

2007. – С. 148-156; 4. *Новиченко Л.* Лірика // «Найголовніше – момент істини...» Пам'яті академіка Л. Новиченка : Зб. – К. : ПЦ «Фоліант», 2004. – 371 с.; 5. Ранні збірки Павла Тичини / The Complete Early Poetry Collections of Pavlo Tychyna. Transl. by M. Naidan. – Львів : Літопис, 2000. – 432 с. – (Першотвір); 6. *Тычина П.Г.* Избранные произведения : в 2-х т. – Т. 1 / Павло Тычина ; пер. с укр. – М. : Изд-во «Худож. лит.», 1971. – 384 с. – (Першотвір); 7. *Франко І.Я.* Из секретів поетичної творчості / Іван Якович Франко. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 45-119. – (Зібрання творів : у 50-ти т. / І. Франко ; т. 31); 8. *Хвильовий М.Г.* Думки проти течії. «Ахтанабіль сучасності», або Валер'ян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету... / Микола Хвильовий. – К. : Дніпро, 1991. – С. 487-516. – (Зібрання творів : у 2-х т. / М. Хвильовий ; т. 2); 9. Anthology of Soviet Ukrainian Poetry / comp. by Z. Honcharuk ; transl. from Ukrainian. – К. : Dniro Publishers, 1982. – 463 p. – (Першотвір); 10. *Pachlovská O.* Civiltà letteraria ucraina / Oxana Pachlovská. – Roma : Edizioni Carroci, 2002. – 1104 p. – (Biblioteca di Testi e Studi / 59); 11. *Тычина П.* Ocel a néha. Výbor z poesie / Pavlo Tyčyna. – Praha : Československý spisovatel, 1953. – 156 s. – (Першотвір); 12. *Тычина П.* Wiersze wybrane / Paweł Tyczyna ; wyboru dokonał autor ; redagowali Stefan Tudor i Adam Ważyk. – Kijów-Lwów : Państwowe Wydawnictwo Mniejszości Narodowych USRR, 1941. – 148 s. – (Першотвір).

Палій О.П. (Київ, Україна)

Урбаністичний хронотоп сучасного чеського роману (Віктор Фішл: «Машкари у Венеції»)

У статті досліджується специфіка часопросторових координат роману сучасного чеського письменника Віктора Фішла «Машкари у Венеції». Особливу увагу приділено топосу Венеції у творі. Встановлено, що урбаністичний хронотоп роману тяжіє до синкретичної адаптації різних хронотопних моделей, зокрема, хронотопу карнавалу, повсякдення та вічності. Окремо розглядаються прийоми авторської гри з просторово-часовою організацією тексту.

Ключові слова: хронотоп, карнавалізація, гра, маска, топос Венеції.

В статье исследуется специфика временных и пространственных координат в романе современного чешского писателя Виктора Фишла «Маски в Венеции». Особое внимание уделяется топосу Венеции в произведении. Выяснено, что урбанистический хронотоп романа тяготеет к синкретичной адаптации разных хронотопных моделей, а именно хронотопа карнавала, хронотопа повседневности и вечности. Отдельно рассматриваются приёмы авторской игры с временной и пространственной организацией текста.

Ключевые слова: хронотоп, карнавализация, игра, маска, топос Венеции.

The article tells about specific character of time and space coordinates in the novel "Masks in Venice" of Czech modern writer Victor Fischl. Special attention in the work is paid to Venetian topos. It is determined that urban chronotope in the novel tends to syncretical adaptation of different chronotope models, in particular, chronotope of carnival, daily routine and eternity. The manner of author's game with time and space in textual organization are investigated separately.

Key words: chronotope, carnivalisation, game, mask, Venetian topos.

Дослідження художнього часопростору, зокрема урбаністичного хронотопу, є не лише однією із нагальних проблем літературознавства, а й важливою складовою сучасної естетики й культурології. Особливо цікавий матеріал для вивчення літературних хронотопів, принципів їх побудови та семантизації надає постмодерністська проза, до якої належить і роман чеського письменника Віктора Фішла «Машкари у Венеції».

