

МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ЎНІВЕРСІТЭТ

ФІЛАЛАГІЧНЫ ФАКУЛЬТЭТ

Кафедра замежнай літаратуры

ЯНКОВІЧ

Вольга Міхайлаўна

ХРАНАТОП У РАМАНЕ К. РАНСМАЙРА “АПОШНІ СВЕТА”

Дыпломная работа

Навуковы кіраўнік:
кандыдат філалагічных навук,
дацэнт В. Ч. Гронская

Допущана да абароны

« ___ » _____ 2019 г.

Заг. кафедрай замежнай літаратуры,
кандыдат філалагічных навук,
дацэнт Г. М. Бутырчык

Мінск, 2019

ЗМЕСТ

ЗМЕСТ	2
УВОДЗІНЫ	6
РАЗДЗЕЛ 1. КАТЭГОРЫЯ ХРАНАТОПУ: МІФАЛАГІЧНЫ, ПОСТМАДЭРНІСЦКІ І АЎСТРЫЙСКІ КОД	9
1.1 Катэгорыя хранатопу як характарыстыка мастацкага тэксту	9
1.2 Уплыў міфапаэтыкі і працэсу міфалагізацыі на асаблівасці часава- прасторавых структур	13
1.3 Праблемы часу і прасторы ў літаратуры постмадэрнізму	19
1.4 Характэрныя асаблівасці хранатопу ў аўстрыйскай літаратуры	27
РАЗДЗЕЛ II. АСАБЛІВАСЦІ ХРАНАТАПІЧНАЙ СТРУКТУРЫ Ў РАМАНЕ К. РАНСМАЙРА “АПОШНІ СВЕТ”	32
2.1 Міфалагізацыя часу і прасторы ў рамане К. Рансмайра “Апошні свет”	32
2.2 Постмадэрнісцкі код часава-прасторавай структуры рамана К. Рансмайра “Апошні свет”	42
2.3 Аўстрыя ў рамане К. Рансмайра “Апошні свет”	50
ЗАКЛЮЧЭННЕ	56
СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ	58

РЭФЕРАТ

Янковіч Вольга Міхайлаўна

ХРАНАТОП У РАМАНЕ К. РАНСМАЙРА “АПОШНІ СВЕТ”

Структура дыпломнай работы: дыпломная работа складаецца з уводзінаў, двух раздзелаў, заключэння і спіса выкарыстаных крыніц, які налічвае 67 пазіцый. Агульны аб'ём дыпломнай работы – 57 старонак.

Ключавыя словы: ХРАНАТОП, ЧАС, ПРАСТОРА, МІФАЛАГІЗАЦЫЯ, ПОСТМАДЭРНІЗМ, АЎСТРЫЯ, АНТЫАЙЧЫННЫ РАМАН.

Мэта дыпломнай работы – вызначэнне асаблівасцей часава-прасторавай структуры і яе сэнсаўтваральнай ролі ў рамане К. Рансмайра “Апошні свет”.

Для ажыццяўлення названай мэты неабходна вырашыць наступныя **задачы:**

- разгледзець катэгорыю хранатопу як характарыстыку мастацкага тэксту;
- прасачыць уплыў міфапаэтыкі і працэсу міфалагізацыі на асаблівасці часава-прасторавай арганізацыі тэксту;
- выявіць адметныя характарыстыкі хранатопу ў постмадэрнісцкім дыскурсе;
- вызначыць агульныя рысы хранатопу ў творах аўстрыйскай літаратуры XX стагоддзя;
- на падставе гэтых характарыстык прааналізаваць хранатапічную структуру рамана К. Рансмайра “Апошні свет”.

Аб'ект і прадмет даследавання: аб'ектам даследавання з'яўляецца раман Крыстафа Рансмайра “Апошні свет”, прадметам – асаблівасці хранатапічнай структуры рамана.

РЕФЕРАТ

Янкович Ольга Михайловна

ХРОНОТОП В РОМАНЕ К. РАНСМАЙРА “ПОСЛЕДНИЙ МИР”

Структура дипломной работы: дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованных источников, включающего 67 позиций. Общий объём дипломной работы – 57 страниц.

Ключевые слова: ХРОНОТОП, ВРЕМЯ, ПРОСТРАНСТВО, МИФОЛОГИЗАЦИЯ, ПОСТМОДЕРНИЗМ, АВСТРИЯ, АНТИОТЕЧЕСТВЕННЫЙ РОМАН.

