

Кононова. – М.: Гелиос АРВ, 2003. – 384 с.; 2. *Глібов Л.І.* Російські вірші [Електронний ресурс] / Леонід Глібов. – Режим доступу: http://ukrlit.org/Hlibov_Leonid_Ivanovych/; 3. *Гур'єв Б.М.* Леонід Глібов / Борис Гур'єв. – К.: Дніпро, 1965. – 99 с. – (Літературний портрет); 4. *Деркач Б.А.* Леонід Глібов: життя і творчість / Борис Деркач. – К.: Дніпро, 1982. – 252 с.; 5. *Довгалевський М.* Поетика: Сад поетичний / Митрофан Довгалевський; пер. з лат. І. Маслюка, передм. І. Іваньо. – К.: Мистецтво, 1973. – 435 с. – (Пам'ятки естетичної думки); 6. *И.С. Тургенев.* Новые материалы и исследования / под ред. В.Р. Щербины (глав. ред.), Д.Д. Благого, А.С. Бушмина и др. – Т. 76. – М.: Наука, 1967. – 791 с.; 7. *Жирмунский В.М.* Поэтика русской поэзии / Виктор Жирмунский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 496 с.; 8. *Камінчук О.А.* Художній дискурс української поезії кінця ХІХ – початку ХХ століть: монографія / Ольга Камінчук. – К.: Пед. преса, 2009. – 352 с.; 9. *Качуровський І.В.* Генерика і архітектоніка: у 2-х кн. – Кн. 2 / Ігор Качуровський. – К.: Видавн. дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. – 376 с.; 10. *Кононенко П.П.* Село в українській літературі: літературно-критичний нарис / Петро Кононенко. – К.: Рад. письменник, 1984. – 344 с.; 11. *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы [Электронный ресурс] / Дмитрий Мережковский. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/140538/read#4;> 12. *Новиков И.С.* Писатель и его творчество / Иван Новиков. – М.: Сов. писатель, 1956. – 524 с.; 13. *Пахаренко В.* Українська поетика / Василь Пахаренко. – 2-ге вид., доп. – Черкаси: Відлуння-Плюс, 2002. – 320 с.; 14. *Петров Н.И.* Очерки истории украинской литературы XIX столетия / Н.И. Петров; передм. і приміт. Г. Александрової. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. – 479 с. – (Репринт. воспр. издания 1884 г.); 15. *Пустовойт П.Г.* И.С. Тургенев – художник слова / Петр Пустовойт. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 375 с.; 16. *Рождествен А.* Поэзия Тургенева: къ двадцатипятилѣтнюю смерти писателя-поэта / А. Рождествен. – Казань: Типо-литографія Императорскаго университета, 1908. – 19 с.; 17. *Рот Т.А.* Поэтическое наследие Тургенева: автореф. дис. на соискание уч. степени кандидата филол. наук / Т. Рот. – М., 1965. – 19 с.; 18. *Тургенев И.С.* Деревня: цикл стихотворений [Электронный ресурс] / Иван Тургенев. – Режим доступа: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=16543>.

Палій О.П. (Київ, Україна)

Готичний хронотоп Праги в романі Мілоша Урбана «Сім костелів»*

На прикладі роману сучасного чеського письменника Мілоша Урбана «Сім костелів» в статті досліджується трансформація канону традиційної готичної літератури в постмодерністській практиці. Особливу увагу зосереджено на готичному хронотопі Праги та на значенні категорій часу і простору для розвитку сюжету.

Ключові слова: *хронотоп, готичний роман, простір, час, постмодернізм.*

* Ця публікація стала можливою завдяки стипендії для закордонних богемістів Інституту чеської літератури АН ЧР (<http://www.ucl.cas.cz/en/international-collaboration/czech-studies-grant>).

На примере романа современного чешского писателя Милоша Урбана «Семь костелов» в статье исследуется трансформация канона традиционной готической литературы в постмодернистской практике. Особенное внимание сосредоточено на готическом хронотопе Праги и на значении категорий времени и пространства для развития сюжета.

Ключевые слова: *хронотоп, готический роман, пространство, время, постмодернизм.*

The article studies transformation of the canon of traditional Gothic literature in postmodern practice on the basis of the novel «Seven churches» written by the Czech modern writer Milosh Urban. Special attention is paid to the Gothic chronotop of Prague and to the value of time and space categories for the development of plot.

Key words: *chronotop, gothic novel, space, time, postmodernism.*

Серед художніх категорій літератури доби постмодернізму урбаністичний хронотоп посідає одне з визначальних місць: «дослідження урбаністичного хронотопу <...> дає підстави твердити, що хронотопна структура є однією з усталених художніх ознак постмодерного роману і може бути використана для його ідентифікації поруч із теорією фрагментарності, гри, карнавалізації тощо» [1, 14]. Урбаністичний хронотоп постмодерного роману тяжіє до синкретизації властивостей різних часопросторових моделей, зокрема, легко адаптує хронотопи всіляких художніх жанрів і літературних епох. Так, звернення до часопросторових структур готичного роману в постмодерністській практиці викликає останнім часом неабияке зацікавлення літературознавців. Вивчення проблеми адаптації готичної традиції у сучасному романі є перспективною для українського літературознавства, в якому спостерігається нестача наукових праць, присвячених аналізу зв'язків між готикою і провідними естетичними концепціями початку ХХІ століття. У цьому аспекті дослідження творчості чеського письменника-постмодерніста Милоша Урбана у готичній парадигмі є *актуальним*.

