

4. Савіцкі, А. А. Письмо ў Рай: раман-споведзь / А. Савіцкі. — Мінск: Маст. літ., 2012. — 221 с.
5. Schmitt, E.-E. Ma vie avec Mozart / E.-E. Schmitt. — Paris: Editions Albin Michel, 2005 — 165 p.

Дар'я Абрасім (Мінск)

АПАВЯДАЛЬНАЯ СПЕЦЫФІКА ПРАЗІЧНАГА ЦЫКЛА БРУНА ШУЛЬЦА «ЦЫНАМОНАВЫЯ КРАМЫ»

Бруна Шульц (1892–1942) — яскравы і самабытны прадстаўнік польскага мадэрнізму. Яго своеасаблівая і арыгінальная паэтычная проза паўстала як з'ява ўнікальная, дагэтуль не расшыфраваная, якая апярэдзіла сваю эпоху, паказала свету мову і метады, для якіх навука яшчэ не выпрацавала даследчых дэфініцый, а таму і сёння яго творчасць з'яўляецца аб'ектам пільнай увагі і літаратурна-знаўчых спробаў патлумачыць яе феномен. Як усё новае і нестандартнае, творы Б. Шульца доўгі час не знаходзілі свайго месца ў перакладной савецкай літаратуры. Толькі ў пачатку 1990-х гг. на рускую мову быў перакладзены найбольш вядомы цыкл навел Б. Шульца «Цынамонавыя крамы», арыгінальнасць апавядальнай структуры якога не страціла сваёй навізны і да сённяшняга дня. Беларускі чытач «знайшоў» свайго Б. Шульца ў 2006 годзе [3].

Аб'ектам аповеду ў творы з'яўляюцца ўспаміны дзяцінства апавядальніка, які ў 15 навелах знаёміць чытача з разнапланавымі замалёўкамі з мінулага сваёй сям'і. Удзельнікам тых падзей з'яўляецца маленькі хлопчык, што суадносіцца з дарослым апавядальнікам, якому і належыць апавядальная функцыя, у межах апазіцыі **я-персанаж і я-наратар**. У рускамоўным варыянце з гэтымі тэрмінамі суадносяцца паняцці **повествуемое я і повествующее я**. Але відавочная на першы погляд прастата ў размеркаванні функцый паміж дарослым апавядальнікам і маленькім удзельнікам падзей, які павінен з'яўляцца выключна персанажам гісторыі, аддаючы слова даросламу «я», увесь аповед якога вядзецца ад першай асобы, тым не менш не адпавядае рэчаіснасці. Пры спробе дакладна атаясамліваць голас апавядальніка з дарослым наратарам становіцца зразумела, што часта нарацыя губляе рысы ўспамінаў — падзеяў мінулага, якія асэнсоўваюцца па-новаму, і набывае рысы аповеду — перадачы падзеяў, якія адбываюцца ці адбыліся ў недалёкім мінулым з дзіцём-персанажам як дзеючым рэфлектарам, пры гэтым успрыманне дзеяння адбываецца быццам адначасова абодвума «я», а вось іх асэнсаванне і ацэнка застаецца за наратарам, які не перадаваў слова іншай наратыўнай інстанцыі. І толькі на інтуітыўным узроўні чытач усё ж такі адчувае фактычна не ўвасобленую прысутнасць я-персанажа і яго ўплыў на аповед. Менавіта гэтае ўяўнае «двухгалоссе» і патрабуе, на нашу думку, асобнай увагі як сведчанне спецыфікі нарацыі ў творы.

