

ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеєва В. Історія української літератури ХХ ст / В. Агеєва. – Кн. 2. – К.: Либідь, 1998. – 330 с.; 2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М.: Сов. писатель, 1963. – 363 с.; 3. Безхутрий Ю.М. Хвильовий: проблеми інтерпретації / Ю. М. Безхутрий. – Х.: Фоліо, 2003. – 495 с.; 4. Безхутрий Ю.М. Микола Хвильовий та естетичні пошуки в українській літературі першої третини ХХ століття / Безхутрий Ю. М. // Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник. – Вип. VI. – Харків-Київ: Критика, 2004. – С. 79–89; 5. Гессен С.П. Трагедия зла / С.П Гессен // "Бесы". Антология русской критики. – М., 1996. – С. 668–683; 6. Достоевский Ф.М. Бесы / Ф. М. Достоевский / Поли. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1972-1991. – Т. X. – 495 с.; 7. Иванов Вяч. Основной миф в романе "Бесы" / Вячеслав Иванов // "Бесы". Антология русской критики. – М., 1996. – С. 498–518; 8. Розстріляне відродження. Антологія 1917 – 1933. Поезія – проза – драма – есей. Упорядник Євген Сверстюк. Смолоскип. – К., 2007; 9. Українські приказки, прислів'я і таке інше [Електронний ресурс] : зб. О. В. Марковича та ін. / спорудив М. Номис. – Електрон. текст. дані (1 файл : 158 Мб). – СІБ. : В друк. Тиблена і комп. І. Куліша, 1864. – [Режим доступу]: <http://elib.nplu.org/object.html?id=473>.

Палій О.П. (Київ, Україна)

Іронічний дискурс роману Богуміла Грабала «Я обслуговував англійського короля»

У статті досліджуються особливості поетики роману відомого чеського письменника Богуміла Грабала «Я обслуговував англійського короля». Іронія розглядається як принцип текстотворення та світоглядний компонент психології творчості. Як основні прийоми вираження іронічного ставлення до дійсності виділяються гротеск та абсурд. Просліджується зв'язок авторської іронії із національним видом комічного («празькою іронією») та постмодерністською іронією.

Ключові слова: іронічність, гротеск, абсурд, Богуміл Грабал, «празька іронія».

В статье исследуются особенности поэтики романа известного чешского писателя Богумила Грабала «Я обслуживал английского короля». Ирония рассматривается как принцип организации текста и мировоззренческий компонент психологии творчества. Как основные приемы выражения иронического отношения к действительности выделяются гротеск и абсурд. Прослеживается связь авторской иронии с национальным видом комического («празжской иронией») и постмодернистской иронией.

Ключевые слова: ироничность, гротеск, абсурд, Богумил Грабал, «празжская ирония».

The article studies peculiarities of poetics of the novel «I Served the King of England» written by famous Czech writer Bohumil Hrabal. Irony is seen as principle of the text organization as well as ideological component of the artistic psychology. Grotesque and absurd are determined as the main expression methods of ironic attitude to reality. Connection of the author irony with the national type of comic («Prague irony») and postmodern irony is specified.

Key words: *irony, grotesque, absurd, Bohumil Hrabal, «Prague irony».*

Актуалізація іронії, її інтенсивність у сучасній прозі – явище не випадкове, воно пов'язане із загальною тенденцією відійти від однозначних оцінок дійсності, сховатися за багатоликою «маскою», однак, ця маска саме і є одним із засобів вираження морально-філософської позиції автора. Іронічне осмислення дійсності превалює в епохи радикальних змін у суспільній та індивідуальній свідомості, у картині світу та культурному підсвідомому. Іронія, як норма естетичного ставлення до світу, підкреслює соціально-духовну дистанцію між письменником і суспільством. Таким чином, вона стає не лише риторичним прийомом, а суттєвою особливістю світосприйняття, одним із засобів виявлення недосконалості світу та інтерпретації дійсності. Іронія не має за мету відділити істинне від хибного, вона лише виявляє різні точки зору на один предмет. У чеській національній традиції існує свій варіант сміхової культури, позначений нерозривністю гумору, ба навіть абсурду, і трагедії, що отримало в літературознавстві назву «празька іронія». Це засіб інакомовлення, прихованої насмішки, синтетичне поєднання рис поетики чорного гумору, гротеску й абсурду в конкретному втіленні комічного у національній літературі, але, передусім, це особливість та манера художнього мислення [2, 36-37]. У витоків «празької іронії» стоїть творчість таких різних письменників, як Ярослав Гашек та Франц Кафка. Кафка і Гашек реагують на безглуздість світу по-різному, унаочнюючи протилежні полюси зображення: відчуття жаху та гротеск із одного боку, гумористичне вивільнення та іронію – з іншого. Недарма поняття «кафкарня» означає абсурд життя, тоді як «швейковина» – пасивно-комічний спротив абсурдові. Богуміл Грабал синтезує у творчості протилежні інтенції і зізнається: «Я – нащадок Ярослава Гашека. Водночас я вважаю себе учнем Франца Кафки, який дивує мене своєю освіченістю та екзистенціальним страхом і своєю орієнтацією на трансцендентне. Гадаю, що стиль мого писання наслідує ритм цих двох явищ, які створюють основи «празької іронії» [цит. за: 11, 68]. Національна специфіка комічного яскраво проявилася в романі «Я