Основна територія романних подій у готичній прозі – замок, старий будинок, підземелля, монастир тощо – це точка у просторі, насичена часом історичного минулого. Звідси – часова «завантаженість» готичного простору як сполучної ланки між минулим та теперішнім, померлим і живим, потойбічним і реальним. Частим місцем дії постмодерністських романів, що використовують готичну традицію, стають церковні будівлі. Це пояснюється не лише сильним символічним потенціалом, визначеним примарною релігійною функцією та духовним виміром цих споруд, але й численними вторинними конотаціями, з ними пов'язаними (естетичними, історичними тощо). Так само як старовинні бібліотеки, загорожені архіви, склади театральних лаштунків або сховища музеїв, церковні об'єкти надають авторіві нагоду для сплітання густої інтертекстуальної мережі, а також можливість для авторефлексії творчого процесу. Ауру церковних приміщень створюють атрибути таємничості та загадковості. Це обумовлено фактом, що священний простір є місцем, де в рамках

богослужіння здійснюється винятковий, трансцендентний акт комунікації, під час якого інформація передається виключно опосередковано через цитату сакрального тексту [2, 130].

Найвідоміший твір Мілоша Урбана «Сім костелів» (перше видання 1999 року) має підзаголовок «Готичний роман з Праги» і відсилає не лише до історичного періоду національної готики – XIV століття, але й до літературної готики як «жанрового прототипу». Сюжетне розгортання готичного топосу починається уже в експозиції: герой-оповідач на ім'я Кветослав Швах, оглядаючи занедбаний костел св. Аполлінарія, рятує людину, прив'язану до розгойданого дзвону, і мимоволі втягується у вир жакливих подій – низки загадкових вбивств, виконаних із дивною послідовністю та винахідливістю. Являючись одночасно поєднанням двох іпостасей: сакральної (встановлення справедливості) та демонічної (наслідки колишніх гріхів) – готичний простір виконує як функцію очищення, так і функцію покарання. Роман М.Урбана поєднав характерні для готики мотиви очищення та апокаліпсису. Пріоритетним хронотопом твору є часопростір готичного костелу, який стає площею для випробування героя та есхатологічних подій. Для розгортання художнього простору в готичному романі важлива не лише організація місця дії як сценічного майданчика, не менш значимою є розробка «внутрішнього» простору свідомості персонажу, для якого є характерним специфічний психологізм. Спогади Шваха про дитинство і юність вповні розкривають його внутрішній світ – конфлікт із батьком «по Фрейду», байдужість до матері, інтровертність, зацікавленість у минулому, а не в сьогоденні. Він травмований уже власним ім'ям і відреккомендується як «К» (що, звісно, відсилає до Ф.Кафки). Герой не усвідомлює себе членом колективної спільноти, стає масовою споживачкою ери з її брутальністю і процесом всезагальної втрати інтелекту його не приваблює. Він шукає своє справжнє покликання і підтвердження смислу власної екзистенції. Як студент історичного факультету Швах є неуспішним, тому що він хоче не досліджувати минуле, а «зазирнути» до нього; він не приймає парадигму модерного раціонального сприйняття історії, натомість переносить акцент на глибинний погляд, чуттєвість, інтуїцію, тобто на м'які, «жіночі» характеристики і принципи. Покинувши університет, Швах влаштовується працювати в поліцію. Під час його варту вбивають жінку, інженерку Пенделманову, яку він мав охороняти, що передвікає кінець кар'єри. Врятування нещасного з дзвіниці св. Аполлінарія частково повертає Швахові довіру поліцейського комісара і той доручає йому супроводжувати закордонних гостей – багатого шляхтича Матиаша Гмюнда і його секретаря Раймонда Прунсліка (ця парочка нагадує персонажів «Майстра і Маргарити» М.Булгакова), які приїхали до Праги з меценатською місією – відновити кілька готичних костелів. За правилами жанру, готичний персонаж прагне до забороненого знання, до дослідження подій, що криють небезпеку. Отже,

намагаючись повернути втрачене реноме, Швах розслідує таємничі страхотливі вбивства, які відбуваються на території старовинних храмів.