У чеській літературі описи Венеції з'являються у XV столітті і пов'язані з бажанням ренесансної людини пізнавати світ та розвитком жанру подорожніх нарисів. У XVIII-XIX ст. з'являються художні свідчення про зустріч із містом на воді, адже Венеція, яка до 1866 р. (крім 1805-14 рр.) належала габсбургській короні, була для чехів привабливим місцем туризму та відпочинку. Образ унікального міста закарбувався у поезії А.Гейдука, Я.Врхліцького, Я.Неруди, С.Чеха, К.Г. Махи, Ю. Зейера, А.Сови, Р.Єсенської, Й.Гори та багатьох інших митців. Для російських письменників, за свідченням дослідниці Н.Є.Медніс, «інакшість» Венеції оберталася потужною тягою до неї як до марення, мрії, земного раю [5, 21]. Образ Венеції у чеських авторів має здебільшого амбівалентний характер – з одного боку, письменники зачаровані величиною і неповторністю міста, його історією та культурою, з іншого боку, топос Венеції пов'язаний із мотивами смерті, занепаду, гнилої, розпусної поведінки. Недарма А.Сова у збірці «Зламана душа» порівнює місто з хворим помираючим поетом, а О.Мокрий із гарною, втім, мертвою жінкою. Венеціанський текст набув певної автономності стосовно міста, яке його породило, що підтверджується цілою низкою творів про Венецію, створених авторами без жодного емпіричного зіткнення з нею (у чеській літературі прикладом можуть бути вірші Я.Врхліцького).

Колиска європейського мистецтва і туристична Мекка, Венеція кожен рік занурюється у воду на кілька міліметрів. Отже, відчуття хиткості існування, невизначеності буття, невіддільність життя від смерті визначають атмосферу цього міста та формують його міфопоетичний образ. Поза власними межами, представлена у вигляді цілісного тексту, Венеція існує як одиниця культурної свідомості, як комплекс смислів і переживань. У світовій, зокрема європейській літературі сформувався пласт творів, семантичним центром якого є Венеція, до венеціанського тексту входять сотні найменувань [див. 8]. Серед авторів, яких це місто надихнуло на створення художніх шедеврів, були В.Шекспір, Д.Г.Байрон, Й.В.Гете, О.Пушкін, Т.Манн, Дж.Джойс та багато інших. Про безперервність процесу створення венеціанського тексту свідчить і проза сучасних слов'янських авторів: «Висока вода Венеціанців» Д.Рубіної, «Недорослі у Венеції» М.Азарова, «Перверзії» Ю.Андруховича, «Сад у Венеції» М.Продановича, «Машкари у Венеції» В.Фішла тощо.

В.Фішл (1912-2006) – поет, прозаїк, перекладач, журналіст, номінант багатьох літературних премій – жив на еміграції в Ізраїлі, працював у дипломатичних службах у різних країнах та продовжував писати чеською

мовою (єврейською під псевдонімом Авігдор Даган). Літератор відомий на батьківщині у першу чергу як автор психологічної прози на екзистенційну тематику, тому невеличкий роман, який вийшов друком у 1997-му році та не був схожим на решту творів письменника, залишився поза увагою чеської критики. На нашу думку, твір є цікавим прикладом розкриття специфіки часопросторових координат Венеції у художній творчості.

