

української та грузинської драм». Мета – відбір кращих із них для втілення на сценах провідних європейських театрів. Зокрема – і театрів слов'янського світу, у якому з роками, думається, сектор української літератури буде дедалі ширшим. Головне – уважно, послідовно і системно вивчати, аналізувати цей процес. Будемо сподіватися... Бо ж надія, як казали давні латиняни, вмирає останньою.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Абліцов В.* Діалог через океан. – К., 2012; 2. *Баруздин С.* Об Олесе Гончаре // Гончар О. Собор. – М., 1987; 3. *Білецький О.* Збір. праць у 5 т. – К., 1965. – Т. 2; 4. *Грабович Г.* Українська література та Європа: апорії, асиметрії та дискурси // Критика. – 2012. – № 4; 5. ИЗ ВЕКА В ВЕК. Украинская поэзия. – Москва, 2004; 6. *Коваленко Л.* Мовами світу. – К., 1984; 7. *Крикуненко В.* Украинская литература: российские адреса // Литературное зарубежье. Проблема национальной идентичности. – М., 2000; 8. *Лисий І.* Сьогодення українсько-російських літературних взаємин // Літературна Україна. – 2013. – 11 квітня; 9. *Марія Матіос:* Про літературу в Україні говорять пошепки, як про срамну хворобу // Українська правда. – 2013. – 28 березня; 10. Новые стихотворения Пушкина и Шевченки. – Лейпциг, 1859; 11. *Оксана Забужко* // Сучасні письменники України. *Бібліографічний довідник.* – Біла Церква, 2011; 12. *Сверстюк Є.* Шістдесятники і Захід // Українське слово. Хрестоматія. В 4-х н. – К., 2001. – Кн. 4; 13. *Honczar O.* Sobor. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.

Палій О.П. (Київ, Україна)

Просторова та нарративна архітектоніка роману Іржі Крадохвіла «Авіон»

Стаття присвячена аналізу часопросторових і нарративних параметрів роману чеського письменника-постмодерніста Іржі Крадохвіла «Авіон». Розглядаються структурні особливості побудови тексту та урбаністичний хронотоп твору як форма художнього мислення. Показано, що урбаністичний хронотоп постмодерністського роману набуває нових структуротвірних можливостей і значення оригінального творчого методу.

Ключові слова: *постмодерністський роман, урбаністичний хронотоп, нарративний простір, архітектоніка твору.*

Статья посвящена анализу временно-пространственных и нарративных параметров романа чешского писателя-постмодерниста Иржи Крадохвила «Авион». Рассматриваются структурные особенности построения текста и урбанистический хронотоп произведения как форма художественного мышления. Показывается, что урбанистический хронотоп постмодернистского романа

приобретает новые структурообразующие возможности и значение оригинального творческого метода.

Ключевые слова: *постмодернистский роман, урбанистический хронотоп, нарративный простор, архитектоника произведения.*

The article is dedicated to the analysis of spatial and narrative parameters of the novel Avion written by the Czech postmodern writer Jiří Kratochvíl. Structural peculiarities of the text composition are examined as well as urban chronotop of the novel as a form of artistic thinking. It is shown that urban chronotop of the postmodern novel gets new structural possibilities and meaning of the original artistic method.

Key words: *postmodern novel, urban chronotop, narrative space, architectonics of composition.*

У красному письменстві та літературознавстві категорії часу та простору є основоположними, адже хронотоп організовує композицію твору і забезпечує його сприйняття як цілісної і самобутньої художньої дійсності. Ускладнення картини світу в сучасній художній свідомості, визначене зростанням суб'єктивного фактору в сфері творчості, породило у ХХ ст. неklasичні, складні й дуже цікаві часово-просторові моделі, й вивчення цього явища ще ніяк не закінчене. Небувала активізація часопростору міста, яке висувається в центр оповіді та змінює свої межі, втілюється у тексті різними способами і призводить до просторових інновацій у поезиці. Особливо цікавим об'єктом дослідження постає хронотоп міста в постмодерністській прозі.