Необхідною складовою розвитку сюжету як динамічного та діалектичного є часово-просторовий аспект: простір і час, як фундаментальні складові, багато в чому обумовлюють інші компоненти сюжетної структури, зокрема оповідний і мовний план. І хоча у готичному хронотопі саме простір стає основою, що обумовлює характер часу, часовий аспект зберігає своє значення. Функцію часу в «Семи костелах» визначає спосіб нарації – події спостерігаються очима Шваха, оповідь ведеться від першої особи, отже, знання читача про сюжетні перипетії обмежені сприйняттям героя. Головний герой грає важливу роль в організації часово-просторової структури твору – завдяки його внутрішньому світу простір оповіді семантизується, розширюється. З ним пов'язаний і новий смисл: комічні невідповідності сприйняття героєм оточуючої реальності стають об'єктом іронії письменника, що, у свою чергу, надає новий семантичний відтінок топосу міста. Послідовна, хронологічно побудована оповідь переривається так званими flashbacks («зворотними кадрами»): під час відвідування костелів Швах впадає у транс і бачить «живі картини» з чеської історії, зокрема з доби Карла IV. Різноманітні змінені стани психіки (марення, півсон, наркотичне сп'яніння, божевілля) є характерними для героя готичного роману. М.Урбан трансформує інваріантний мотив «містичного видіння», що дає йому можливість урізноманітнювати й ускладнювати сюжетний розвиток за допомогою використання продуктів психічного життя персонажа – снів, видінь, галюцинацій. Простір храмів є для Шваха часовим тунелем між сучасністю і середньовіччям. Симультанна присутність двох часових площин у одному просторі «завантажує» їх одну до одної і роздвоює лінійність сюжету, нібито минуле є постійно присутнім поряд із сьогоденням: «мене цікавить <...> буття в минулому, його сучасна, теперішня хвиля у часі, який, хоча давно минув, принаймні для нас, с точки зору Всесвіту продовжується» [4, 238].

Романний простір стає полем для імплікації теорії відносності А.Ейнштейна, яка вплинула на сучасне розуміння проблеми часопростору. Припущення, що історичні події при погляді з різних точок Всесвіту відбуваються одночасно, знайшло відбиток у оповіданні Ф.Кафки «Як будувалася китайська стіна», де в одних регіонах китайської імперії володіють давно померлі імператори, тому що звістка про їхню смерть ще не дісталася до того чи іншого кутка розлогої імперії, тоді як у центрі правлять уже імператори нові. Ця ж теорія є вихідною для романету засновника чеської фантастичної літератури Я.Арбеса «Мозок Ньютона». Невпевненість у лінійному русі часу звучить і в романі Урбана: «дзвін собору св. Аполлінарія повідомив цього сонячного ранку кінець старих часів. Або кінець модерних часів? Можливо, вони вже скінчилися, коли маятник Часу, що розхитується над Прагою, вперше завагався у своєму коливанні: у день, коли померла інженерка Пенделманова» [4, 42]. Оповідач розмірковує над

тим, що сучасний невтримний швидкоплинний час парадоксально підвладний антропофоморфному старінню: «Час, як і людина, старіє <...> Час є старик над труною, яка перед ним ухиляється» [4, 296 - 297].

Одним із героїв роману є Прага – описується не лише реальна пражка осінь, але й місто занепаду та тіней, присутнє в свідомості головного героя. Інтенсивний опис переїзду погоди завжди викликає відчуття позачасовості і згадку про минуле, яке повертається та повторюється. Роман приносить радикально «провокаційний» погляд на реальність сучасної метрополії і життя людей у ній – вона є не простором багатолінійності та поліфонії можливостей, але навпаки, диявольським узурпатором смаків і моралі, звабником, знищувачем повноти буття. За допомогою моделі міської реальності (часово-просторових координат міста) письменник звертається до теми ціннісних орієнтирів сучасної людини. М.Урбан демонструє, що у світі зникає різниця між добром і злом, панує індивідуалізм, байдужість. Соціально-історичний час є тим критерієм, який встановлює життєздатність тих або інших цінностей, що закріплюються в суспільній та індивідуальній свідомості як «правда життя» або, інакше кажучи, соціальна істина. «Бездрушності» населення мегаполісу письменник іронічно протиставляє персоналізований міський простір, ніби наділений якостями живої істоти: говориться про гарячий подих фабричних димарів і смертельний піт міста [4, 13], його очі, вуха та язика [4, 69], згадується про живу тканину каменю, чії рани загоюються самі [4, 133], про рубці на камінні [4, 16], про «дзвіниці зі згорбленим тілом, але піднятою головою» [4, 93], обличчя веж [4, 283], та про «великий голокост пражський» [4, 57], під яким розуміється асенізація Праги, що проводилася на рубежі XIX-XX ст. З історичної точки зору це була реконструкція району Йозефов («єврейського міста»), але Урбан застосовує цей термін до всієї модерної перебудови старої Праги.