Венеція, побудована на ста вісімнадцяти островах, вражає інакшою концепцією міського простору. «Інакшість» Венеції проявляється у всьому: в подобі, в характері життя і душі міста, в специфіці включення людини у його хронотоп: «Венеція – найдивовижніше місто на землі, яке залишає у всіх, хто її відвідав, стійке відчуття “іншої реальності” (...), це географічне, просторове втілення принципу нелінійності» [3]. «Міський текст» Венеції відрізняється тим, що його можна розглядати як у собі-завершений у плані топографічному, адже Венеція у своїй пластичній подобі, відображеній у літературі, прагне до постійності та сталості. Зміни, які відбулися протягом ХХ століття у зв'язку з потребами розвинутого туризму, майже не вплинули на вигляд міста. Його внутрішній простір залишився структурно незмінним, вірніше, він змінюється лише настільки, наскільки всі його складові підвладні впливу часу. «Венеція – єдине у світі місто без наземного транспорту, – зазначає журналіст і письменник П.Вайл. – Якби не Венеція, ми не змогли б усвідомити, наскільки обличчя міст змінив транспорт. Не лише самі машини та їхній гуркіт, а й транспортний антураж: строкаті дорожні знаки, світлофори, розмітка вулиць, поліцейські, паркінги, рейки. Тротуари, врешті» [2, 94].

В романі В.Фішла чітко виділяється хронотоп Венеції, міста-лабіринту, але й міста-традиції, за висловом української ученої А.Татаренко, «типово постмодерністського міста» [6, 435]. Героями, які вже на першій сторінці з'являються в сонячний полудень на площі святого Марка, є Мефістофель і доктор Фауст. Причиною появи двох всесвітньовідомих персонажів була угода, яку «два джентльмени уклали десь наприкінці шістнадцятого століття (...) і в якій був параграф, що зобов'язував Мефістофеля раз на сто років давати можливість Фаустові, який на цій умові наполягав, ненадовго відвідати землю» [7, 6]. Мефістофель, як далі дізнається читач, погодився на цю умову з таємною метою – показати, що, оволодіваючи більшим знанням, людство не стає щасливішим, адже кожен наступний сто років життя на землі дедалі більше нагадує пекло. Прийнявши подобу знаних осіб – нащадка іспанського трону принца Фернандо та його помічника Мігеля – прибулі приєднуються до гостей, яких запросив на карнавал японський комп'ютерний магнат. Пан Тімітаки, який придбав історичний палац Умбертіно, був відомий не лише багатством, а й надзвичайним снобізмом, отже, серед запрошених були короновані особи, політики, міністри, сенатори, представники мистецького бомонду та шоу-бізнесу. «Мефістофель знав список гостей і знав, що не було іншого місця у світі, де би він своєму підопічному міг показати такий репрезентативний набір тих,

хто керує світом на зламі другого міленіуму, тобто показати йому найяскравіший образ того, що цей світ зіпсувало» [7, 13].

Географічний хронотоп Венеції у творі характеризується розмаїттям фрагментарно представлених реальних місць та історичних архітектурних пам'яток. Атрибутами цього хронотопу стали Canale Grande, гондоли, вулички та церкви, площа святого Марка, палац дожів, міст Зітхань, острів Лідо. Основне місце дії – палац Умбертіно – наділене ознаками сакралізованого хронотопу. Будівля, яка раніше належала найвпливовішим венеціанським родинам, оплутана численними легендами про зради, інтриги, пристрасні сцени кохання та ненависті, навіть про вбивства, які сталися в її приміщеннях. Розповіді про заживо замуrowаних невірних дружин і їхніх коханців, вбитих краплею отрути, влитой до бокалу з каблучки, ніколи не були доведені. Втім, під час ремонтних робіт всередині дев'ятнадцятого століття, – запевняє нас автор, – в підвалі справді було знайдено обладнану катувальну кімнату, що є свідцтвом того, що життя в палаці не зводилось до тихої родинної ідилії [7, 12].

На географічний хронотоп Венеції накладається міфопоетичний, що зумовлює поліфонічне звучання образу міста. Міфопоетичний зміст хронотопу Венеції допомагають розкрити структури, які походять з народної культури: мотиви нечистої сили, чудасії, перевтілень, божевілля, пустощів і сміху. У зв'язку з цим доречно згадати теорію карнавальності М.Бахтіна, який підкреслював, що сміхові форми «давали цілком інакший, підкреслено неофіційний, позацерковний і позадержавний аспект світу й людських стосунків; вони ніби будували по той бік усього офіційного ще один світ і ще одне життя» [1, 10]. Створення письменниками-постмодерністами особливого художнього космосу перегукується з твердженням Бахтіна, що карнавал становить собою реальну, хоча й тимчасову форму самого життя, котру не просто розігрують, а якою живуть. Отже, побудову образної структури роману «Машкари у Венеції» визначає топос карнавалу, який є невід'ємною частиною венеціанського тексту. Гамірну, карнавальну атмосферу міського простору добре відтворюють переліки різноманітних карнавальних спокус та опис галасливої святкової юрби. Однак, навряд чи можна назвати сміх В.Фішля карнавальним, бо він не стверджує і не заперечує, а втім, змушує замислитись.