Цель дипломной работы – определить особенности пространственно-временной структуры и ее смыслообразующую роль в романе К. Рансмайра “Последний мир”.

Для осуществления названной цели необходимо решить следующие **задачи:**

- рассмотреть категорию хронотопа как характеристику художественного текста;
- проследить влияние мифопоэтики и процесса мифологизации на особенности пространственно-временной организации текста;
- выявить характеристики хронотопа в постмодернистском дискурсе;
- определить общие черты хронотопа в произведениях австрийской литературы XX века;
- на основании этих характеристик проанализировать хронотопическую структуру в романе К. Рансмайра “Последний мир”.

Объект и предмет исследования: объектом исследования дипломной работы является роман К. Рансмайра “Последний мир”, предметом – особенности хронотопической структуры в романе.

REFERAT

Jankowitsch Wolha Michajlauna

CHRONOTOPOS IM ROMAN „DIE LETZTE WELT“ VON CH. RANSMAYR

Struktur der Diplomarbeit: die Diplomarbeit besteht aus Einleitung, zwei thematischen Abschnitten, Schluss und einem Literaturverzeichnis, das 67 Positionen umfasst. Der Gesamtumfang der Diplomarbeit beträgt 57 Seiten.

Schlüsselbegriffe: CHRONOTOPOS, ZEIT, RAUM, MYTHOLOGISIERUNG, POSTMODERNE, ÖSTERREICH, ANTIHEIMATROMAN.

Ziel der Diplomarbeit – Feststellung der Besonderheiten von zeit-räumlichen Struktur im Roman „Die letzte Welt“ von Ch. Ransmayr.

Zum Erreichen dieses Ziels ist es notwendig, folgende **Problemstellungen** zu bearbeiten:

- Untersuchung der Kategorie Chronotopos als einer Charakteristik vom Kunsttext;
- Erörterung der Einwirkung von Mythopoetik und vom Prozess der Mythologisierung auf die Besonderheiten der zeit-räumlichen Organisation des Textes;
- Ausarbeitung der Charakteristiken von Chronotopos im postmodernen Diskurs;
- Feststellung der allgemeinen Züge des Chronotopos in den Werken der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts;
- von diesen Charakteristiken ausgehende Analyse der zeit-räumlichen Strukturen im Roman „Die letzte Welt“ von Ch. Ransmayr.

Untersuchungsgegenstand und -objekt: als Objekt der Untersuchung dient der Roman „Die letzte Welt“ von Ch. Ransmayr, Gegenstand der Untersuchung sind die Besonderheiten der chronotopischen Struktur im Roman.

УВОДЗІНЫ

Праблема адзінства часу і прасторы займае вучоных як гуманітарных, так і прыродазнаўчых дысцыплін, бо абедзве катэгорыі з'яўляюцца ўніверсальнымі характарыстыкамі чалавечага быцця і свядомасці, і адкрыцці ў галінах фізікі і матэматыкі змушаюць даследчыкаў змяняць погляды на ўжо існуючыя канцэпцыі (антычныя тэорыі часу і прасторы; класічная парадыгма, якая звязваецца з імёнамі І. Ньютана, Ф. Бэкана, В. Ляйбніца, І. Канта і інш.; рэлятывісцкая эйнштэйнаўская мадэль; сучасная постмадэрнісцкая мадэль і інш.). Змены ва ўспрыманні часу і прасторы адлюстроўваюцца і ў творах культуры, у тым ліку ў мастацкай літаратуры.

З гэтага пункту гледжання цікавай для аналізу падаецца прасторава-часавая структура ў рамана сучаснага аўстрыйскага пісьменніка **Крыстафа Рансмайра (Christoph Ransmayr)** “Апошні свет” („Die letzte Welt“). Выдадзены напярэдадні Франкфурцкай кніжнай ярмаркі 1988 года, ён стаў сапраўднай падзеяй у кніжным свеце не толькі Германіі, але і ўсёй Еўропы, і ў імгненне зрабіў маладога і невядомага шырокаму колу чытачоў пісьменніка вядомым і паспяховым літаратарам. Крытыкі адзначылі яркую, сакавітую мову твора, постмадэрнісцкую гульню з пратэкстам, тэматычнае багацце – раман закранае праблемы існавання свабоды слова і мастацтва ў таталітарнай сістэме; разумнага, апаланічнага пачатку і дыянісійскага, пракаветна-міфічнага мастацтва; сутыкнення цывілізацыі і некранутай прыроды; праблему ролі слова, “смерці” аўтара і мн.інш.