Урбаністичний топос є органічною частиною художнього зображення в романах багатьох чеських письменників – М.Айваза, Д.Годрової, М.Урбана, Л.Мартінека, В.Кремлічки, І.Пекаркової, Я.Топола тощо. «Зв'язок людини з місцем її проживання – загадковий, утім очевидний. Або так: безсумнівний, але таємничий. Відає ним знаний здавна *genius loci*, геній місця, який пов'язує інтелектуальні, духовні, емоційні явища з їх матеріальним середовищем. Для людини нового часу головні точки застосування та прояву культурних сил – це міста. Їхні обриси визначаються генієм місця, і уявлення про них – суцього суб'єктивне. Ця суб'єктивність багатозарова, скажімо, Нью-Йорк Драйзера або О.Генрі – міста хоча й однієї епохи, однак, не тільки різні, а й для кожного – особливі» [1, 9]. Таким особливим містом для чеського письменника Їржі Кратохвіла стала південноморавська метрополія – місто Брно. Урбаністичний хронотоп є константою творчості Ї.Кратохвіла (автора десяти романів, кількох збірок оповідань і численних п'єс), образ його рідного міста у творах детально конкретизований і є своєрідним

персонажем з неповторним обличчям та унікальною історією. Місту присвячені й збірки есе «Брно іронічне та ностальгічне» (2001) та «Бренські оповідання» (2007). Часопростір рідного міста визначає для автора хронотоп роману, а само місто є метафорою екзистенції і писання.

Вияткову композиційну модель демонструє роман «Авіон» (1995), структура якого, за власним визнанням письменника, нав'язана архітектурним рішенням однойменного готелю, побудованого на початку ХХ ст. у стилі функціоналізму. Твір присвячено архітектору Богуславу Фухсові, автору цієї та кількох інших авангардних споруд у Брні. Просторово-часова основа має домінуюче значення у різних видах мистецтв, особливо ж якщо враховувати їх традиційний поділ на часові й просторові. В.Топоров у праці «Простір та текст» визначив одну із функцій простору в романі як відношення тексту до просторових мистецтв (живопису, скульптури, архітектури) [2, 283]. Архітектура – своєрідна книга людства, що закарбувала його релігійні та естетичні норми. Це матеріальне, «зримає» мистецтво, яке освоює тривимірний простір, долає забуття часу та пластично втілює особливості менталітету людей певної епохи. На перший погляд література дуже далека від архітектури, але насправді внутрішні зв'язки між ними достатньо глибокі. Це можна простежити не лише на рівні художнього методу чи стилю, загального для кількох видів мистецтв у певному культурному періоді, але й у тяжінні літератури до архітектурної композиції, архітектурно-просторового бачення світу. Так, для Ї. Кратохвіла ціла конструкція твору закодована в конкретній архітектурній споруді: «Бренський готель «Авіон» мене завжди приваблював як тайний макет роману» [5, обкладинка].

Готель «Авіон» є пам'яткою архітектури авангардного мистецтва і вважається однією з найвужчих будівель Європи. Він був побудований 1928 року Б.Фухсом, послідовником французького архітектора Ле Корбюз'є, новатора у використанні вертикального простру та різнорівневого поєднання площин. Диво архітектурної компактності, будівля площею 8 x 34 м. вміщує 50 готельних номерів, кав'ярню та ресторан, а її внутрішнє улаштування спричиняє ілюзію розлогості. «Всі приміщення Авіону пов'язані між собою у такий спосіб, що утворюють одну велику безперервну цілість, з якої на кожному поверсі відкривається вражаючий просвіт, ще помножений дзеркальними поверхнями» [5, 56]. Композиція тексту симулює архітектурне рішення готелю (невеликий, але об'ємний, максимальна концентрація функцій на малому просторі, неочікувані фрагменти і поєднання). Будова готелю служить не лише метафорою роману, амбіції авторського суб'єкту набагато вищі: стати

архітектором, конструктором тексту, створити щось відчутне та матеріальне. Функція є основним чинником, який цікавить Кратохвіла в мистецтві не лише архітектурному, а й літературному. Якщо Фухс спорудив на малій ділянці приміщення, інтер'єр якого виглядає великим, Кратохвіл створив роман з формального боку невеликий, але сюжетно багатий: «Я завжди хотів написати такий роман: не дуже великий, вузький, як «Авіон» (але так само глибокий!), цілий романний світ втиснутий у малий простір, диво щільності, у якому б однак персонажі пересувалися повністю вільно (десять поверхів як «Авіон», тобто дев'ять розділів та епілог!), а ціле було б взаємопов'язано дивовижними просвітами, що неочікувано поєднують і віддзеркалюють різні мотиви та деталі з усіх глав роману. Коротше кажучи, я хотів би написати роман, композиція якого була б відбитком архітектури готелю «Авіон», роман функціоналістський, з підкресленою функцією романної конструкції» [5, 168].