обслуговував англійського короля» (Obsluhoval jsem anglického krále, 1971). Перекладений двадцятьма європейськими мовами, твір користується попитом серед літературних поціновувачів усього світу (укр. переклад Ю.Винничука 2009 року). Вітчизняні науковці (Г.Сиваченко, Ю.Федець) вивчають оповідання Грабала у контексті «празької іронії», але найвідоміший роман автора залишився поки що поза дослідницькою увагою.

На початку 1970-х, після придушення руху празької весни, Грабал став «письменником у стані ліквідації», як він сам себе називав. Така ж доля спіткала мало не всіх талановитих авторів – М.Кундєру, Й.Шкворецького, Л.Вацуліка, І.Кліму та багатьох інших. Влада поставила митців у залежність: повернення до статусу друкованих через декларацію лояльності і підпорядкування вимогам цензури. У 1969-1976-х рр. Грабала у Чехословаччині не видавали, і це саме тоді, коли письменник був на верхівці творчого зльоту. Еміграція для Грабала була неприйнятною, він навіть не розглядав такої можливості: «Я не є емігрантом ані зовнішнім, ані внутрішнім. Якщо вже на те пішло, я – емігрант до людської вічності» [7, 217]. У цей час письменник, який мав вищу юридичну освіту, працював робочим дорожньої бригади та писав переважно «у шухлядку». «Бути на дні й дивитися вгору», – таке життєве кредо висловив Грабал, відчуваючи буквально фізичну потребу писати: висповідатися, очиститися, стати вільним, а також розважитися. Тож одного спекотного літа 1971-го року на дачі в Керську Грабал сідає за друкарську машинку, щоб за вісімнадцять днів написати текст, який, як він сам усвідомлював, ніколи не буде виданий, а отже не було потреби пристосовувати його для цензури. Роман пройшов важкій шлях до читача: *друзі письменника поширювали копії, друкували їх у самвидаві* (Petlice, 1974; Expedice, 1976) та за кордоном (Index, 1980). Обмеженим накладом текст був опублікований у внутрішньому друці Джазової секції 1982-го року, що відразу спричинило репресії проти видавців. Адже це був небезпечно правдивий надріз доби, яка освітлювалась дещо інакше, ніж вимагала офіційна ідеологія; надріз, який залишав борозну трагікомічного. Перше книжкове оприлюднення роману стало можливим лише наприкінці 1989-го року в збірці «Три новели» (Tři novely).

У післямові Грабал згадує, що писав «у світловому сп'янінні автоматично» і той літній місяць прожив у розчуленні від «художнього спогаду» Сальвадора Далі і фрейдівського «ущемленого афекту, який знаходить вихід у мові». Він сподівався, що колись у нього буде час і можливість знову взятися за цей текст і переробити його, або ж зберегти ці

перші спонтанні образи, взяти ножиці і вистригати ті, які навіть з часом ще збережуть свою свіжість» [8, 236]. У першому виданні автор дав твору жанрове визначення «rovídka», що може перекладатися як «оповідання», але й як «розповідь». Чеські дослідники інтерпретують це як один із сигналів міфологічного характеру тексту, як спрямування від романної біографічної форми, що має початок та закінчення, до відкритої оповідної структури, яка розвивається по спіралі, від лінеарності до циклічності, від епіки до міфу [6, 90; 10, 109].