Найбольш сур'ёзная тэарэтычная і практычная база, распрацаваная на падставе і з улікам усіх папярэдніх дасягненняў у гэтай галіне, на нашу думку, прадстаўлена В. Шмідам у даследаванні пад назвай «Нараталогія» [1]. У складанай структуры камунікацыі мастацкага твора ён вылучае некалькі

камунікатыўных узроўняў, і гэтая класіфікацыя не дае даследчыку памыліцца ў атаясамліванні пазіцыі аўтара і наратары. Рэальнасць, у межах якой палягае нашае даследаванне, — гэта **ўяўны свет**, у якім адбываецца камунікацыя, дзе бярэ ўдзел аб'ект нашага даследавання — **фіктыўны наратар**, вынікам камунікацыі якога з фіктыўным чытачом з'яўляецца **апавядальны свет** — той часава-прасторавы адрэзак рэчаіснасці, у якім адбываюцца падзеі дзяцінства я-персанажа.

Услед за В. Шмідам тэрмін «наратар» мы разумеем выключна як тэхнічнае абазначэнне носьбіта функцыі апавядання, абсалютна не маркіраванае ў адносінах да тыпалагічных апазіцый. Яны ж, у сваю чаргу, і прызначаны дапамагчы ахарактарызаваць наратары як аповедную інстанцыю. У адпаведнасці з тыпалагічнай класіфікацыяй наратары В. Шміда можна сцвярджаць, што наратар у цыкле навел «Цынамонавыя крамы» выяўлены экспліцытна і імпліцытна і з'яўляецца першасным, асабовым, антрапаморфным, суб'ектыўным, дыегетычным і ненадзейным, а таксама моцна выяўленым і абмежаваным па ведах і месцы знаходжання.

Але нам падаецца недастатковым аналіз структуры апавядальніка толькі з пазіцыі крытэрыяў, выяўляючых тып наратары. Па сутнасці, прыведзеныя тыпалагічныя характарыстыкі не высвятляюць усіх акалічнасцяў арыгінальнасці аповеду, не даюць адказу на галоўнае пытанне: чыё міфалагічнае бачанне раскрываецца перад чытачом і якім чынам аўтар канструюе апавядальны свет, у якім «казачныя» ўяўленні і дзіцячая свядомасць знаходзяць рэалізацыю ў словах дарослага апавядальніка? Вачыма каго чытач назірае за падзеямі ў жыцці героя і чаму так складана вызначыцца, хто менавіта раскрывае таямніцы дзяцінства? Дзеля набліжэння да разумення гэтых дэталей нам падаецца неабходным прааналізаваць аповед пры дапамозе **тэорыі «пункту гледжання»**, якая распрацоўвалася на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў у замежным літаратуразнаўстве і знайшла, на нашу думку, сваё найбольш распрацаванае і аргументаванае ўвасабленне ў працах В. Шміда.

Паводле тэорыі, аб'ектам пункту гледжання з'яўляюцца апавядальныя падзеі, пад якімі разумеецца ўвесь падзейны план, прыцыпова бязмежнае мноства элементаў, з якіх адбіраюцца тыя эпізоды і дэталі, якія пазней складаюць гісторыю — той апавядальны комплекс, які рэпрэзентуе фіктыўны наратар. Гісторыя — гэта і ёсць апавядальны свет, гэта падзеі, якія сталі аб'ектам прымененага адносна іх пункту гледжання. Паводле В. Шміда, успрыняцце і перадача падзей не абавязкова належаць наратару, яны могуць транслявацца і з пункту гледжання персанажа. Знешнія і ўнутраныя фактары, якімі абумоўлены ўспрыняцце і перадача, належаць да розных планаў, у якіх выяўляецца канкрэтны пункт гледжання. Зыходзячы з таго, чый пункт гледжання прымяняецца (з'яўляецца ён знешнім адносна дыегесіса ці ўнутраным), вылучаюць **наратарыяльны і персанальны** пункты гледжання. Гэтая бінарная апазіцыя характарызуе кожны з планаў асобна, выяўляючы спецыфіку стварэння наратыўнай структуры аповеду. Услед за В. Шмідам мы вылучаем 5 планаў: **прасторавы, часавы, перцэптыўны, моўны і ідэалагічны** [1, с. 133].