Те, що задум автора здійснився, підтверджує насичена, заплутана дія роману на 180-ти сторінках тексту. Читач ніби підіймається сходами готелю – розділи нумеруються як поверхи і мають підназви. Сюжет створено двома основними лініями, до яких вкрапляються фрагментарні епізоди, вдавано не пов'язані з канвою подій. Першу оповідає письменник Гинек Кочка, образ якого є виразно автобіографічним. У маленькій холостяцькій квартирі на Братиславській вулиці міста Брно він пише роман: «Я, Гинек Кочка, 3-го або 4-го лютого 1990 року (цей день я вже не знаю точно) почав працювати над наступним романом. Сьогодні вже пройшло цілих два місяці. А початок романного сюжету, замах на Капустяному ринку, я розмістив на три роки пізніше, тобто до весни 1993-го... І, тягнутий натхненням як колісний пароплав по Міссісіпі, я написав помаленьку першу сторінку: У тому чарівному місяці травні...» [5, 32]. Робота над романом йде повільно, тому що письменник постійно має вирішувати проблеми то з галасливими сусідами, то з членами власної родини, у якій він відчувається білою вороною. Події обертаються навколо родинного свята на честь повернення з еміграції батька Кочки, якого той не бачив майже сорок років і «дистанційними» стосунками з яким він дуже травмований. Під час вечері знову відбувається родинне непорозуміння, а повернувшись до дому, Гинек з'ясовує, що якісь люди хазайнували у його квартирі і що сусід, якого він вважав циганом-мафіозі, є черговим втіленням Малого Мука – героя його власного роману. Цей персонаж, ідентичність якого постійно змінюється, зізнається, що його цікавить саме текст недописаного роману та виявляє неабияку літературознавчу обізнаність: «Ви хочете сказати Bildungsroman? Щось на кшталт «Зеленого Генріха» Готфріда Келлера? Я відкрив рота і

язик у мене стирчав із нього як рука утопаючого з кнінічської (Кнінічки – район міста Брно – О.П.) загати» [5, 84].

Кратохвіл, талановитий оповідач, ускладнює читачеві сприйняття епічної лінії, щоб активізувати його увагу і зробити ефективнішим кінцевий результат від спілкування. Він перериває перебіг подій і звертає увагу на їхню вигаданість, грає з реципієнтом, звертаючись до нього у стилі «рожевої» літератури для жінок – вживаючи звернення «милі», але також «плотолубні читачки», перед якими «я, Ваш оповідач, стою на колінах» і час від часу нагадуючи, що ту або іншу подію не слід запам'ятовувати, адже вона не буде мати для розвитку сюжету жодного значення.

Другою оповідною площиною є «роман у романі», який коливається, за виразом М.Юнгманна, на грані абсурдної казки, жанру «горрору» та гротеску в стилі «екшн» [4, 217]. Це історія про Малого Мука, божевільного експериментатора, істоти, створеної з «тканини замучених і вбитих, з мук цього століття, з генетичного коду болі та страждань» [5, 131]. Він народився десь у Росії, жив при царському дворі, і, непомітний та нікому невідомий, став фантомним організатором історії – справжнім вбивцею Распутіна, ініціатором та стратегом Жовтневої революції. Романний світ набуває подоби марева, в якому перемішані інфернальні візії тоталітарної системи під псевдоідилічним прикриттям соціалізму зі сценками, що нагадують коміксові серіали. Фантастичність, умовність персонажу підкреслює і його ім'я, позичене у відомого автора казок Вільгельма Гауфа. Оповідач пропонує варіативну мотивацію імені Малий Мук, запрошуючи до власної творчої майстерні: «Зізнаюся вам, милі дами, це конфуз, але я витратив купу часу, вигадуючи це ім'я. Адже найменування є надзвичайно важливим. Ви погано назвете персонажа і розповідь відразу вирушить у невірному напрямку. Але цілком можливо, що мене до цього імені (Мук!) спровокував гук від моєї циганської сусідки» [5, 34].