Одним із головних принципів організації тексту стає створення ілюзії однакової реалістичності як вигаданого, так і буденного світів. У творі природно сполучаються в обширі одного міста точні топографічні описи та антропоморфні риси простору. Автор використовує урбаноніми – справжні назви пражських вулиць або архітектурних пам'яток, з якими читач стикається на кожному кроці власного шляху по стопам оповідача. Реальні назви міських локацій виконують подвійну функцію: з одного боку, у частки реципієнтів викликають просторову уяву відповідної місцевості, з іншого – поєднують справжній і наративний простір. Якщо скористатися мапою Праги, з'ясується, що оповідь виокремлює реально існуючу місцевість, яку обмежують Рашинова набережна (Rášínovo nábřeží), вулиці Мислікова (Myslíkova) та Житна (Žitná), Соколска (Sokolská), Горська (Horská) та Свободова (Svobodova). Ця локальна площа знаходиться на території Нового міста, заснованого королем чеським та імператором Священної римської імперії Карлом IV у 1348 році (1784 року Нове місто стало частиною Королівського головного міста Прага). Місцем дії є містична,

непомітна для непосвячених територія, виділена уявними лініями між давніми старовинними сакральними спорудами, які, однак, не належать до туристичних атракцій міста і знаходяться осторонь екскурсійних маршрутів. Вибір такої сцени подій має активувати поінформованість читача щодо історичного та легендарного минулого Праги. Старовинний, овіяний легендами, празький простір творить опозицію до панельних – мертвих і спустошених – новобудов, де оповідач проживає тимчасово у найманій кімнаті: «єдине, що озивалося з панельних блоків, було стенання залізних кріплень, коли після спекотного літа швидко прохолоджало» [4, 55]. Давня частина Праги постає набагато живішою і життєздатнішою, ніж сучасна: «рослину власне згубив я: до мертвої атмосфери панельного дому я приніс шматочок середньовіччя» [4, 199].

Середньовічний простір спочатку є ледь згадуваною, секундарною площиною оповіді, яка «оживає» лише у видіннях героя та його внутрішніх монологів. Поступово поняття минулого і сучасного підлягають деструкції, а разом із просторовими зсувами змінюється і перспектива оповіді: із площини реального часу вона переноситься до симультанного середньовіччя, чим перевертає ієрархію реального і фіктивного світу, віддаючи перевагу минулому (фіктивному). Магічними пасажами і невизначеністю простору автор повертає традиції празької німецькомовної літератури, протиставляючи, однак, розмитості модерністського міста власне обличчя сучасної Праги, в якому зливаються готична набожність і страхітливості готичного роману. Так письменник деструктує уяву, що празькій роман відбувається у «нашій Празі», у ціннісному світі нашої культури, він грається з перемішуванням реального часопростору і фіктивного хронотопу. Його Прага, яка є на початку скоріше моделлю Праги нашої сучасності, на очах читача чим далі більше стає знаком і образом готичного світосприйняття [3, 498].

Вперше почувши від Гмюнда про Сім костелів, Швах сприймає це як згадку про щось чужорідне: «звісно, мені спало на думку угорське місто Печ» (чеською мовою Pětikostelí, тобто П'ять костелів – О.П.) [4, 228]. Розгадуючи ребус ритуальних убивств, оповідач іде за кривавими підказками від одної архітектурної пам'ятки до іншої і лише наприкінці роману знаходить сьомий, найголовніший, елемент. Простір «семи костелів» (Sedmikostelí), який і дав назву роману, створюють церкви Нового міста – Храм Діви Марії на Слупі, костели св. Стефана, св. Аполлінарія, св. Катерини, храм Вознесіння Діви Марії та св. Карла Великого (Карлов), монастир На Слованех (Емаузи) та знищена каплиця Божого тіла. Вибір автором саме цих сакральних споруд є зрозумілим для читача, обізнаного з історією та культурою Праги – за задумом Карла IV розташування храмів випишує у міському просторі хрест, на якому нібито розп'яте невидиме тіло христове. Крім того, ці готичні будівлі були понівечені – не лише перебудовані або добудовані (здебільшого, за часів бароко), але й використовувались не за призначенням. Наприклад, в монастирі Емаузи в

XVI столітті влаштували таверну, приміщення храму св. Катерини за часів реформ Йозефа II були притулком для божевільних, каплицю Божого тіла зруйнували 1784 року, а від 60-х років XX століття на її місці функціонує громадська вбиральня. Простір міста постає як образ «Божого тіла», яке було закатовано, спотворено: «назвою цієї вулиці (Na Zbořenci – На руйновищі – О.П.) Прага би мусіла називатися ціла» [4, 176]. Цю паралель скритої, невидимої Праги підкреслює біблійна цитата, яку згадує оповідач при погляді на Емаузи – Ісус зустрівся з учнями біля поселення Еммаус (вважається, що звідси пішла назва монастиря), вони «прийняли його, але щось у їхніх очах завадило їм його впізнати» [4, 280]. Так «сліпий народ», що мешкав у Празі під керівництвом «сліпого вождя» (Яна Жижки) руйнував «місто, що стояло сотні років» [4, 166] і не бачив в його тілі трансцендентне значення (Христа, Божого тіла).