Про інспіративний поштовх до написання Грабал згадував, як одного разу із приятелем познайомився в готелі з маленьким немолодим метрдотелем, який розповів їм історію свого життя. «Він оповідав нам приблизно півтори години, а коли я прийшов додому, цей сюжет зненацька закрутився у мене в голові, засів там і почав притягувати фрагменти <...> Ті фрагменти, які я знав з розповідей моєї дружини, чудових офіціантів і кухарів з готелю „Палац“, чого я знав дуже багато, але воно не мало єдності; це все почало крутитися в голові, й раптом ця ротація здобула певний сенс, почали складатися до купи всі історії, одна за одною, а це вже та ситуація, коли не залишається нічого іншого, крім як сісти і почати записувати» [7, 158]. Дослідник Р.Питлік вважає роман «перехідним» до нового етапу грабалівської творчості, у якому автор намагається «зцілитися від суворості та лаконічності пабітелів плінним потоком мови, створити мелодичний бурлеск абсурдних і драматичних змін Центральної Європи, і все це, нанизавши на кольорову нитку пікарескних пригод, розповісти як одну людську долю, подану розважальною, звеселяючою формою» [11, 178].

У п'яти хронологічно розташованих розділах постає історія життя маленької людини на тлі великих історичних колізій 30-50-х рр. ХХ ст. Головний герой на ім'я Ян Діте починає свій професійний шлях як п'ятнадцятилітній піколик (хлопчик на побігеньках, що розносить товари з буфету) у готелі «Прага». Він сором'язливий, недосвідчений, бідний, малий на зріст, до того ж незаконнонароджений, тож намагається зайняти гідне місце у суспільстві будь-якими доступними йому способами (прізвище Діте перекладається з чеської як «дитина», що теж має доповнювати портрет персонажа). Компенсацією комплексу меншовартості для героя є мрія стати власником готелю, і шлях до неї, наперекір всім негараздам, власне створює епічну вісь сюжету. Зустрічаючись із різними людьми – працівниками та гостями готелю, відвідувачами ресторану, комівояжерами, куртизанками – він пізнає світ навколо себе та, як губка, всмоктує усе почуте й побачене. Таємною радістю Діте є відвідування дівчат у закладі

Райських, де він переживає перші емоційно-еротичні почуття. Набравшись професійного та життєвого досвіду, герой стає кельнером у ексклюзивному готелі «Тіхота», де приймають лише особливих гостей – генералів, міністрів, навіть пана президента. Звідти він потрапляє до відомого празького готелю «Париж», де кульмінацією його кар'єри стає орден, отриманий за обслуговування ефіопського імператора. Взірцем для Діте є метрдотель пан Скршіванек, постать якого овіяна славними спогадами про те, як він обслуговував англійського короля, отже герой старанно вчиться в нього майстерності розпізнавати з першого погляду, що замовить клієнт і скільки грошей він може залишити за обід. Ян Діте закохується до судетської німкені Лізи, адже це була єдина жінка, зріст якої дозволяв йому «подивитися їй прямо до очей», та починає бути прихильником усього германського, що викликає обурення у колег і він змушений звільнитися. Проте, невдовзі настає доба протекторату і доля знову йому посміхається. Щоб одружитися з Лізою, герой погоджується на різні принизливі процедури – намагається корегувати власне походження, перефразовує прізвище на німецький лад (Ditie), проходить медичне обстеження, щоб довести, що є гідним партнером для аристократки. Він працює у пансіонаті в горах, куди приїжджають офіцери рейху, щоб запліднити німецьких білявок. Ліза народжує ментально неповноцінного сина, та відразу ж їде на фронт медсестрою. Час від часу повертаючись, вона привозить чоловікові раритетні марки, які відбирає у єврейських родин. Коли дружина загинула при бомбардуванні, герою дісталася валізка, за зміст якої він зміг купити готель та здійснити мрію стати мільйонером. Іронією долі майже відразу цей готель був експропрійований новою комуністичною владою, а власник опинився у таборі для колишніх олігархів. Відбувши покарання, він усамітнився в Шумавських лісах в товаристві коника, кози, пса та кішки, щоб нарешті осягнути сенс власного існування.