Мук є уособленням насилля та маніпуляцій з людьми; пойнятий ідеєю створення свержлюдини, він проводить дослідження у таємних лабораторіях. Тут відчутна карикатура, пародія на радянській лозунг «виховання нової людини»: «Коли Малий Мук ішов до своєї епохальної мети, він проводив велику кількість уже згадуваних біологічних експериментів, після яких виникали такі собі посліди. І Мук з такими відходами не знав ради а потім почав із ними трохи гратися. І результатом ігор було кілька вправних істот, яких він здебільшого тримав на відстані, утім, вони віддано йому служили, адже вважали власним батьком» [5, 68]. Як іронічно зазначає оповідач, Малий Мук був не лише Фаустом радянської

науки, але і її Мефістофелем [5, 34]. Найуспішнішим «гомункулом» став Франтішек, до якого Мук раптом звідав батьківські почуття, а тому вирішив сховати від небезпек, влаштувавши для цього акцію «зозуляче яйце» – підміну немовлят у пологовому будинку. Акцію здійснили два поручика органів держбезпеки за допомогою наївної медсестри, яку потім «прибрали». Дитина Мука потрапила в родину військового офіцера Перніці, де її вихованням займалася бабуся, отже, хлопчик зростав чутливим невротиком. Малий Мук, бажаючи тримати все під контролем, влаштував своєму Франтішеку винагороду за перемогу в шкільних змаганнях – проживання в готелі «Авіон», де залишив його назавжди, щоб спостерігати за ним у подібі готельного посильного (у готелі також знаходяться поручики, які мають охороняти Франтішека). Такий прояв батьківської любові К.Хватік вважає непереконливим, нагадуючи історію про Сталіна та його старшого сина, який покінчив із собою у німецькому полоні [3, 38]. На нашу думку, не слід ототожнювати цього персонажа зі Сталіним, це образ скоріш збіральний та гротесково-карикатурний.

Дві сюжетні лінії, створені історією життя Кочки та історією героя його роману, переплутуються і викликають відчуття хаотичного упорядкування тексту. Це хибне враження, адже в архітектоніці роману (як і готелю) не може бути жодних помилок, інакше структура зруйнується. Читачеві пропонується текст, «розщеплений» на різні історії, які треба самотужки зібрати. Коли читач досягає результату, він з'ясовує, що читав розповіді двох людей, які є *de facto* тим самим персонажем. Або навпаки – одну історію, яку оповідали різні люди. У передостанній главі Гинек і Франтішек сходяться у готельному номері, щоб з'ясувати, що обидва пишуть роман один про одного. Потім Гинек застрілює Франтішека, який цю главу оповідає, і зливається з ним у одну істоту, яка нарешті зустрічається з батьком. Цим порушенням онтологічного статусу оповідача зруйновані й останні нарративні ілюзії. Приховування другого оповідача та його сумнівний статус, так само як і невпевненість у правді подій, що розповідаються, веде до крайньої деієрархізації представленої реальності. У епілозі стає зрозуміло, що обидві оповідні лінії від початку розвивалися паралельно і створювали тверду основу роману, вони власне є «орлом» і «решкою» сюжету, варіаціями мотиву проблематичних стосунків батька та сина.

Дія відбувається в двох часових площинах, у яких константою є певна архітектура. Власна історія письменника та сюжет його роману дозволяють численні втручання та дигресії оповідача, який коментує архітектурні пам'ятки Брна і пояснює, що таким чином хоче читачеві прислужитися: «Я надаю цю інформацію, щоб мій роман був трошки корисним, як це було