Топос карнавалу нерозривно пов'язаний із мотивом гри, що «звільняла від законів і правил життя, на місце життєвої умовності ставила іншу, легшу й веселішу умовність» [1, 5]. Гру можна розглядати як закономірну й універсальну рису постмодерністського світогляду і організуючий чинник постмодерністського мистецтва. Цьому сприяють можливість її реалізації лише на фоні повсякденної реальності й одночасне ігнорування цієї реальності, створення особливого світу та просторово-часова відособленість, карнавальність, що виявляється насамперед у ворожому ставленні до всього завершеного і непорушного, відмові від ієрархій та здатності до перевтілень. Саме перевтілення персонажів стають рушійною силою Фішля роману. Розвиток сюжету має тенденцію до поступового

розширення часопросторових рамок художньої дії та повернення до вихідної точки оповіді в обмеженому фізичному просторі – палаці Умбертіно. Хроноптна структура тексту координується параметрами лабіринту з властивими для нього поліваріантною архітектурною побудовою, вдаваними виходами та входами, нескінченним числом коридорів, дзеркал і кімнат. Топос лабіринту використовується авторами і для звичайного сюжетного маніпулювання, і як розгорнутий поетичний образ. Так, В.Фішл своєрідно провокує і підштовхує читача до недовірливого сприйняття фабульних подій шляхом демонстрації топографічного лабіринту Венеції, з якого можна вийти лише за допомогою гарного провідника, а відчуття безвиході підсилюється тим, що роль Аріадни у даному випадку виконує Мефістофель.

Гра становить суть карнавальності. Однак для того, аби гра не втратила своїх важливих типологічних рис, її об'єкт повинен бути змодельованим настільки точно, аби без викривлення його первісних контурів поставити під сумнів їх правильність, цінність і онтологічний статус. Тим самим гра створює окремий онтологічний рівень автора, який, перебуваючи поза твором, може ним маніпулювати. Такому моделюванню об'єкта гри сприяє архітектоніка твору, зміна первісного культурного контексту, а також прийоми подвійного кодування, пастишу та інтертекстуальності. Вдячним ґрунтом для гри в романі В.Фішла стає насамперед багатий інтертекст. В якості матеріалу для алюзій письменник використовує відомі факти сучасної культури, що допомагає відтворити атмосферу часу та ілюзію достовірності. Завдяки використанню історичного контексту сьогодення художня оповідь набуває просторового й часового розширення.

Так, за портретами персонажів легко вгадуються реальні особи: всесвітньовідома тенісистка, голлівудська кінозірка, подружжя – грецький судовласник Чарос Мелос і оперна співачка Марія Спирос (двійники А.Онасиса та М.Каллос), переможець перегонів «Формула 1» тощо. «Не вистачає хіба що Горбачова і Мандели, можливо, Кастро, можливо, Арафата, а ще голови ООН. Тоді б ти отримав повніше уявлення про те, що і як зараз у світі (...), – переконує Мефістофель Фауста. – Хоча неважливо. Я запевняю тебе, що ті, хто не приїхав, поводитись би так само як ті, з ким ти познайомишся. Головне, вони ані трохи не щасливіші» [7, 24]. До пана Тімітаки не приїхав жодний представник церкви, щоправда, запрошення прийняв індійський гуру Мароді, – іронічно зазначає автор, – однак, йому було відмовлено, коли з'ясувалося, що він приїде не лише з кількома зі своїх дружин, але й із козами, для утримання яких палац не був пристосований. «Цікавого президента мали в той час лише чехи, – продовжує оповідач. – Він хотів приїхати заради зустрічі з американським драматургом, але не хотів дати своїм внутрішнім ворогам шанс зробити з нього в очах народу плеїбоя, який, замість того, щоб достойно виконувати обов'язки президента республіки, роз'їжджає по маскарадних балах» [7, 21-22]. Один із гостей, американський драматург Арнольд Фішер, з яким хотів зустрітися чеський