Інтер'єрам храмів М.Урбан приділяє більше уваги ніж екстер'єрам. Вони є не лише простором-провідником у минулі часи, але й приводом для демонстрації авторових знань і культурно-історичної ерудиції. Наприклад, вустами Гмюнда поданий енциклопедичний, майже професійний виклад про архетиктоніку костелу Діви Марії та Карла Великого. Описом історії побудови храму та його архітектурної досконалості автор не лише виказує власне захоплення готичним мистецтвом, але також представляє простір у детальнішому зображенні. Цікаво, що він не зупиняється на змалюванні ікон, статуй або предметів культу, його цікавість завжди зосереджена на неперевершеності архітектурного рішення. Захват письменника готичним мистецтвом є настільки сильним, що він «зупиняє» час, щоб найбільше наблизити його читачеві. Для М.Урбана час є елементом, який виразно впливає на простір і надає йому можливість проявитися у різних подобах. Простір минулості в якусь мить переймає функцію оповідача і стає рушійною силою страхітливих подій і ритуально аранжованих убивств у романі. До конкретизації антропофморфной метафорики доходить тоді, коли оповідь від першої особи веде водостік готичного храму, на який у одному зі своїх видінь перевтілюється оповідач: «я був частиною тримальної та опорної системи, я мав найважливішу функцію, я відводив зі стріхи воду» [4, 241].

Багатошарова тканина роману просякнута алюзіями та ремінісценціями. Граючись із готичною традицією, М.Урбан явно натякає на твори Г.Уолпола, А.Редкліфф, К.Рів. Описання готельного апартаменту Гмюнда нагадує «Крах дому Ашерів» Е.А.По. Серія містичних вбивств-жертвопринишень та детективне розслідування у сакральному просторі – роман «Ім'я рози» У.Еко. Присутній також інтертекст чеської літератури: махівський мотив представляє захопленість героя старовинними руїнами і подорожі по ним, зображення Праги як міста езотеричного і містичного відсилає до творів чеського модернізму fin de siècle – романів Ю.Зеєра («Ян Марія Плойгар»), Ї. Карасека зі Львовиць («Готична душа»), Г.Майрінка («Голем»). Храм як місце згубної таємниці, що визначає долю героя, нагадує романето Я.Арбеса

«Святий Ксаверій». З діалогів героя із Гмюндом можна скласти його світоглядну концепцію, гостро полемічну як до загальноприйнятого сприйняття чеської історії, так і до новітнього мистецтва архітектури. Погляди Швах є деконструкцією чеського історичного міфу: верхівкою в розвитку чеської культури він вважає готику, протилежністю цієї вищої фази є для нього руйнуюче єретичне гуситство. У середньовічному соборі він бачить красу, що перемагає зло, колективний витвір і духовну певність. Надлишковість і орнаментальність бароко є для нього початком шляху до дисгармонії ХХ століття з його культом утилітаризму. Радянські знищувачі празького *genia loci* прирівнюються у видіннях героя до гуситів, у чому відчутний іронічний перифраз лозунгу «Комуністи – нащадки прогресивних традицій чеського народу» (З.Неєдли). Дегуманізовані архітектурні споруди сучасності Швах вважає злочином, тому що вони забруднюють навколишнє середовище, притлумлюють і знищують духовність, моральність і відчуття прекрасного: «Мораль людей і мораль будівель – це сполучені посудини» [4, 262]. Ключове значення в забудованому просторі віддається костелам: «Костел це помешкання Господа, яким він був одного разу побудований, таким має залишитись назавжди» [4, 90].

Співвідношення реального та фантастичного в тексті будується як баланс між двома можливими інтерпретаціями подій. Поліцейське розслідування зупиняється на версії, що йдеться про брутальну, але раціональну помсту за невдалий колективний проект панельних новобудов – внаслідок застосування нових матеріалів у протипожежній системі від онкологічних хвороб померло дев'ятнадцять осіб. Шість архітекторів, які працювали на будівництві, стали жертвами витончено-жорстоких месників. Однак, Швах доходить висновку, що неможна виключати й «убивчий потенціал готичних костелів» [4, 278], у певному сенсі справжніх рушіїв дії. Смерть інженерки Пенделманової або двох молодих прихильників графіті, зробивших напис на стіні храму, провал проїжджої частини, коли «голодна діра роззявила пашу» [4, 266] і проковтнула машину разом із водієм, вказують, скоріше, на символічний зв'язок убивств із простором старої готичної Праги, який мститься за «розтоптані задуми засновника Нового міста» [4, 64] за добу гуситства, асензації і сучасності. Швах підозрює, що виконавцями ритуальних убивств є група осіб навколо Гмюнда, його роботодавця, до якого він мимоволі пройнявся симпатією і навіть переїхав жити в його готельний апартамент. Ім'я Матиаша Гмюнда є алюзією на майстрів готичної архітектури Матьє (чеськ. *Matyáš*) із Аппаса і Петра Парлержа з Гмюнда, які будували Собор св. Віта та Нове місто. Додаток до прізвища Гмюнда (з Любецька), на думку оповідача, викликає асоціації з німецьким словом *Liebe* – любов [4, 228]. Тим більш жалюгідним йому здається власне слов'янське ім'я Кветослав у поєднанні із прізвищем Швах (*schwach* – з нім. слабкий). Ім'я жінки-поліцейського Розети, яку пов'язують із меценатом дивні стосунки, вказує на малюнок на порталах готичних

храмів, який символізує духовну любов, терпіння та мучеництво Богородиці. Очі секретаря Прунсліка «прозора блакитні як скло з віконного вітража» [4, 77]. Простір готичного кам'яного міста ніби сам породив своїх обранців і месників за провину проти нього.