У «Дынамонавых крамах» гісторыя падаецца з прасторавай пазіцыі я-персанажа. Пра гэта сведчыць той факт, што ўсе сюжэтныя падзеі, прысутныя ў творы, пададзеныя ў кантэксце ўмовы, што іх назіраў, бачыў ці быў пры іх прысутны сам я-персанаж. Мы не знойдзем у тэксце апісання эпизодаў, якія адбываліся па-за межамі прасторавай пазіцыі хлопчыка. Адсутнічаюць і элементы аповеду, якія адсылаюць чытача да экзегесіса. Аповед застаўся ў межах поля зроку я-персанажа, а значыць — у межах **персанальнага пункту гледжання ў прасторавым плане**.

Часавы план рэалізуецца ў суаднесенасці акта апавядання з часавай пазіцыяй персанажа (час дыегесіса) ці часавай пазіцыяй экзегесіса. У творы фіктыўны дарослы наратар распавядае пра эпизоды свайго дзяцінства. Пры гэтым ён факультатыўна ўключае ў аповед інфармацыю пра некаторыя тагачасныя рэакцыі я-персанажа: *«мы думалі, што бацька замрэ ў здранцэвельні»* [3, с. 39], *«мы ўсе ... перажылі хвіліну вялікай трывогі»* [3, с. 28], але распавядае пра іх дыстанцыйна, надаючы ім ролю фактычнага матэрыялу і не перадаючы пры гэтым наратыўную функцыю хлопчыку. Да таго ж у тэксце прысутнічаюць анафарычныя прыслоўі часу (такія звароты, як *«увесь жнівень гэтага году»* [3, с. 40], *«у той дзень»* [3, с. 38], *«у адзін з наступных вечароў»* [3, с. 36]), што з'яўляецца прыкметай часавага дыстанцыявання наратара ад даўно мінулых падзей і пацвярджае нашае меркаванне пра наяўнасць **наратарыяльнага пункту гледжання ў часавым плане**.

Моўны план у творы прадстаўлены пастаяннай, нязменнай маўленчай манерай, наратар не пераходзіць на ў той ці іншай ступені характэрны тып маўленчых сродкаў ні ў асабістым апаведзе, ні ў тых выпадках, калі слова перадаецца другаснаму наратару, маўленчая манера якога па ўсіх сродках выяўлення супадае з манерай галоўнага, адносна пастаяннага фіктыўнага наратара і характарызуецца багатым і разнародным лексічным пластам, складаным сінтаксісам, канцэнтраванай вобразнасцю і складанай разгорнутай метафарычнасцю, імкненнем да спалучэння рысаў мастацкага і навукова-папулярнага стыляў маўлення, акумуляваннем дэталей і г. д. У моўным плане **наратарыяльны пункт гледжання** выяўлены досыць дакладна і ўстойліва і не вымагае нашай пільнай увагі.

Наадварот, перцэптыўны план вымагае асобнага і падрабязнага даследавання, бо менавіта на гэтым узроўні найбольш складана вызначыцца з тыпам пункту гледжання. У большасці выпадкаў прасторавы план супадае з перцэптыўным, бо тут размова ідзе толькі пра ўспрыманне падзей, не пра аналіз і ацэнку. Вышэй мы вызначыліся, што прасторавы план прадстаўлены праз прызму персанальнага пункту гледжання. Але праз прызму чыйго бачання ўспрымаюцца падзеі? З аднаго боку, бачыць, а значыць, і з'яўляецца рэфлектарам я-персанаж. Да таго ж гісторыя твора выбудавана такім чынам, што сярод падзейнага пласту назіраюцца толькі тыя фактычныя праявы дзеяння, якія адбываліся ў прысутнасці я-персанажа. Але пры больш дасканалым вывучэнні тэксту мы заўважаем, што прызма ўспрыняцця толькі на першы погляд належыць выключна я-персанажу. Маленькі хлопчык пры ўсёй стараннасці не валодае дастатковай кампетэнцыяй, моўнай і псіхалагічнай, а таксама дасведча-