президент (читач, знайомий із творчістю та вподобаннями Вацлава Гавела, має здогадатися, що мається на увазі Едвард Олбі), пише п'єсу про нового Фауста, вірніше, про Гете, який пише про Фауста.

Сюжетний час твору розгортається навколо особи скандально відомого письменника Бахрама Абхазі, якому було винесено ісламський вирок смерті – фатву – за роман, у якому він, на думку мусульманських фундаменталістів, заплямував світлий образ пророка Мохаммеда. Обізнаний читач відразу впізнає історію англійського письменника індійського походження Салмана Рушді та його роману «Сатанинські вірші». З'явившись у супроводі чотирьох офіцерів органів безпеки Великої Британії, письменник викликає, на радість пану Тімітаки, підвищений інтерес преси та громадськості до того, що відбувається в палаці. За вбивство Бахрама Абхазі обіцяно винагороду в п'ять мільйонів доларів, отже, вже під час першої святкової вечері відбувається замах на письменника, утім, жертвою отруєння стає інша людина. Опис вечері так само відповідає традиціям карнавальності. Відповідно до концепції Бахтіна, довгі переліки їжі та страв є яскравою ознакою карнавалу, торжество плоті, що демонструється через обжерливість, символізує здатність до продовження роду, перемогу життя над смертю. У творі В.Фішля застольні образи набувають зовсім іншої конотації і символізують сучасне споживацьке суспільство, пересичене як питвом і їжею, так і життям. Крім того, для топосу карнавалу характерна своєрідна логіка «зворотності», сприйняття всього «навиворіт», логіка безперестанних переміщень із заміною плюса на мінус, верху на низ, добра на зло. Такі переміщення присутні в романі, де в межах карнавальної фантазмагорії перевертаються звичні уявлення. Наприклад, Фауст дізнається, що існують злі янголи та добрі дияволи, Мефістофель співпрацює із земними політиками, Гітлер хоче посісти місце князя темряви, Сталін створює власне пекло у Сибіру та ін.

Характерним атрибутом карнавального простору є присутність масок. Російський дослідник О.Грінштейн розмежовує карнавальну і так звану «маскарадну» культури [див. 4]. На відміну від першої, що дійсно бере початок в надрах народної сміхової культури, друга лише використовує формальні чинники карнавалу, сутність яких, однак, змінюється, і які втрачають свою первинну конотацію святковості, вітальності й утвердження життя. Формально карнавальні образи є в цьому випадку елементом саме маскарадної культури, бо органічно пов'язані не з топосом свята, а з топосом маски. Маска, яка в карнавалі була в першу чергу засобом віднаходження нового образу і нової сутності, виражаючи принципово важливу для карнавальної культури ідею оновлення, народження, в маскараді стає інструментом і способом приховання справжнього обличчя і дійсної сутності, засобом обману, утаєння та забуття. Обростаючи додатковими конотаціями, мотив маски трансформується в мотив втрати обличчя, самоідентифікації, пошуку власного «я», прагнення позбутися прикиплого або нав'язаного образу: «Коханці знімали один з одного машкари лише для того, щоб оголити під ними нові маски, а під тими ще інші. Лише коли вони відклали останню

маску, їхні обличчя перетворилися на мертві черепа, під якими вже не було нічого, крім голої правди» [7, 121]. На карнавалі лише два героя з'являються у своїй справжній подобі (Фауст і Мефістофель), та їх приймають за ряджених.