Занедбані, закриті для громадськості костели таять загрозу: їх неосвітлений простір, де все покрито багатолітнім пилом, в якому живуть лише комахи, криє небезпеку. В темних просторах церкви Швах отримує удар по потилиці і падає до вирви. Готичні жахи продовжуються: «Я щось намацав і оглянув пальці. Віхтик пір'я і кісточок, легеньке тільце, яке розпалося у моїх долонях. Здохлий голуб. І під ногами десятки, можливо сотні інших трупиків» [4, 288-289]. Намагаючись дістатись з ями, герой знову проживає містичний транс, під час якого залишається в тому самому просторі, але викривленого характеру: він бачить статуетку Діви Марії, чий вираз обличчя дивно змінюється. Поряд він помічає й інше зображення, витесане на камені: «ненажера з гострими вухами та широкими ніздрями тут блаженно мружив очі та щось жував; <...> Я зрозумів, що це: маленька людська рука, яка у благаючому проханні тягнеться до отвору, який неминуче закривається» [4, 292]. Поступово картина прояснюється, герой бачить сам себе у дитячому віці і розуміє, що йому явилось символічне зображення його життя як жертви в пащі фатуму.

Приреченість долі героя також властива поетиці готичного роману. Влада «вищих» сил над людською істотою обмежує її свободу рамками фатальних «правил гри». Швах нарешті усвідомлює, що він від початку був лялькою у руках Гмюнда, який давно визначив його подальшу долю, але примусив пройти крізь усі випробування, щоб прийняти її свідомо. Шляхом для ініціації Шваха стає лабіринтний простір Гмюндових апартаментів, де він блукає, опиняється у тих місцях, де вже був, проходить неправдоподібно низькими дверми, нібито йдеться про заборонений шлях. Умовним центром стає ванна кімната, де він бачить оголену Розету, на який вдягнутий середньовічний пояс цнотливості. Він обговорює пригоду з Гмюндом: «Так чому Розета мала це на собі?» – «Заради Вас. Ви не маєте досвіду з жінками, інакше б Ви знали, що вони дають себе заскочити лише коли самі того хочуть» – «Отже, вона знала, що я зазирну до її ванної?» – «Раніше або пізніше Ви мали це зробити. Вона хотіла Вам продемонструвати власну неприступність, але водночас мала якось пробудити в Вас бажання» [4, 305]. Невипадковою була і зустріч Шваха з його колишнім учителем історії, який одружився на студентці та поїхав з міста, що свого часу Швах сприйняв як зраду: в квартирі вчителя він побачив як його молода дружина Люція годує немовля. В епілозі роману стає відомо, що від початку було визначено, що після смерті вчителя Швах має одружитися з Люцією і виховувати їхню дитину. Зумовленість усіх подій підтверджує і зустріч героя із старшою жінкою, яка на перших сторінках роману привела його до костелу святого Аполлінарія: «І ще одне обличчя було мені знайоме: маленька голова, злісно стягнуті вуста, великі окуляри. Мала пані, яка під

Святим Аполлінарієм зняла зі статуї дівчини віночок» [4, 316]. Гмюнд зізнається, що використовує Шваха як медіума, який допомагає виконувати послання – відновити порядок у хаотичному сучасному світі, що прямує у безодню. Він є головою тайної співдружності Обруча та Молота, метою якої є реституція старих часів і покарання учасників цинічної і корумпованої деградації святих місць. Герой роману є типовим суб'єктом посвячення (відсутність дому, самотність, символічне ім'я, особливе призначення і особливі здатності). Він пересувається між духовним учителем (Гмюнд) і панною (Розета). «Жіночі» риси протагоніста – невпевненість у собі, сором'язливість, боягузливість є важливими для досягнення пізнання, апокаліптичні видіння («вже ніхто ніколи не народиться. <...> На цьому світі, у цьому суспільстві, в цьому місті вже ні. Хто ще живе, той помалу доживе і ніхто новий не повстане» [4, 55]), долає віра в магичну силу таємного братства і нове відродження у новому світі. Герой проходить шлях від поглядів на людину як іграшку в руках долі до розуміння власної самостійності, і звідси цінності й цікавості індивіда. Швах стає адептом ордена, через його видіння (які є винагородою за цнотливість) співдружність дізнається про середньовічний спосіб життя і запроваджує його в сучасність. Епілог роману представляє якусь альтернативну історію, де Нове місто празьке повертається до архаїчного минулого, а герой нарешті може ототожнювати себе з добою і призначенням (він стає літописцем ордену). Іронічність картини щасливого минулого підкреслюється мріями Шваха про щасливе майбутнє поряд із дружиною колишнього вчителя.