Крыстаф Рансмайр (нар. 1954) з'яўляецца адным з самых вядомых аўстрыйскіх пісьменнікаў канца XX – пачатку XXI стагоддзяў. У яго творчасці знаходзяць найбольш характэрныя тэндэнцыі, уласцівыя літаратурнаму жыццю не толькі Аўстрыі, але і ўсёй Еўропы. Творчая спадчына К. Рансмайра складаецца з некалькіх раманаў, шэрагу апавяданняў і навэл, а таксама шматлікіх рэпартажаў і зборніка эсэ, напісаных падчас вандровак па замовах вядомых еўрапейскіх часопісаў. Акрамя празаічных твораў, аўтарам была створаная адзіная на дадзены момант п'еса “Die Unsichtbare. Tirade an drei Stränden” (“Нябачная. Тырада да трох берагоў”) (2001).

На беларускую мову ніводзін з твораў пісьменніка яшчэ не перакладзены. На рускай мове існуюць тры яго галоўныя раманы: “Die Schrecken des Eises und der Finsternis” (“Ужасы льдов и мрака”; год выдання – 1984), “Die letzte Welt” (“Последний мир”; 1988) і “Morbus Kitahara” (“Болезнь Китахары”; 1995). Усе пераклады былі выдадзеныя выдавецтвам “Эксмо” ў 2003 годзе ў перакладах Н. Фёдаравай. Апрача таго, некаторыя ўрыўкі з яго твораў друкаваліся ў

часопісе “Иностранная литература”: “Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör” (“Признания туриста. Допрос”; 2004, пер. 2008), “Der fliegende Berg” (“Летучая гора”; 2006, пер. 2009), “Atlas eines ängstlichen Mannes” (“Атлас робкого человека”; 2012, пер. 2017).

Яго творчасць часцей за ўсё разглядаецца ў кантэксце постмадэрнізму, пры гэтым асаблівую ўвагу даследчыкі звяртаюць на пераасэнсаванне антычных міфаў, інтэртэкстуальнасць, жанравыя асаблівасці твораў (П. Ангелава, Т. Анц, К. Барч, Д. Горшэ, А. Я. Качароўская, І. Г. Пацехіна, Г. А. Фралоў, Л. Ф. Хабібуліна, Э. Шылінг і інш.). Многія літаратуразнаўцы адзначаюць таксама неабходнасць глыбейшага даследавання прасторава-часавай структуры, якая з’яўляецца адным з асноўных сэнсаўтваральных складнікаў у творах К. Рансмайра (А. Рэксэпі, Т. Страміела, Л. Цагарэлі, Л. Цыбенка, В. Шміт-Дэнглер, Т. Эпле і інш.).

Менавіта недастаткова даследаваным пытаннем хранатопу ў рамане К. Рансмайра прысвечана дадзеная дыпломная работа. Апрача таго, **актуальнасць** работы вызначаецца тым, што ў апошнія гады ўзрасла цікавасць да аўстрыйскай літаратуры як самастойнай з’явы, а літаратурная дзейнасць Крыстафа Рансмайра займае значнае месца ў літаратурным працэсе Аўстрыі з канца 1980-ых гг.

Такім чынам, **аб’ектам** даследавання дадзенай дыпломнай работы з’яўляецца раман Крыстафа Рансмайра “Апошні свет”, **прадметам** – асаблівасці хранатапічнай структуры ў вышэйназваным рамане.

Мэта даследавання – вызначыць асаблівасці часава-прасторавай структуры і яе сэнсаўтваральную ролю ў рамане К. Рансмайра “Апошні свет”. Для дасягнення названай мэты неабходна вырашыць наступныя **задачы**:

- разгледзець катэгорыю хранатопу як характарыстыку мастацкага тэксту;
- прасачыць уплыў міфапаэтыкі і працэсу міфалагізацыі на асаблівасці часава-прасторавай арганізацыі тэксту;
- выявіць адметныя характарыстыкі хранатопу ў постмадэрнісцкім дыскурсе;
- вызначыць агульныя рысы хранатопу ў творах аўстрыйскай літаратуры XX стагоддзя;
- на падставе гэтых характарыстык прааналізаваць хранатапічную структуру рамана К. Рансмайра “Апошні свет”.