насю ў розных галінах навуковага ведання, каб менавіта так успрыняць і зафіксаваць у свядомасці «*вэгетатыўныя й тэлюрычныя інгрэдыенты абеду, зь дзікім, палявым водарам*» [3, с. 4], мінакоў, што «*шчэрыліся адзін на аднаго гэтай бакхічнай грымысаю — барбарскай маскай паганскага культу*» [3, с. 5], інтарэсы бацькі, якога «*зачароўвалі формы скарынія, ... гэтка як эктаплазма самнамбулаў, псэўдаматырыя, каталептычная эманация мозгу*» [3, с. 38] і г. д. Да таго ж адбор падзей для гісторыі ў нашым выпадку — таксама ў кампетэнцыі фіктыўнага наратара. Але менавіта я-персанаж з'яўляецца першасным носьбітам эмоцыі ад самых эмацыянальна ўплывовых здарэнняў, распавядаючы пра якія дарослы наратар выказвае сваё ўспрыманне не сухога факту, а ўспрыманне свайго таго, першаснага ўспрымання. Да прыкладу, з'яўленне шчаняці праламляецца праз падвойную прызму спачатку ўспрымання я-персанажа, а пасля праз прызму ўспрымання наратара, якому застаецца не толькі сам факт падзеі, але і памяць пра першасную рэакцыю: «*Зь якога неба так неспадзявана зваліўся гэты ўлюбёнец багоў ... ? ... Але ўся будучыня яшчэ ляжала перада мною*» [3, с. 40]. Першая рэпліка дакладна перадае рэакцыю, успрыманне я-персанажа, які радуецца нечаканаму сябру. Другая рэпліка сведчыць пра ўспрыняцце гэтага ўспаміну з пункту гледжання дарослага наратара. Такім чынам, матэрыялам для ўспрыняцця з'яўляюцца «малюнкi», пабачаныя і зафіксаваныя ў памяці я-персанажа і аднойчы ім успрынятыя, але права пераўспрыняць, пераказаць і пераацаніць гэтыя падзеі надаецца я-наратару. Фармальна гэты прыём у тэксце непазначаны, і толькі немагчымасць суаднесці вобраз маленькага хлопчыка са спосабам прадстаўлення падзей дарослай, абазнанай у розных галінах чалавечага ведання асобай, і наадварот, апісанне рэакцыі, уласцівых успрымання не ўспамінаў, а падзей свежых і патрабуючых жвавай, эмацыянальнай рэакцыі, раскрывае перад чытачом сапраўдную наяўнасць двух рэпрэзэнтантаў уласнага бачання. **Перцэптыўны план** выяўлены ў творы з дапамогай **наратарыяльнага і персанальнага пунктаў гледжання**.

Ідэалагічны план выяўляецца ў пераважнай ступені імпліцытна. Хаця экспліцытныя праявы ацэнкі таксама прадстаўлены (у большасці — да ацэнкі дэталей: «*гэта быў твар валацугі або прапойцы*» [3, с. 47], «*было нешта трагічнае ў неахайнай і неўмеркаванай плоднасці ... была нікчэмнасць істоты*» [3, с. 10]), большую цікавасць з-за сваёй спецыфікі выклікаюць менавіта імпліцытныя, прыхаваныя ацэнкі значных падзей. Складана ў межах аповеднай манеры наратара зразумець, дзе праходзіць мяжа паміж перцэптыўным і ідэалагічным планами. Наратар не дае адкрытай ацэнкі асобным эпзіодам ці ўдзельнікам падзей, яна выяўляецца ў падборы фактаў ці ў імпліцытным стаўленні, якое выражаецца ў ступені даверу да таго, што адбываецца, у надаванні значнасці канкрэтным выпадкам, і дасягае свайго апагею ў імкненні развіваць, даводзіць да лагічнай завершанасці непраўдападобныя, фантазійныя гісторыі бацькі, дадаваць да іх дэталі, завяршаць міф уласным сведчаннем, а значыць — браць адказнасць за прыняцце яго. Да прыкладу, у навеле «Птушкі» наратар распавядае пра эпзіод выгнання служкай Адэляй бацькавых птушак з апанаванага імі паддашка. Але эпзіод не мае