Адепти ордену знаходять основні причини сучасного хаосу та ентропії у втраті віри («де закінчується набожність, починається божевілья», [4, 169]), єдиним виходом з сучасного безладдя є для них повернення до устрою середньовіччя, де кожен має власне місце і панують самовпевненість і самодостатність: «Ми маємо повернутися назад – озирнутися назад. Інакше ми загинемо» [4, 258]. Відірваність від порядку, віри та відповідальності вони готові рішуче карати. Ці покарання в романі своєю виключною безжалісністю наполегливо застерігають, а своєю рафінованістю одночасно грають з сприйняттям вбивства в душі англійського письменника Томаса де Квінсі (есе «Про вбивство як різновид витончених мистецтв», 1827). На ідеологію Гмюнда та його послідовників відчутний також вплив праць англійського естетика, письменника, теоретика мистецтва Джона Раскіна, що проголошував духовне відродження народу шляхом готичної архітектури («Сім ламп архітектури», 1849; «Природа готики», 1853) та художника і поета Вільяма Морріса, пропагандиста середньовічного укладу життя і ручного ремісництва, яке

* Установчий документ братства датується 1 квітня 1382 року, вірогідно, що членом співдружності був сам король Вацлав IV. Діяльність організації була пов'язана з каплицею Божого тіла.

наближало просту людину до творця (др. пол. XIX ст.).

Сім костелів є не лише територією семи сакральних споруд, але й простором духа, містичним анклавом духовної трансформації. Наприкінці роману цей невидимий, вдавано мертвий простір, з відновленою зусиллями команди Гмюнда головною ланкою – каплицею Божого тіла – стає живим, справжнім середньовічним містом-державою у центрі Праги. Так оповідач та персонажі «Семі костелів» відновлюють не тільки каплицю Божого тіла, а й повсякденність готичного хронотопу. Часові площини перетинаються в одному просторі: чергуються минуле, сучасне, майбутнє, а також вічне й швидкоплинне. Теперішнє і минуле зустрічаються в Швахових видіннях, сучасне і майбутнє – в утопічній картині повернення старих часів заради спасіння майбутніх. Часова багатовимірність міста стає площинною екзистенційних пошуків героя, що закінчуються у фантастичному просторі-часі. Важливо, що саме місто, ставши ключем для самопізнання, є головною причиною «екзистенційної кризи» людини, що впливає на її вчинки та долю – в цьому проявляється амбівалентний характер топосу міста. Пошуки виходу з кризи, пошуки кращого світу (і його онтологічного визначення) та власного призначення є центральною темою роману. Екзистенційна криза призводить до втечі від дійсності, трансформації оточуючої реальності, «метафоризації» духовних і суспільних проблем. Водночас принципом конструювання реальності стає авторська іронія (на грані абсурду та нонсенсу), а головне, принцип гри: «відроджене» середньовічне місто втрачає містичні риси й набуває подоби «гротескного конструкту», що породжує множинність значень (передбачену складову авторського замислу), яка підсилює багатоваріативність прочитання тексту. Однією з головних функцій «фантастичного» світу, який виглядає абсурдним і недоладним, є розкриття суперечностей об'єктивної реальності – таким чином письменник привертає увагу до проблеми втрати історичної пам'яті та ціннісних орієнтирів, матеріалізму і прагматизму сучасної людини. Бажання «законсервувати» історичний простір він доводить до абсурдного вимислу, до повернення середньовічних традицій, демонструючи, що для цього потрібно зусилля багатьох людей (у романі таємного товариства Обруча та Молота).

Автор так коментує власний задум: «У цій книзі я мав на увазі, що середньовічне «добро», принаймні як я це розумію, дуже відрізняється від нашого розуміння добра, звісно, не у всьому, але виразно. Це пов'язано з різницею у тогочасному й сьогоденньому понятті про правильність. Я хотів продемонструвати, що безглуздо відстоювати тодішні погляди та уявлення, але їх можна показати в конфронтації із сьогоденням – цей конфлікт мені здався химерним, навіженим, але у свій спосіб захоплюючим і для мене нездоланим <...>. Це просто моя інтерпретація і мій прерогатив; естетична функція художнього твору, його інтенсивність, його здатність до зворушення та захоплення реципієнта стоять понад усім іншим [5, 46]. М.Урбан висловлює власне творче кредо і вустами свого героя в дискусії про тип

англійського готичного роману. Для нього йдеться про «історію з розумним, логічним завершенням, яке задовольнить істоту, що керується розумом. Утім, там мусить бути щось непоясниме як доказ мого глибокого переконання, що не все, з чим ми стикаємось, ми можемо зрозуміти. Світ є невловимим як готичний роман» [4, 184].