Крізь роман «Машкари у Венеції» проходить авторське розрізнення двох часопросторових площин – Венеція/повсякдення та пекло/вічність. У постмодерністських текстах образ міста може розпадатися на різноманітні аспекти буття в ньому, що підтверджує еkleктичність постмодерного світогляду. Таких само рис набуває у романі В.Фішля і простір потойбіччя, обростаючи реаліями і подробицями позаземного життя. Читач дізнається, що Альберт Ейнштейн знаходиться у пеклі з понеділка до середи, а решту часу проводить в раю, де грає партію другої скрипки в квартирі пана Гайдна разом із Рабіндранатом Тагором і святою Цецилією. Доктор Фауст поділяє помешкання, яке нагадує величезну наукову лабораторію, із лікарем та алхіміком Парацельсом, адже кожен тут має власне пекло, а покарання цих двох полягає в тому, що, маючи всі знаряддя і можливості для будь-яких дослідів, жоден з них вони не можуть довести до кінця, залишаючи власну жагу до абсолютного знання невтоленною. Політики Ніколо Макіавеллі та Чарльз Моріс Талейран, заступивши чергову варту на воротах пекла, продовжують нескінченні суперечки про кращий устрій суспільства і модель договору, який міг би припинити всі війни на землі. Два державних діяча розмовляють французькою – мовою дипломатії, хоча мова спілкування в пеклі час від часу змінюється залежно від більшості мешканців: «В останньому столітті розмовляли переважно німецькою – хоча тут була й сильна меншина русофільська...» [7, 13].

У творі тісно поєднані повсякдення й вічність, що створило специфіку семантизації хронотопу Венеції. Виникнення такої форми часу як «вічність» пов'язане зі становленням абстрактного мислення. Наприкінці ХХ ст., коли в літературі домінував постмодернізм, народилася синкретична теорія часопростору. Особливістю часу та простору було проголошено їх людський характер, принципова невимірність та включення в схему часопростору вічності, пустоти, світла тощо. Для В.Фішля характерне тяжіння до опанування вічністю як універсальним часом буття, не підвладним людині. Провідним уявленням позаземного часу є неокресленість: «Фауст не знав, пройшов рік чи п'ять після його повернення у пекло, адже тут не було сенсу рахувати дні, саме тому тут не було календарів...» [7, 130]. Тож В.Фішль змушує замислитись над відносністю людських уявлень про час: людина хронометрує своє буття не тому, що час об'єктивно існує, а тому, що її власна «невічність» змушує все поділяти на фрагменти, години, хвилини і в такий спосіб подовжувати психологічний час буття. Авторське творення вічності є водночас наскрізною текстовою грою перетворення повсякдення на вічність й епістемологічним принципом організації людського буття.

Художні події у романі мають есхатологічну спрямованість: загроза анігіляції людського буття виглядає цілком реальною. Один із гостей,

відомий генний інженер, може створити людину «на замовлення», з певним набором людських якостей. Він хоче виробляти чорних робітників і білих солдатів: «Чорних багато, а білих мало. Якщо білі хочуть вижити (...) потрібно позбавити чорних волі, обмежити їхній інтелект і зробити з них сильних, невтомно ретельних робітників. Білим навпаки треба додати трохи владності, крихту схильності до насильства, безжалісності та стільки організаційних здібностей, скільки потрібно для того, щоб чорними повністю керувати» [7, 49]. У такому світі не буде місця для кохання і, можливо, для жінок, – сумно констатує оповідач, – він нагадуватиме бджолиний, де кожному вулику вистачає однієї королеви. Мефістофель переконує Фауста, що у пеклі йому живеться набагато краще, ніж було б у сучасному світі: «Хоча б особистого простору в нас набагато більше. Тут кожен має знати все про всіх. Вони шпигують один проти одного, чоловік проти дружини, а жінка проти чоловіка, кожний проти так званих друзів, держава проти держави, народ проти народу...» [7, 17].