бытавой праявінасці, ён цалкам прасякнуты веліччу і сакральнасцю Падзеі, беззваротнасці зняслаўленага таінства: «Узьнялося пькельнае воблака пер'я, крылаў і крыку, у якім Адэля, падобная да звар'яцелай Мэнады ... таньчыла танец знішчэння» [3, с. 23], «...мой бацька спускаўся па сходах свайго дамініёну — зламаны чалавек, кароль-выгнаннік, што страціў трон і гаспадарства» [3, с. 23]. Механізм функцыянавання менавіта гэтага плану выклікае найбольшыя цяжкасці падчас выяўлення сапраўднага носьбіта міфалагізацыі падзей дзяцінства. Наратар «бачыць падзеі» з пункту гледжання я-персанажа, і, па сутнасці, адмаўляецца змяняць гэтую пазіцыю і глядзець на падзеі і на сябе збоку. Такая свядомая лакалізацыя ў прасторы дазваляе яму яшчэ раз перажываць падзеі дзяцінства, а не глядзець на іх як на ўспаміны. У апаведных межы тэксту не трапляе знешні фактычны матэрыял, рэчывам для разгортвання акту апаведу ў экзегесісе становяцца выключна малюнкі дыялогіса з вопыту я-персанажа. Наратарыяльны і персанальны пункты гледжання ў перцэптыўным плане і **наратарыяльны пункт гледжання ў ідэалагічным плане** дазваляюць трактаваць і ацэньваць зыходны матэрыял згодна з пажаданнямі наратара, улічваючы эмоцыю я-персанажа. І сапраўды, ацэнка, разуменне сэнсу асобных эпизодаў, якія першапачаткова падаюцца вынікам багатых фантазійных здольнасцяў я-персанажа, выяўляюць ўсе прыкметы ацэнкі я-наратара. Міфалагічныя і рэлігійныя алюзіі, вобразы, складаныя метафарычныя канструкцыі, шырокі круггляд і цэласнасць вобраза бацькі-дэміурга дазваляюць вызначыць сапраўдную інстанцыю, што так старанна і рупліва выводзіць міф уласнага дзяцінства, бо менавіта я-наратар зацікаўлены сакралізаваць дзяцінства, дэканструяваць свет маленства. Усё сказанае прыводзіць нас да высновы, што міфатворчасць як метаад успрымання, засваення і рэканструкцыі мінулага неабходна менавіта я-наратару, які ў гэтым акце знаходзіць шлях да магчымасці перастварыць дзяцінства, патлумачыць з дапамогай фантастычных відзежаў, нават абараніць паводзіны бацькі і яго ролю ў стварэнні не трагічнай, а фантастычнай гісторыі дзяцінства. Гэта пацвярджаюць і словы самога Б. Шульца: «... Род искусства, который мне ближе всего, это и есть возвращение, второе детство. Если бы удалось еще раз пробраться в детство, снова пережить его полноту и нехватность, — это стало бы обретением “гениальной эпохи”, “мессианской поры”, которую сулят и которой клянутся все мифологии мира. Моя мечта — “дорости” до детства» [2]. Такім чынам, наратар, надзяляючы бацьку здольнасцямі творцы, сам становіцца дэміургам уласнага міфа, уласнай гісторыі дзяцінства. Менавіта такое разнаполюснае спалучэнне персанальнага прасторавага, персанальнага і наратарыяльнага перцэптыўнага, а таксама наратарыяльных часавага, моўнага і ідэалагічнага планаў і бачыцца нам першаасновай апавядальнай спецыфікі ў цыкле навел Бруна Шульца «Цынамонавыя крамы».

Літаратура

1. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
2. Шульц, Б. Из писем Анджею Плесневичу, 4.III.1936 / Б. Шульц // Иностранная литература [Электронный ресурс]. — 1996. — № 8. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/8/>. — Дата доступа: 16.09.2013.