Навуковая навізна дыпломнай работы заключаецца ў тым, што ў ёй упершыню ў беларускім літаратуразнаўстве даследуецца твор К. Рансмайра і

робіцца спроба аналізу прасторава-часавых характарыстык у рамане “Апошні свет”.

Работа складаецца з двух раздзелаў. У першым змешчаны кароткі агляд развіцця паняцця “хранатоп”, яго асаблівасці ў міфапаэтыцы і філасофскай думцы постмадэрнізму, а таксама робіцца спроба выяўлення характэрных рыс часапрасторы ў літаратурных творах Аўстрыі. У другім раздзеле разглядаюцца часава-прасторавыя структуры рамана “Апошні свет”, зыходзячы з тых самых характэрных рыс.

Атрыманая вынікі работы вызначаюць яе тэарэтычную і практычную значнасць.

Тэарэтычная значнасць праведзенай работы заключаецца ў пашырэнні і сістэматызацыі ўяўленняў пра развіццё поглядаў на праблему хранатопу ў літаратуры, выяўленні адметных рыс хранатопу ў міфапаэтычным, постмадэрнісцкім і аўстрыйскім нацыянальным літаратурным дыскурсе.

Практычная значнасць заключаецца ў магчымасці выкарыстання матэрыялаў для далейшых тэарэтычных распрацовак у галіне вывучэння прасторава-часавай структуры праявічнага твора, а таксама ў практыцы выкладання, у прыватнасці, пры чытанні курсаў па гісторыі аўстрыйскай і нямецкай літаратуры, а таксама на занятках па тэорыі літаратуры, прысвечаных праблемам хранатопу.

РАЗДЕЛ 1. КАТЕГОРИЯ ХРАНАТОПУ: МИФАЛАГІЧНЫ, ПОСТМАДЭРНІСЦКІ І АЎСТРЫЙСКІ КОД

1.1 Категорыя хранатопу як характарыстыка мастацкага тэксту

Праблема мастацкага часу і прасторы як асноўных сэнсаўтваральных філасофскіх катэгорый з даўніх часоў турбуе даследчыкаў самых розных дысцыплін, у тым ліку культурологаў, мастацтвазнаўцаў і літаратуразнаўцаў. У розныя перыяды развіцця культуры пытанне пра існаванне часу і прасторы ў літаратуры разглядалася па-рознаму, але ніколі не падлягала сумневу, што літаратурны працэс абумоўлены абедзвюма гэтымі катэгорыямі. Літаратурны твор з'яўляецца, па-першае, моўным знакам, таму ён валодае пэўнай часовай працягласцю і распасціраецца ў прасторы. Як слушна сцвярджае У. М. Топараў, тэкст *“размяшчаецца ў “рэальнай” прасторы, што ўласціва большасці наведаных, якія складаюць асноўны фонд чалавечай культуры”* [46, с. 227]. Мастак жа, як стваральнік тэксту, валодае такімі ўласцівасцямі свядомасці, як прасторавасць, то-бок уменне асэнсоўваць і пераствараць рэальную прастору, і часавасць, што заключаецца ў магчымасці стварэння віртуальнага часовага кантынуума, які збірае ў сабе мінулае, сучаснасць і будучыню. Тэкст, прадукт кагнітыўнай дзейнасці аўтара, адлюстроўвае яго адчуванні і погляды на свет, якая часта кладзецца ў аснову мастацкага твора і абумоўлівае структурныя адметнасці апошняга.

Зварот літаратуразнаўцаў да праблемы часова-прасторавых уяўленняў звязаны з тым, што ў XX ст., дзякуючы назапашанаму мастацкаму і тэарэтычнаму вопыту, адбываецца ўскладненне прасторава-часавых парадыгм. Пісьменнікі актыўна выкарыстоўваюць гульнёвыя прынцыпы арганізацыі прасторы і часу ў творах – праз часавыя зрухі і сумяшчэнні, увядзенне анахранізмаў і інверсійнасць, сціранне яўных прасторавых межаў, іх звужэнне і пашырэнне ў залежнасці ад мастацкай задумы. Мастацкая прастора і час становяцца свайго роду “аўтапартрэтамі” аўтарскай свядомасці і светапогляду. З'яўляючыся канструктыўнымі прынцыпамі арганізацыі літаратурнага твора, час і прастора мадэлююць аповед, забяспечваюць цэласнае ўспрыняцце мастацкай рэчаіснасці і, такім чынам, непасрэдна спрычыняюцца да фарміравання мастацкага сэнсу. М. М. Бахцін адзначаў з гэтай нагоды, што *“усялякі ўваход у сферу сэнсаў адбываецца толькі праз вароты хранатопу”* [3, с. 406].