Ця невибаглива, на перший погляд, історія розповідається головним героєм у традиціях «господської оповідки» – розмови, що тече вільно і без видимої мети, але все ж у певному напрямку, щоб запропонувати таким чином, через множинність образів життя, об'єднаних одним баченням та стилем, у потоці нескінченного речення, досвід екзистенції [9, 31]. Для оповідача характерний погляд на світ без дзеркал ідеології і навіть без будь-якої початкової ієрархії цінностей, він проявляє однакову зацікавленість подіями банальними та значними, смішними і жакливими. Тканина роману щільно сплетена з усіляких подробиць – оповідач фіксує свої професійні та любовні пригоди, зустрічі з різними людьми, події у готелі. Оповідь, як завжди у Грабала, сповнена несподіваних поворотів та

бує радістю з мовлення, складається з поетичних метафор і водночас нецензурних слів; замість скомпонованої структури характеризується вільною мозаїкою ситуацій чи стрімким потоком висловів, як це трапляється при звичайній усній розмові. У сюрреалістичній манері історії нанизуються одна на одну, складаються, немов матрьошки: у більшому знаходиться менше – і так до нескінченності. «Богуміл Грабал пройшов шлях від сюрреалістичного автоматичного тексту до прояву суто постмодерністського, синтезуючи досягнення своїх попередніх творчих етапів. Йдеться про текст, компонований методом колажу й монтажу, однак, не надається або сюрреалістичний, як у ранній творчості, але про калейдоскоп фрагментів життєвого досвіду, про грабалівські *розмови людей*, які перенесені до моделі гротескної і трагікомічної, але водночас наївно – ілюзорної реальності» [12, 358].

Псевдо-мемуарна сповідь героя є синтезом його внутрішнього монологу та діалогів з іншими персонажами, у яких переплетені події, спогади, описи, портрети, сни, фантазії тощо. Синкретизм оповідних та сюжетних площин створює структуру стилізованого мовного прояву, який рухається по спіралі та по суті не має закінчення. Це означає, що потік оповіді, незважаючи на всю його композиційну складність, суперечливість і структурну множинність є цілком автономним. «Саме способом нарації – її пульсацією та розкручуванням по спіралі – оповідь стає незалежною від самого автора» [12, 359]. Цілісність окремих епізодів утримується за допомогою «кільцевої конструкції»: кожен розділ починається реченням «Слухайте, що я вам тепер скажу» та закінчується фразою «Досить вам того? На цьому нині й закінчу».

Іронічний дискурс роману Грабала вбирає у себе майже всі традиційні прийоми – смислово двозначність, пародію, парадокс, фарс, алогізм, чорний гумор, надаючи їм нового семантичного звучання шляхом своєрідних комбінацій. Проте, на перший план виходить поетика гротеску та абсурду. Ці категорії виразно активізуються при зверненні до проблематики алогізму, відчуження, жорстокості, при схильності митців до зсунення трагічних і комічних конфліктів у зону трагікомічного. Зв'язок гротеску, як особливого типу образності, системи художніх засобів, у певному сенсі, світовідчуття, з абсурдом – категорією ширшою, яка не зводиться до естетичних і стильових ознак, достатньо неоднозначний. Абсурд майже завжди виражається за допомогою гротеску, гротеск також практично не можливий без абсурдного елементу. Провести чітке розмежування між ними доволі важко [3, 424].

Термін «гротеск» вживається у різних смислах: як назва естетичної категорії, як найменування течії або методу, як жанрово-стильове позначення або як знак змістовно-тематичної специфіки. З точки зору форми, гротеск – апофеоз умовного, ігрового, віртуозного. У Грабала гротеск – тип образної експресії та принцип художнього структуротворення. Найяскравіше національна специфіка гротескної образності проявляється в постаті головного героя, який способом мовного вираження продовжує галерею грабалівських «пабітелей», але суттєво відрізняється світоглядом. Відчутна іронічна пародія на традиційну казку про злидаря, який збагатився чудовим чином, утім, шлях героя нагору тривало пов'язаний з його морально-етичною нерозбірливістю – спочатку він обдурює пасажирів на вокзалі, де продає сосиски, потім колег по роботі, згодом співпрацює з німцями, присвоює награбовані у євреїв цінності, відправляє хворого сина до інтернату. Автор поміщає героя в зовнішньо звичайні обставини, без гротескових зрушень реальності. Про присутність гротеску тут сигналізує сама принципова неможливість для персонажа належати оточуючому світу, його метафоричне аутсайдерство. Гротеск стає зручною формою вираження екзистенціальної проблематики – проблеми самотності, незбагненності, відокремленості, парадоксів морального та етичного вибору.