прийнято раніше, у часи, коли читати романи означало також зануритися до глибин енциклопедичної освіти. Але водночас, будь ласка, зверніть увагу, як наша історія прямо заручена з деякими брненськими будовами» [5, 56]. Цілком серйозно, трохи іронічно він пропонує у разі потреби використовувати текст як путівник брненською архітектурою, адже функціоналізм – мистецтво корисності. Запрошуючи читача «прогулятися», насолоджуючись об'єктами архітектурного авангарду, письменник ніби намагається відтворити колишню подобу міста часів Першої Республіки, протиставити її теперішнім невиразним забудовам («Палац Баті у Брно поставив архітектор зі Зліна Владімір Карфік, а коли його в 1930-му році закінчили, Брно було якраз центром міжвоєнного архітектурного авангарду...» [5, 56]) і створити новий і сучасний тип *genia loci*, неповторне обличчя, яким би Брно могло конкурувати з іншими містами. Постмодерний романний світ, при всій химерності його часопростору, уміщений до певної позалітературної дійсності та поєднує в одному дискурсі документ і фікцію. Автор посилається на вірогідні історичні відомості, співвідносить їх із реальними подіями, документами доби, точними описами вулиць і архітектурних об'єктів. Захоплюючись функціоналізмом, Кратохвіл пропонує читачеві опис у такому ж стилі – він не вдається до деталей дизайну, контурів, кольорів тощо, а зосереджує увагу на призначенні: «перед парком на Зерновому ринку й досі стоїть один дрібний витвір міжвоєнного архітектурного авангарду, малий шедевр брненського функціоналізму, трамвайна зупинка архітектора Оскара Поржіски, скомбінована з WC (направо Дами, наліво Пани). Сьогоднішній її стан важко описати. У час нашої розповіді, влітку 1949-го, її ще використовували і як зупинку, і як WC» [5, 57]. Територія міста постає простором хаосу та безладу післяреволюційних подій, зміни суспільної системи в обох часових вимірах – будь то комуністичний переворот 1948-го або «оксамитова революція» 1989-го року. Цей простір спочатку обмежують вулиці Старого міста, поступово він розширюється за рахунок пересування героїв. Неясні кордони обширу створюють короткі згадки про кілька місць, які зовсім не пов'язані з дією, наприклад, автор описує, де зазвичай у Брні зупиняється цирк шапіто, згадується дім лісника в передмісті, річка Свратка або масиви новобудов.

Проте, міський простір не є однорідним, він має двозначний, амбівалентний характер. Наприклад, у парку Лужанки знаходиться невидима стороннім, замаскована дзеркалами резиденція «першого робітничого президента» (мається на увазі Клемент Готвальд – О.П.). Усередині вона розростається до гігантських розмірів і символізує

райський сад для обраних: «Ви заперечуватиме, і досить слушно, що здається неправдоподібним, як такий велетенський сад міг увійти до міського парку? Утім, хіба ж ми про це вже не говорили? Адже він був закслений і хотілось би сказати заклятий – до дзеркального кубу, стіни якого створює двосторонній сад. І таким чином він був не лише невидимий (віддзеркалював місцевість, з якою злився), але й водночас збільшений до міфологічних розмірів» [5, 44].

У заключній частині роману конвергентний простір міста звужується поступово до своєї центральної точки – готелю «Авіон», до якого, як до єдиної мети, прямують і долі персонажів. У цій просторовій точці вся історія починається (історія Гинека, написана Франтішеком) і закінчується (прихід Гинека до «Авіону» і його злиття з Франтішеком). У сцені зустрічі обох оповідачів Кочка говорить: «Знаєш, Франтішеку, я нещодавно бачив картинку. На ній дві руки малюють одна одну. І ти є тією рукою, що намальована рукою, якою ти малюєш, а я є та рука, намальована рукою, яку я малюю. І ми вдвох є руками, намальованими руками, які ми малюємо! І ти це я, намальований тобою, якого я малюю!» [5, 171]. Нескінчене віддзеркалення є не лише головним постулатом роману, але, водночас, інтертекстуальною грою, відсилкою до творчості нідерландського художника-графіка Моріса Корнеліса Ешера, його літографії «Руки, що малюють». Так Кратохвіл підводить читача до розуміння ідентичності осіб Франтішека та Гинека.

Синхронізація дії роману відображається на композиції цілого тексту, на що Яна Врбова зазначає, що «віддалені у часі глави пов'язані між собою коротким повторенням окремих сцен, які, як і лінії сюжету, знаходяться у взаємовідношеннях, так само і з окремими мотивами ми зустрічаємось у подвійній подобі – насамперед, «у реальності», потім коли їх Гинек використовує у своєму романі» [6, 48]. Розташуванням розділів роману та їхнім внутрішнім розподілом епізодів, що чергуються і відіграються в різних часових періодах, структура тексту копіює структуру справжнього готелю «Авіон», у якому «усі приміщення поєднані таким чином, що власне створюють єдину континуальну цілісність» [5, 57]. Так відбувається тісне поєднання часу та простору, в якому час виконує роль рушія Кратохвілового способу оповіді, тож час також стає архітектором композиції роману. Авторською стратегією є повторення низки сцен, подій у різних версіях. Ці повтори, фреквенції, роблять текст роздрібненим і для читача здавалося хаотичним, однак автор власним втручанням допомагає його зрозуміти. Наприклад, перша частина закінчується зустріччю Гинека з батьком: «Я йшов до батька і хотів йому через стіл та всі ті наповнені