Неоднозначним, хоч і характерним для карнавальної культури, є сприйняття смерті як цілком нормальної частини життя, страху та паніки перед якою не існує апіорі. Карнавали були проривами в інший світ, своєрідними спробами потойбічного буття. Під час карнавалу любовні побачення призначалися відразу після знайомства, чоловіки не впізнавали під масками власних дружин, наречені наречених. Це було зручно для професійних найманих убивць (їх називали «браво»): якщо посеред музики та танців людина раптом падала, стогнучи у передсмертних судомомах, навколо лише голосніше сміялися, щоб підбадьорити умілого комедіанта. При всіх веселосних свята, при всіх його безумствах і пустошах, кожна маска (бауга) – нагадування про тлінність. Маска – посмертний зліпок, карнавал – життя після смерті. Отже, ані другий замах на письменника Абхазі, ані вбивство людини в костюмі пірата посеред танців зовсім не порушили святкового настрою присутніх: «Нікому навіть не спало на думку, що через це вони мають спакувати валізи та залишити Венецію. Відмовитись від маскарадного балу, який обіцяв стати окрасою сезону, було немислимо» [7, 47]. Задушений був один із охоронців Бахрама Абхазі, проте, письменник не спростував звістку про власну загибель. На карнавалі він закохався у веселу привабливу швачку-венеціанку, вирішив змінити ім'я і почати все з початку. Його молода дружина, на відміну від попередньої, була зовсім неосвіченою: «Вона ймовірно ніколи не чула про Кафку і не знала, хто такий Пруст. Утім, чи насправді це мало значення? Вона ніколи не читала його книжки, але чи завадило це їй читати в його очах від тієї миті, коли вони зустрілись? Можливо, він ніколи не буде розмовляти з нею про Джойса (...) Проте – чи не було вдосталь інших речей, про які вони могли б розмовляти?..» [7, 93]. Колишній успішний автор найнявся на роботу до палацу Умбертіно, переобладнаного під готель.

Таким чином, думка про смерть як оновлення знаходить нові конотації у творі В.Фішля, адже лише завдяки вдаваній смерті письменник

віднаходить нове життя, хай у статусі готельного менеджера, втім, щасливе й сповнене любові. Під новим ім'ям Паоло Паолі він починає писати роман, який назве «Машкари у Венеції». Ця книга буде прийнята критикою й читачьким загалом прохолодно, адже, як зазначає Мефістофель, «колишній Бахрам Абхазі був занадто щасливий для того, щоб написати дійсно добру книгу» [7, 133]. Творчі інтенції протагоніста є проекцією авторського ставлення до мистецтва і способом особистісної самоідентифікації: «Години, коли я занурений у писання, – єдині, коли я не боюся. (...) Ні, писання зовсім не втеча від страху. Писання для мене є підтвердженням, і я хотів би, щоб саме це Ви зрозуміли – що я маю достатньо сил, щоб забути про будь-яку небезпеку. Що я можу знехтувати уявою про тонке волокно, на якому висить меч над моєю головою і яке може кожної миті обірватися, тому що речення, яке я шойно обдумав і яке я зараз складаю слово за словом на папері, є безмежно важливішим від образу мого розтятого черепа» [7, 67]. До взаєморозуміння та злагоди нарешті приходять і подружжя судовласника та оперної співачки, особисте щастя знаходить ще одна пара, автопілот і донька політика, що познайомились під час карнавалу. Таким чином, постапокаліптична деструкція, характерна для творів постмодернізму 90-х років ХХ ст., все ж таки поступається місцем гуманістичному світобаченню – «це означало, що навіть в пеклі не все було втрачено» [7, 129].