Доля маленького офіціанта сприймається як правдоподібна, навіть, зважаючи на характер героя, цілком логічна, залишаючись при цьому в рамках абсурдного гротеску – на перший погляд комічного та насправді трагічного. Життєві та історичні перипетії, які переслідують персонажа, своєю абсурдністю набагато перевищують будь-яку гіперболізацію. Марнославний піколик, якій у фанатичній нацистці зустрів єдину людину, яка його покохала, пройшов лікарське обстеження, щоб довести, що його сперма є достойною арійки, але їхня дитина народжується з психічними вадами. Він стає мільйонером завдяки украденому єврейському маєтку саме тоді, коли відбувається комуністичний переворот, та добровільно йде до ув'язнення разом з іншими інтернованими. Колишні колеги та приятелі вважають його зрадником, німці – учасником руху спротиву, «брудним чехом», відторгає його і нове товариство «багатіїв», яке не визнає новоспеченого нувориша рівним собі. Навіть шляховиком у глушині він залишається для оточуючих диваком і чужинцем. Діте не намагається боротися з обставинами, отже, можна сказати, він несвідомо доводить власну долю ad absurdum саме тим, з якою цілковитою покірністю її приймає. Соціальна та психологічна маргінальність героя наприкінці його життя стає фактичною самотністю. Екзистенціальну тему автор не

сприймає трагічно: самотність допомагає герою позбавитися туги за багатством, яке насправді символізувало для нього лише визнання у суспільстві, та прийти до своєрідної, простої філософії життя, де відлюдністю сплачується за відчуття краси та свободи.

Ян Діте, як колись Швейк, розкладає великі миті історії на низку гротесково-комічних епізодів тим, що коментує їх з позиції пересічної людини та викриває їхню абсурдність конфронтацією з послідовно збереженою логікою егоцентричного людського індивідуума. Оповідь, яка у Грабала завжди є грою та інструментом забави, збуджує фантазію своєю гіперболізацією, тут є епічним протоколом неймовірного, яке стало дійсністю, описом людської долі та суспільства, яке було її лаштунками. Гротеск зазвичай буває суб'єктивним і особистісно маркованим, так чи інакше у ньому проявляється авторське ставлення – встановлюється дистанція, припускається альтернатива, міститься скрита оцінка. Натомість авторська позиція Грабала мінлива та іронічна; оповідь, призначена слухачам у корчмі, закликає читача до співрозмови та співтворчості. Герой не коментує події і власні вчинки, не виказує ставлення до того, що відбувається; він сприймає усі історичні зміни крізь призму своїх дріб'язкових інтересів. У тексті відсутнє пряме, риторичне визначення авторської позиції: читач залишається «на межі», ніколи не знаючи, серйозним є автор чи жартує, яка перед ним «реальність» і наскільки вона відповідає «дійсності».

Модерністи ставились до описуваного абсурду якщо не з відчаєм, то з повною серйозністю. Постмодерністи ж знаходять у ньому привід для сміху, тим самим кодуючи абсурд і перетворюючи його на середовище існування. У стихії хаосу та імітацій, карнавалі нескінченних масок і фікцій головний герой переживає низку ініціаційних пригод і випробувань. Автор обіграє європейську пікареску оповідну традицію («Зізнання авантюриста Фелікса Круля» Т.Манна), вживає символи й шифри, за допомогою яких у комедіальній наївності та гротескній гримасі наставляє криве дзеркало світу, героєві та собі самому. Почуття соціальної невлаштованості зумовлює прихований протест «малої людини» проти власного несправедливого становища, незацікавленість соціальними речами, прагнення захистити свій буденний світ, що провокує іронічну зневагу до великих, подеколи катастрофічних подій.

«Празька іронія», як і гротескова література, тяжіє до форм перебільшених і zdeформованих, дивацьких, страхітливих, що перебувають у зв'язку з карикатурою. Протестуючи проти безглуздя та хаосу, митець створює «перевернений світ». Сцени в готелі «Тіхота», що

балансують на межі можливого, – свого роду зменшений макет реальності «шкереберть», де ніщо та ніхто не є тим, чим здається. Так само ув'язнення мільонерів у монастирі та їхній обмін ролями з охоронцями (парадоксально в'язниця виявляється єдиним місцем, де людина є вільною) – ці та багато інших епізодів породжують загальне відчуття абсурду в зовнішньо реалістичній Грабаловій картині дійсності. Текст насичений образами манекенів, автоматів, надувних панянок, що мають безпосереднє відношення до дихотомії живого та мертвого, до насильницького злиття речей і явищ із різних «світів». Коридорні, які по команді рубають дрова, нагадують заводні іграшки, німецькі дівчата в пансіонаті для створення «нових людей» для рейху – целулоїдних ляльок; нарешті, метаморфоза живого та мертвого вдало втілена у фантазмагоричній сцені обіду в кабінеті ресторану «Париж», у якій оголене жіноче тіло нав'язливо асоціюється з їжею.