3. Шульц, Б. Цынамонавыя крамы: выбр. проза / Б. Шульц. — Мінск: Зьміцер Колас, 2006. — 176 с.

Алена Вострыкава (Мінск)

АДМЕТНАСЦЬ ГІСТАРЫЧНАЙ ПРОЗЫ ЁЗАФА ТОМАНА (НА ПРЫКЛАДЗЕ РАМАНА «ПАСЛЯ НАС ХОЦЬ ПАТОП»)

Ёзаф Томан (1899–1977) — чэшскі пісьменнік XX ст., прадстаўнік волькераўска-незвалаўскага пакалення, які стаў вядомы сваімі гістарычнымі раманамі «Сакрат», «Дон Жуан» і інш. Да найбольш вядомых належыць раман «Пасля нас хоць патоп» (1963), напісаны на антычным матэрыяле. У цэнтры ўвагі пісьменніка часы рымскіх імператараў Ціберыя і Калігулы. Прадметам сваіх мастацкіх разважанняў Томан робіць феномен тыраніі, дыктатуры, што адпавядае пэўнай тэндэнцыі ў чэшскім гістарычным рамане 1960-х гг.

У Чэхаславакіі 50–60-х гг. XX ст. жанр гістарычнага рамана атрымаў вельмі добрыя імпульсы для свайго развіцця. У гады другой сусветнай вайны гэта быў адзін з самых запатрабаваных жанраў чэшскай літаратуры. Пісьменнікі звярталіся да традыцый гістарычнай прозы XIX ст. Выбіралі гістарычную праблематыку, каб абудзіць і падтрымаць сілы народа ў барацьбе з фашызмам і нагадаць слаўнае гістарычнае мінулае чэхаў. Калі стала магчымай крытыка культу асобы і рэвізія сацыялізму XX ст., гэта моцна адбілася на чэшскім гістарычным рамане тых часоў. Чэшскія раманысты У. Нэф, В. Капліцкі, І. Шотала, Ё. Томан, якія распрацоўвалі гістарычны жанр, звярнуліся ў сваіх творах да праблем улады і праізвоу, маралі і пераследу за свае перакананні. У вялікай мастацкай спадчыне Ёзафа Томана гістарычная тэма выкарыстоўваецца з мэтай пастаноўкі гуманістычных пытанняў сэнсу існавання як усяго чалавецтва, так і асобы. На фоне шырокай панарамы пэўнага гістарычнага перыяду пісьменнік разважае над агульначалавечымі праблемамі, што робіць яго раманы сучаснымі і праз паўстагоддзя.

Галоўнымі гістарычнымі крыніцамі Ё. Томана пры напісанні рамана «Пасля нас хоць патоп» былі творы рымскіх гісторыкаў Тацыта і Святонія. Менавіта адтуль ён браў характэрныя дэталі, канкрэтныя эпізоды з жыцця Ціберыя і Калігулы. На думку чэшскіх даследчыкаў, на пісьменніка паўплываў драматычны манументальны раман Г. Сенкевіча «Quo vadis» [Гл.: 1, 391], з чым можна пагадзіцца.

У рамане апісваецца лёс двух цэнтральных герояў — патрыцыя Луцыя Гэмінія Курыёна і акцёра Фабія Скаўра. Дзве апавядальныя лініі стала пераплятаюцца паміж сабой, а таксама з лёсамі сапраўдных гістарычных асоб: імператара Ціберыя, яго спадчынніка Калігулы, філосафа Сенекі, імператарскага прыбліжанага Макрона. Луцый і Фабій на адным караблі вяртаюцца ў Рым у апошні год праўлення Ціберыя. Луцый быў намеснікам легата ў Сірыі. Скаўра за бунтарскія п'есы Ціберый на год выслаў з Рыма, і ён разам з іншымі акцёрамі вандраваў па Сіцыліі. Луцый паходзіць са слаўнага старажытнага рэспубліканскага роду. Яго бацька Сервіус — адзін з ініцыятараў змовы супраць імператара. Ён мае намер далучыць да гэтага свайго сына, які набыў