – су-

часність», при цьому поглиблюючи розуміння генотипного зв'язку і взаємозалежності міста і людини. Письменники намагаються привернути увагу до міста не тільки як до функціонального топосу, центру активної фізичної діяльності мільйонів людей, а й як до сакрального простору, сповненого глибокого духовного смислу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Urban M. Sedmikostelí [román] / Miloš Urban. – Praha : Argo, 1999. – 327 s.
2. Hakl E. Konec světa [soubor povídek] / Emil Hakl. – Praha : Argo, 2001. – 246 s.
3. Ajvaz M. Prázdné ulice [román] / Michal Ajvaz. – Brno : Petrov, 2004. – 532 s.
4. Topol J. Sestra [román] / Jáchym Topol. – Brno : Atlantis, 1996. – 464 s.
5. Kratochvíl J. Uprostřed noci zpěv [román] / Jiří Kratochvíl. – Brno : Atlantis, 1992. – 316 s.
6. Derdowska J. Kmitavá mozaika. Městský prostor a literární dílo / Joanna Derdowska. – Příbram : Pistorius & Olšanská, 2011. – 172 s.
7. Placák P. Medorek [román] / Petr Placák. – Praha : Lidové noviny, 1990. – 149 s.
8. Kratochvíl J. Nesmrtelný příběh aneb Život Soni Trocké-Sammlervé čili Román karneval [román] / Jiří Kratochvíl. – Brno : Atlantis, 1997. – 224 s.
9. Rudiš J. Grandhotel [román] / Jaroslav Rudiš. – Praha : Labyrint, 2006. – 173 s.
10. Topol J. Výlet k nádražní hale [novela] / Jáchym Topol. – Brno : Petrov, 1995. – 114 s.
11. Ajvaz M. Padesát pět měst: katalog sídel, o kterých vyprávěl Marco Polo Kublaj chánovi, sepsaný k počtě Italu Calvinovi / Michal Ajvaz. – Červený Kostelec : Pavel Mervart ; Příbram : Knižovna Jana Drdy, 2006. – 96 s.
12. Hodrová D. Citlivé město (eseje z mytopoetiky) / Daniela Hodrová – Praha : Akropolis, 2006. – 414 s.
13. Ajvaz M. Druhé město [román] / Michal Ajvaz. – Brno : Petrov, 2005. – 172 s.

Стаття надійшла до редакції 03.10.2014

О. Палий, к.филол.н., доц.
КНУ им. Т. Шевченко, Киев

ГОРОД ПОСТМОДЕРНОЙ ЭПОХИ: ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕЦЕПЦИЯ В ЧЕШСКОЙ ПРОЗЕ

В статье рассматриваются варианты интерпретации городского пространства в чешской постмодернистской прозе. На примере романов Я.Топола, Й.Кратохвила, М.Айваза, М.Урбана и др. исследуются основные характеристики урбанистического хронотопа в художественных произведениях, выделяются его основные черты: негативная окраска, лабиринтовый характер, переменчивость, амбивалентность, мифопоэтизация.

Ключевые слова: чешская проза, топос города, урбанистический хронотоп, пост-модернизм.

O. Palij, CSc., Docent

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

POSTMODERN CITY: THE LITERARY PERCEPTION OF THE CZECH PROSE

Variants of interpretation of the urban space in the Czech postmodern prose are studied in the article. On the example of novels of J.Topol, J.Kratochvil, M.Ajvaz, M.Urban, the main characteristics of the urban chronotop in compositions are examined.

Key words: *Czech prose, topos of the city, urban chronotop, postmodernism.*

УДК 808.5:612.78:761

Е. Песчанская, канд. филол. наук

КГАВТ им. гетмана Петра Конашевича-Сагайдачного, Киев

МАНИФЕСТАЦИЯ СИМПТОМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИЗОБРАЖЕНИИ ПИСАТЕЛЯ-ВРАЧА А.П.ЧЕХОВА

Статья посвящена рассмотрению проявления симптомов персонажей посредством паралингвистических средств коммуникации в контексте.

Ключевые слова: *симптом, жест, мимика, фонация.*

Антон Павлович Чехов был одним из немногих русских писателей, у которого, кроме литературы, была еще одна профессия, в нем гармонически уживались писатель и врач. В своем письме А. С. Суворину от 11 сентября 1888 года отмечал: «Медицина – моя законная жена, литература – любовница» [1: 326]. Антон Павлович считал, что медицинские знания помогли более глубоко и верно раскрыть мир чувств и переживаний героев его рассказов: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность, – писал А. П. Чехов Г. И. Россолимо, – они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как для писателя, может понять только тот, кто сам врач; они имели также направляющее влияние, и, вероятно, благодаря близости к медицине мне удалось избежать многих ошибок. Знакомство с естественными науками, с научным методом всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, соотноситься с научными данными, а где невозможно – предпочитал не писать вовсе. Замечу кстати, что условия художественного творчества не всегда допускают полное согласие с научными данными; нельзя изобразить на сцене смерть от яда так, как она происходит на самом деле. Но согласие с научными данными должно чувствоваться и в этой условности, то есть нужно, чтобы для читателя или зрителя было ясно, что это только условность и что он имеет дело со сведущим писателем» [1: 167].

Художественно оформленная совокупность научных представлений о патологических состояний характеризуется разнообразием средств словесной выразительности.

© *Е. Песчанская, 2014*