Одна з найсильніших гротескно-карикатурних сцен у романі – гостина ефіопського імператора. Щоб приготувати обід для почесного гостя власник готелю «Париж» дістав золоте начиння на триста осіб, замовив п'ятдесят телячих окостів, шість корів, трьох жеребчиків на біфштекси і одного вола для підливи, шістьдесят поросят, триста курчат, не рахуючи сарни та двох оленів. Але для головної страви ефіопські кухарі потребували ще кількасот яєць, тридцять кошків булок, двох антилоп, взятих у зоопарку, та живого верблюда, якого зарізали на подвір'ї. «... і на цей величезний стіл поклали верблюда, принесли ножі і довгими лезами розрізали його навпіл, а ті половини ще навпіл, аж гострий запах розлився по залі, і обов'язково в кожному окрайці верблюда був шматочок антилопи, а в ній індичка, а в індичці риба, і начинка, і запечені гірлянди варених яєць...» [8, 111-112]. Цей бенкет у раблезіанському дусі став апофеозом кар'єри маленького кельнера – скориставшись тим, що приставлений до імператора метрдотель забарився, він зміг догодити його величності, за що отримав орден на блакитній стрічці. Однак, доля знову сміється над героєм: після урочистої нагороди Діте звинуватили у крадіжці золотої ложечки, тому він їде у парк, щоб повіситись. Таксист, у кращих традиціях чорного гумору, дізнавшись, у чому справа, люб'язно пропонує йому мотузку та пояснює, як правильно зробити зашморг. Парадоксально кельнера рятує інший повішеник, наштовхнувшись на якого у темряві, він перелякано тікає.

Абсурдність нацистської ідеології викривається у змалюванні майже утопічного раю пансіонату в горах, де розташована «європейська станція шляхетного розплоджування людей». Нацистська партія побудувала тут

«першу лабораторію зі схрещування шляхетної крові німецьких дівчат і чистокровних солдатів, як з армії, так і з СС, усе на науковій основі, і щодня тут відбуваються націонал-соціалістські злягання так, як вони відбувалися колись у войовничих древніх германців, і головне, тут майбутні породіллі виношують у своїх лонах нових людей Європи» [8, 130]. Іронія є антиподом ідеології: карикатурною є й сцена весілля Яна Діте, більше схожого на пафосний нацистський мітинг, і урочистий акт запліднення Лізи, який викликає у героя спогади про злучку елітних псів. Іронічно-двозначним стає факт народження ментально неповноцінного синочка Зігфрида, виношуючи якого майбутня мати слухала музику Вагнера та милувалася портретами германських королів і героїв.

У строкатій картині гротескового зображення дійсності М.Бахтін виділяв дві лінії: модерністський гротеск, пов'язаний із романтичною традицією, та реалістичний гротеск, що має коріння у Ренесансі та народній сміховій культурі [1, 54]. Ці лінії спрямовані на умовні полюси, однак очевидно, що роман Грабала сполучає у собі якості обох. Підкреслено плотський реалізм оповідок Яна Діте суміщається із зовсім іншим типом образної експресії – ліризмом. Ліричні сцени кохання героя протиставляються майже брутално описаним епізодам розбещених розваг у готелях.

Одним з ключових проявів гротескного є ефект «масабре», при якому порушується співвідношення поміж смішним і жахливим: сцена пошуку голови Лізи серед уламків зруйнованого будинку; психічно хворий малюк, який постійно забиває цвяхи і тому має одну руку більшу; навіжений батько, який відрубав руки донечці, яка загубила решту грошей, купуючи для нього пиво... Автор ніби постійно нагадує: реальність набагато страшніша та безглуздіша за будь-які фантазії. Тому рефрен твору «і неймовірно стало дійсністю» не містить у собі магічного компоненту. Грабалу немає потреби створювати «іншу реальність» – у його розпорядженні є невіргодний, але вповні реальний світ середини ХХ ст., який кидає героя з однієї недолі до іншої, карколомно змінюючи його становище, але врешті-решт незмінно його відторгає.