блюда подати руку. Але він рішуче мені дав зрозуміти, що я маю стіл обійти. Стіл був, як я уже здається зазначив, у вигляді підкови, тому я видався на справді довгий шлях уздовж всіх тих представників родини Кочків, які там уже розсілися. Так, вони підтягнулися із зали, сповнені цікавості, але, можливо, й притягнуті якимось запахом крові, могили, який уже над усім тим витав і дрижав. Вони розсілися за стіл у формі підкови і, як у амфітеатрі, очікували на виставу» [5, 31].

Наступні дві глави описують акції Мука та поліцейських, щоб сюжет знову (в четверте) повернувся до сцени родинного свята Кочків. Перед тим, як читач дізнається, що ж відбулося, він стикається з майже детальним повтором сцени, коли герой обходить родинний стіл. Крацохвіл застосовує стратегію повторів, переслідуючи дві мети: по-перше, так він допомагає читачеві орієнтуватися у складній структурі оповіді, по-друге, створює внутрішню інтертектуальність, відсилки однієї частки тексту до іншої, чим знову хоче нагадати реципієнтові архітектурну структуру як великий лабіринт із численними переходами та приміщеннями. Членування сюжету до повторюваних сцен має пояснювати читачеві складні внутрішньотекстові зв'язки, які перформативно з'являються іноді кілька разів завжди в іншому місці тексту. Таку рецептивну форму оповіді, наприклад, демонструє спомин про тілесну аномалію першого робітничого президента. Вперше про неї згадується у сцені, коли президент вступає до сауни з поліцейськими, вдруге вона набуває значення, коли Перніца дізнається, що його коханка має чоловіка з подібною фізичною вадою. Незважаючи на те, що ця сцена видозмінюється, важливим є повторюваний мотив: «Так, така ситуація вже одного разу була, ви пригадуєте? Коли поручики приїхали за першим робітничим президентом до його райського саду («дзеркального кристалу»), він позвав їх до сауни і там показався перед ними одягнутий лише у свою люльку, цей атрибут мудрості» [5, 123]. Отже, Крацохвіл намагається ухопити багатозначність простору використанням одного мотиву в різних подобах. Ще один повторюваний, але видозмінений мотив – перестрілка на Капустяному ринку, в результаті якої загинули поліцейські Малога Мука, у новому варіанті повторюється як кривавий конфлікт на Сходовій вулиці. Місто як простір, у якому всі події постійно повторюються, відображає кругообіг життя, що, у свою чергу, відбивається на композиції тексту. У романі домінує сумарна оповідь, передусім тоді, коли автору треба швидко викласти події за довгий проміжок часу. Таке стиснення часу призначено не тільки для утримання

темпу дії, але знову для створення композиції, подібної готелю – місткість інформації на малому просторі. З тих самих причин Кратохвіл не вживає діалоги персонажів, здебільшого їх переповідає, а якщо вживає, то графічно не виділяє у тексті.