Незважаючи на серйозність піднятих у творі питань, політичній заангажованості мистецтва В.Фішл протиставляє категорію гри, при чому важливим елементом гри з оповіддю є просторово-часова організація тексту. Особливості часопросторової моделі твору свідчать про взаємодію різних видів сприйняття часу – історичного (лінійного) та міфологічного (циклічного), художнього та документального. Характерний для постмодернізму ігровий принцип здійснений у романі своєрідно як гра у вічність; зустрічаються й інші види постмодерністської гри, такі як гра з поняттями справжнього та вигаданого, з пошуком персонажами власної ідентичності, сприйняття інтертексту як ігрового поля. Карнавалізований хронотоп В.Фішла представляє не класичну форму, добре описану М.Бахтіним та у його інтерпретації відому в літературознавстві. Культ тіла та їжі, гротеск та різноманітні перебільшення, образи матеріально-тілесного низу, – все це використано автором для утворення ефекту відчуження людини від світу гармонії і краси, а зовсім не з метою її залучення до прекрасного та відродження. У творі В.Фішла форми карнавалізації упізнаються лише за загальними ознаками, ідеологічно роман постає як застереження від втрати культурних цінностей при небезпечно стрімкому розвитку цивілізації. Карнавал як специфічний хронотоп, де простір і час є вічними, незнищенними, життєдайними, безслідно зникає з світогляду сучасника. Карнавалізований хронотоп Венеції у романі В.Фішла демонструє обсяг духовного розкладу сучасного суспільства та безперспективність розвитку людства поза життєтворчими парадигмами сміху й культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин – М. : Художественная литература, 1990. – 527 с.; 2. Вайль П. Гений места / Петр Вайль. – М. : Колибри, 2008. – 485 с.; 3. Визель М. Le città invisibili. «Невидимые города» онлайн (Опыт проявления художественного гипертекста) [Электронный ресурс] / Михаил Визель // Доступно з : http://old.russ.ru/netcult/20020909_viesel.html; 4. Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры / Гринштейн А.Л. // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности: Сборник работ. Отв. ред. Л.Г. Андреев. – М.: ЭКОН, 2000. – С.22–43; 5. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе / Меднис Н.Е. – Новосибирск: изд-во Новосибирского университета, 1999. – 485 с.; 6. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : монографія / Алла Татаренко. – Львів : Паїс, 2010. – 544 с.; 7. Fischl V. Maškary v Benátkách / Viktor Fishl. – Praha : Primus, 1997. – 135 s.; 8. Novels set in Venice [Электронный ресурс] / Grumpy Old Bookman // Доступно з : <http://grumpyoldbookman.blogspot.com/2006/06/novels-set-in-venice.html>.

Пащенко Є.М. (Загреб, Хорватія)

Усвідомлення України в хорватській філології п.п. ХІХ ст.

Відзначено необхідність створення історії зарубіжної україністики. Зазначена тема розглядається як етап у формуванні україністики в Хорватії. Сприйняття України позначене особливостями свідомості суспільства епохи романтизму. Миф про слов'янську єдність сприяв посиленню інтересу до інших країн. Бачення України формувалося через фольклор, творчість М.Гоголя і Т.Шевченка.

Ключові слова: Хорватія, україністика, Гай, Шевченко, Гоголь, славістика.

Речь идет о необходимости создания истории зарубежной украинистики. Названная тема рассмотрена как этап в становлении украинистики в Хорватии. Восприятие Украины было отмечено особенностями общественного мировоззрения эпохи романтизма. Миф о славянском единстве стимулировал интерес к другим славянам и к Украине. Представление об Украине формировалось на основе фольклора, украинских рассказов Н.Гоголя и поэзии Т.Шевченко.

Ключевые слова: Хорватия, украинистика, Гай, Шевченко, Гоголь, славистика.

The need to create a history of foreign Ukrainian studies. Problem considered as a step in the development of Ukrainian studies in Croatia. Perception of Ukraine noted the peculiarities of social outlook Romanticism. The Myth of Slavic unity stimulated interesting other Slavs, and Ukraine. Representation of Ukraine was formed based on folklore, Gogol's Ukrainian tales and poetry of Shevchenko.

Key words: Croatia, ukrainistics, Guy, Shevchenko, Gogol, Slavic Studies.

Відтворення історії україністики в зарубіжних країнах – важливе завдання сучасної славістики. Зарубіжне українознавство становить невід'ємну частину загального розвитку української культури, будучи