Безглуздість людського існування символічно втілюється у смерті, яка фатально суміщає у собі недосяжність абсолюту внаслідок недосконалості людської природи та невідбутну самотність. Мотив смерті, зокрема самогубства, у всій творчості Грабала є предметом ритуалу та набуває естетичного характеру (оповідання «Каїн», новела «Потяги спецпризначення» та ін.). Тематика смерті створює ідеальний ґрунт для контрасту сакрального і профанного. Діте ніжно кохає

дружину-нацистку, але переживає її загибель відсторонено і турбується більше про матеріальні цінності: «...я повільно витягав з румовищ і сміття свою Лізу, і, коли вивільнив половину її тіла, то побачив, як, скрутившись клубочком, вона захищала фіброву валізку, яку я одразу ж дбайливо заховав, а потім відкопав свою дружину, але без голови» [8, 170]. У братську могилу він поклав замість голови дружини намотаний на тулубі шалик, а потім назавжди покинув сина, за яким мали приїхати з товариства схиблених діток.

Явище «празької іронії», що зберігає й розвиває досвід абсурду, сполучає в собі непеєднуване: близькість переживанню смерті й творчому екстазу, стихії деструктивній і креативній. Немає нічого, щоб не заслуговувало авторської уваги та любові, і тому всі прояви життя, навіть найвідразливіші, знаходять відображення у художньому творі. Краса скрита повсюди: в жаху, в знищенні та болю, у зламаних людських долях. Так навіть мотив смерті отримує ліричне забарвлення. Опинившись серед тиші шумавських лісів, Діте усвідомлює, що життя є не що інше як шлях до смерті, отже його остання діяльність – невтомно ремонтувати закинута дорого – є дещо символічною. Герой відчуває неприховану втіху від близькості природи та сприймає власне ество як частину весвіту, натомість тікаючи від нерозуміння місцевих мешканців. З ними він зустрічається щосуботи в корчмі: «у цьому шинку я з'ясував, що суть життя полягає у розпитуванні самого себе про смерть, як я поводитимусь, коли прийде мій час, що це не просто розпитування, це розмова перед лицем нескінченності й вічності, що сам пошук розуміння смерті є початком розмислу в прекрасному і про прекрасне, бо роздумувати про безцільність тієї своєї дороги, яка все одно закінчиться передчасно, ця насолода і переживання власної загибелі, наповнює людину гіркотою, а відтак і красою» [8, 223]. Щоб побачити відлюдника в пивничці та послухати його історії, селяни застрелили улюбленого пса героя, який ходив у завірюху до села за продуктами. Сцена помирання тварини є емоційно насиченою та сповненою глибокого жалю та трагічної краси.

Діте із задоволенням розмірковує про власний останній притулок, про те, що хоче бути похованим на місцевому цвинтарі на самому вершечку так, щоб його труна на цій розподільній рисці з часом розкололася на дві половини, «і щоб стікало дощем те, що від мене залишилося, на два боки світу, щоб струмочки води відносили одну частину мене до Чехії, а другу частину – через колючий дріт кордонів до Дунаю, що я бажаю бути громадянином світу...» [8, 223]. Герой відверто «смакує» подробиці майбутнього ритуалу, уявляє процеси взаємодії тіла з природою,

зображує смерть як щось прекрасне. Краса в переродженні, в тому, що частинки тіла після смерті мандруватимуть світом, отже, даруватимуть вічну присутність на Землі. Робиться акцент навіть на тактильному і смаковому переживанні: «...я умивав обличчя, вода була зимна й прозора, і я міг уявити, як згори того цвинтаря аж до самого струмочка стікають соки небіжчиків, звичайно, перш ніж потрапити сюди, вони були перегнані і проціджені прекрасною землею <...> так само через багато років де-небудь хтось митиме обличчя моєю метаморфозою, хтось чиркне сірник з фосфору мого тіла <...> і вже вкотре я не стримався, щоб не напитися з цього джерела під кладовищем» [8, 226]. Смерть сприймається як краса, а відтак – і як натхнення.