Кратохвіл свідомо чергує часові площини: «Я бачу, що на біографічний нарис Малого Мука я затратив і той час, який спочатку відвів на опис візиту першого робітничого президента до посла. Так що зараз я змушений цей візит стягнути до одного, не дуже довгого речення» [5, 38]. Щоб наздогнати час оповіді, автор випускає проміжки часу: «І тому, що це не є нашим обов'язком стежити за поручиком, який стежить за Геленкою – це була б смертельно нудна рутинна поручикова пересування – присвяtimo увагу висновкам. Після кількох днів старанного виконання поручик нарешті дочекався» [5, 56]. Паузи перемежуються з протягуванням дії, коли Кратохвілу потрібно зупинитися на внутрішніх емоціях або думках персонажів. Так уводиться самостійна глава під назвою «Ах, або Інакший роман», де оповідач Гинек Кочка висловлює своєму дядькові увесь біль, який накопичився за довгі сорок років. Цей розділ має есеїстичний характер і містить пасажі про Кратохвілове розуміння творчості: «Література для мене – це не питання суспільного престижу, як для Вас, Ріхарде, вона є для мене всім, я живу лише літературою і чую лише стукотіння штучних сердець моїх сюжетів, вигаданих історій, заради яких я безжалісно спустошую власне справжнє життя та життя моїх близьких і віддалених, а на всіх людей навколо себе я вже дивлюся як на субстрат для виробу романних персонажів...» [5, 157]. Ця глава, яка по суті є єдиним довгим реченням, має особливе призначення, зрозуміле лише наприкінці роману – вона стає ключем для розуміння усієї історії, тому що прояснює низку подробиць, які читач не збагнув під час читання. Водночас так автор активізує третю оповідну лінію – авторську наративну стратегію послідовності подій. Три оповідні площини тексту (автора та двох оповідачів) знову відповідають структурі готелю, адже кав'ярня, ресторан і житлові приміщення будівлі мають різні входи і можуть вважатися трьома окремими об'єктами, однак, є цілісною композицією.

Персонажі та їхня ідентичність, а разом і події, їхня хронологія, простір, у якому вони відіграються, та цілі оповідні дискурси є полем можливостей, з яких жодна не є безперечною і кожна може бути поставлена під сумнів. Риторика паралельних, альтернативних і пародійних літературних дискурсів проявляється на всіх рівнях побудови тексту. Не лише не можна відділити час оповіді від часу того, що оповідується, але наратор сам

постійно ставить під сумнів те, що відбувається: «відразу ж стає помітно, що метою цієї подорожі є не зустріч (як було визначено) з першим робітничим президентом, але зустріч із смертельними кулями (яка, однак, станеться на сорок чотири роки пізніше, так що це лише передчуття, яке на них в ту хвилину вже наклало свою довгу, довжелезну тінь)» [5, 41]. Час оповіді часто передує часу подій «Терористка Лібуше буде застрелена на галереї ратушної башти 21 грудня 1993, тоді як сьогодні тільки 21 грудня 1990» [5, 29]. Мотиви часових звоїв, стислості часу або, навпаки, його розтягнутості, так само як і мотиви дзеркал, переплетень і лабіринтів належать постмодерністській літературній стратегії і сприяють неоясності та невловимості романного сюжету.

«Йдіть уже спати, мої милі читачки. Більше нічого не буде», – звучить останнє речення роману. А за ним – важливий запис «Дописано в готелі «Авіон» 14 серпня 1994-го» [5, 178]. Так в готельному номері сходяться три персони – Гинек, Франтішек і їхній творець, той, хто тримає у руках олівець і малює руки, які малюють одна одну; фікція та життя зливаються воедино. Постмодерна просторовість виражає повне руйнування класичної фабули: причинно-наслідковий зв'язок порушений, немає цілісної історії, яку можна було б проживати зсередини: в межах твору заперечення лінійності часу означає насамперед руйнування звичних сюжетно-фабульних відносин, сюжет стає поліваріантним, багатозаровим. Звідси уявлення про «серійність», або про «фрактальність» мислення ХХ сторіччя: перед читачем виникає анфілада дзеркал – вставлені один в один тексти сприймаються як серія, як цілісна одиниця, образність ґрунтується на принципі нескінченного самоповтору, де кожен малий елемент структурно подібний до цілого.

ЛІТЕРАТУРА:

- 1.** *Вайль П.* Геній места / Петр Вайль. – М. : Колибри, 2008. – 485 с.;
- 2.** *Топоров В.Н.* Пространство и текст / В.Н.Топоров // Текст: семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 227-284.;
- 3.** *Chvatík K.* Pán příběhu. Prozaik Jiří Kratochvíl / Květoslav Chvatík. – Praha : ARSCI, 2008. – 130 s.;
- 4.** *Jungmann M.* V obklíčení příběhu / Milan Jungmann. – Brno : Atlantis, 1997. – 243 s.;
- 5.** *Kratochvíl J.* Avion / Jiří Kratochvíl. – Brno : Atlantis, 1995. – 180 s.;
- 6.** *Vrbová J.* Koncepty prostoru v románových trilogiích Daniely Hodrové a Jiřího Kratochvíla / Jana Vrbová // Tvar – 2001. – č. 2 – S. 25-52. – [příloha Edice TVARy].