Організація художнього простору та часу в творі М.Урбана є тією естетичною складовою, яка виявляє авторське ставлення до дійсності. У творчості письменника художня модель світу засновується на реалізації зовнішнього та внутрішнього хронотопів. Зовнішній хронотоп міста сконструйований з конкретних архітектурних образів, які вирізняються замкнутістю, але знаходяться під впливом відкритого соціально-природного середовища (актуалізованого реального простору), що породжує відчуття незахищеності оповідача та свідчить про його розлад з епохою. Внутрішній хронотоп свідомості героя також характеризується замкненістю і надчасовістю та представлений узагальненою категорією середньовічного простору, призначеного виконувати захисну функцію притулку та забезпечувати персонажу відчуття внутрішньої безпеки та спокою. Сенс такого зображення готичних будівель пов'язано з головною думкою роману – залучити читача до роздумів про готичне мистецтво, примусити його замислитись над проблемою збереження історичного обличчя Праги. Зверненням до топосу храмів письменник нагадує той факт, що церковні об'єкти й досі мають символічне значення та пропонує реципієнтові подивитись на них по-новому, усвідомити їхню роль у розвитку культури людства.

«Сім костелів» М.Урбана є яскравим зразком постмодерністської версії «празького тексту» чеської літератури. Автор вдається як до характерних принципів організації часопросторової структури «празького тексту» (антропоморфний простір, топографічна точність, лабіринтна модель міста, герой - «празький мрійник»), так і незвичних, наприклад, використання «кіноприймів» уповільнення-прискорення часу, історично-фактографічних екскурсів, вмілого поєднання знаків сучасних фільмів у жанрі action та horror із міфологічним кодом. Роман свідчить про великі потенційні можливості сполучення постмодерністської стилістики та готичного інтертексту. Такі формальні принципи, як інтертекст світової і національної літератури, гра з асоціаціями та очікуваннями читача, конгломерат детективного, пригодницького, філософського жанрів, співіснування ознак розважальної та інтелектуальної літератури, множинність значень як частина авторського замислу залучають цей роман до найкращих зразків чеської постмодерністської прози 90-х років ХХ ст. Жанрова модифікація твору М.Урбана використовує досвід готичного роману як для трансформації принципів класичного «роману жахів», так і для утвердження постмодерністської картини світу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Kiskin O.M.* Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О.М.Кискін. – К., 2006. – 17 с.; 2. *Kubínová M.* Prostory víry a transcendence / Marie Kubínová // Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie. – Praha : H&H, 1997. – S. 125-176.; 3. *Nekula M.* Praha v pražských románech a Sedmikostelí Miloše Urbana / Marek Nekula // Česká literatura rozhraní a okraje. – Praha : ÚČL AV ČR; Akropolis, 2010. – S. 489-500.; 4. *Urban M.* Sedmikostelí [Text] / Miloš Urban. – Praha : Argo, 1999. – 327 s.; 5. *Urban M.* Nevím, proč bych měl být slušným autorem [rozhovor] / Miloš Urban // Aluze. – 2002. – č.1. – S. 45-47.

Погребняк О.А. (Київ, Україна)

**Феномен «волинських чехів» у сучасній чеській літературі:
дискурс національної ідентичності (на матеріалі роману Еди
Крісеової «Котячі життя»)**

У статті розглядається відтворення механізмів збереження національної ідентичності в умовах еміграції у романі сучасної чеської письменниці Е. Крісеової «Котячі життя», зосереджується увага на функції стереотипів у моделюванні літературних етнообразів.

Ключові слова: національна ідентичність, волинські чехи, українці, етнічні стереотипи.

В статье рассматривается воссоздание механизмов сохранения национальной идентичности в условиях эмиграции в романе современной чешской писательницы Э.Крисеовой «Кошачьи жизни»; внимание акцентируется на функции стереотипов в моделировании литературных этнообразов.

Ключевые слова: национальная идентичность, волынские чехи, украинцы, этнические стереотипы.

The article examined the mechanisms of reproduction preservation of national identity in exile in the novel of contemporary Czech writer E. Kriseova "Cat's Life", focuses on the function of stereotypes in the simulation literature ethnic image

Key words: national identity, Volyn Czechs, Ukrainian, ethnic stereotypes.

Процес збереження національної ідентичності здебільшого перебуває у полі зору історичної науки [3; 5], соціології [4; 9] та філософії [3; 6; 11], однак в усі часи, а особливо у ХХ столітті, загострився всебічний суспільний інтерес до нього, відтак питання національної ідентичності стає об'єктом зацікавлень інших дисциплін, дискусій, полемік та художніх інтерпретацій засобами мистецтва, зокрема літератури з її домінуючою естетичною функцією. Симптоматично, що саме наприкінці ХХ століття у чеській літературі з'являється низка літературних творів, ключовою проблемою яких є збереження національної ідентичності спільнотою волинських чехів в умовах еміграції до Російської імперії (на території сучасних західних областей України) у ХІХ-ХХ століттях. Втративши рідну домівку і