У романі Грабала іронія перетворюється на центральний структурний елемент тексту, пронизує всі його рівні та проявляється у ставленні до загально-філософських проблем – життя та смерті, основ людського буття, самореалізації людини. Іронічне сприйняття дійсності реалізується різноманітно: за допомогою гротеску, абсурду, парадоксу, містифікації, чорного гумору, а також через атмосферу всього твору. Переважна кількість дослідників погоджуються, що поетика Грабала засвоює й розвиває, з одного боку, досвід національної інтерпретації комічного, з іншого – освоює коло естетичних і філософських проблем, актуалізованих постмодернізмом (див.: [2], [4], [5]).

Природа й характер гумористично-іронічного ставлення до трагедії сягає корінням до чеських традицій гумористики й має за собою певний історико-літературний шлях і свої, національно зумовлені, відпрацьовані й апробовані прийоми. Риси «празької іронії» наявні в балагурсько-анекдотичній канві та знижено-камерній стилістиці оповіді, дегероїзації історичних подій та міфологізації банальності. Іронічно переосмислюючи реальність і таким чином трансформуючи її, Грабал відтворив дійсність за допомогою нової алогічної конструкції та створив художній світ, для якого характерним є амбівалентність і тотальна іронія, що відповідає постмодерністському типу свідомості. Формою ставлення письменника до світу виступає гра, яка є механізмом здійснення іронії та дозволяє уникнути абсолютизації однієї з версій можливого досвіду, задаючи реальний простір свободи. Іронія, яка в постмодерністській системі координат є вихідною і важливою умовою можливості творчості, проявляється у багат шаровій глибині символічного кодування тексту: наскільки читач зрозуміє іронію автора та як побудує власне іронічне ставлення до тексту – все це задає у постмодерні безмежну свободу мовних ігор на полі культурних смислів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.; 2. *Сиваченко Г.М.* Про «празьку іронію» та празьких іроніків / Галина Сиваченко // Слово і час. – 2003. – №7. – С. 35-43.; 3. *Тлостанова М.В.* Гротеск в літературах Запада XX века / М.В. Тлостанова // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 408-439.; 4. *Федець Ю.І.* Проза Богуміла Грабала в контексті «празької іронії» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.03 «Література слов'янських народів» / Ю.І.Федець. – К., 2005. – 16 с.; 5. *Шаблоўская І.В.* Паэтыка чеськага рамана XX стагоддзя / І.В. Шаблоўская. – Мінск : Белдзяржуніверсітэт, 1995. – 62 с.; 6. *Drozda M. Hrabalův mýtus a děj (nad Anglickým králem) / Miroslav Drozda // Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala.* – Praha : Pražská imaginace, 1990. – S. 89-94.; 7. *Hrabal B. Ze zápisniku zapisovatele / Bohumil Hrabal // Sebrané spisy Bohumila Hrabala.* – Sv.18. – Praha : Pražská imaginace, 1996.– 400 s.; 8. *Hrabal B. Obsluhoval jsem anglického krále [román] / Bohumil Hrabal.* – Praha : Mladá fronta, 2002. – 240 s.; 9. *Jankovič M. Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala.* – Praha : Torst, 1996. – 205 s.; 10. *Machala L. Hrabalova tvorba zpod normalizační kruchty / Lubomír Machala // Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století.* – Praha : ÚČL AV ČR, 2002. – S. 107-115.; 11. *Pytlík R. Bohumil Hrabal / Radko Pytlík.* – Praha : Československý spisovatel, 1990. – 286 s.; 12. *Štěpán L. Text v postmodernistické situaci (na příkladech vyprávěčských žánrů B.Hrabala, D.Tatarky a V.Někrasova) / Ludvík Štěpán // Pocta Evě Mrchačové [sbírka referátů].* – Ostrava : FF Ostravské univerzity, 2006. – S. 357-366.

Погребняк О.А. (Київ, Україна)

Топос Галичини у романі “Пригоди бравого вояки Швейка” Ярослава Гашека

Стаття присвячена одній з ключових тем у літературах слов'янських народів про Першу світову війну – трагедії української Галичини. Зроблено спробу визначити функціональні особливості художніх образів українців, їх модальність, а також місце топосу Галичини у хронотопній структурі славетного роману Ярослава Гашека та його роль у розкритті центральної ідеї твору.

Ключові слова: *Перша світова війна, образ Швейка, топос Галичини, Україна, імагологічні образи, іронія, абсурд.*

Статья посвящена одной из центральных тем в литературах славянских народов о Первой мировой войне – трагедии украинской Галиции. Сделана попытка определить функциональные особенности художественных образов украинцев, их модальность, а также место топоса Галиции в хронотопной