Паняцце **хранатопу**, запазычанае М. М. Бахціным з матэматычнага прыродазнаўства і ўведзенае ім у літаратуразнаўчую навуку, мае асаблівую важнасць для даследавання прасторы і часу як пэўнага адзінства ў мастацкім тэксце. Пад хранатопам вучоны разумеў *“сутнасную ўзаемасувязь часавых і прасторавых адносін, па-мастацку асвоеных у тэксце”* [3, с. 234]. Мастацка-літаратурныя вобразы, структуры падзей і учынкаў персанажаў і нават мова твора вызначаюцца непарыўнасцю часу і прасторы, таму пры даследаванні тэксту іх нельга абыходзіць увагай. Разважаючы пра змястоўнасць мастацкіх твораў, М. М. Бахцін прыйшоў да высновы, што час у хранатопе *“згушчаецца, становіцца па-мастацку бачным, прастора ж інтэнсіфікуецца, уцягваецца ў рух часу, сюжэта, гісторыі”*, нагадваючы тым самым, што *“ў літаратуры вядучым пачаткам у хранатопе становіцца час”* [3, с. 235].

Работы Бахціна адкрылі дарогу актыўным даследаванням у галіне літаратурнага хранатопу. Прастора і час як самастойныя катэгорыі мастацкага тэксту таксама актыўна распрацоўваліся ў навуцы, як і адрозненні філасофскіх часу і прасторы ад мастацкіх. Так, той жа У. М. Топараў, разважаючы пра міфапаэтычны хранатоп, называе час *“новым (чацвёртым) вымярэннем прасторы”* [46, с. 232] і, такім чынам, спрачаецца з вышэйпрыведзеным пастулатам М. М. Бахціна, называючы вядучым пачаткам не час, а прастору.

Ю. М. Лотман уводзіць у літаратуразнаўства новае разуменне прасторы, якая з’яўляецца *“любой сукупнасцю аднародных аб’ектаў <...>, паміж якімі існуюць дачыненні, падобныя да звычайных прасторавых (бесперапыннасць, адлегласць і г.д.)”* [22, с. 443]. Паводзіны персанажаў твора ў значнай ступені звязаныя з прасторай, у якой яны знаходзяцца, і пры пераходзе з адной прасторы ў іншую, як сцвярджае навуковец, чалавек дэфармуецца, падпарадкоўваючыся яе законам.

Пра часава-прасторавы кантынуум піша і І. Р. Гальперын, які разумее яго як адзінства прасторавага і часавага планаў, *“непадзельную плынь руху ў часе і прасторы”* [9, с. 87]. Вучоны зазначае, што гэты кантынуум як катэгорыю мастацкага тэксту можна прадставіць у выглядзе пэўнай паслядоўнасці фактаў і падзей, што разгортваюцца ў часе і прасторы, пры гэтым само разгортванне працякае ў розных тыпах тэкстаў па-рознаму.

У дадзенай рабоце пад хранатопам будзе разумецца штучна сканструяваны ў тым ці іншым вербалізаваным культурным тэксце вобраз часава-прасторавы кантынуума, для якога характэрныя акцыянальная абмежаванасць пэўнымі коламі падзей і аксіялагічная афарбаванасць. Ён запоўнены аб’ектамі як прыроднага, так і рукатворнага паходжання, мясцовымі “абарыгенамі”, занятымі пэўнымі відамі дзейнасці, а таксама жывёламі і іншымі нечалавечымі істотамі.

Літаратура, у параўнанні з іншымі відамі мастацтва, досыць вольна абыходіцца з рэальнымі часам і прасторай – у абсалютнай большасці выпадкаў яны прадстаўлены ў сімвалічным аспекце і адлюстроўваюць працэсы, з’явы ці псіхічную дзейнасць чалавека ў іх прасторава-часавай арыентаванасці. Час раскрывае шэраг і суаднесенасць падзей, асацыятыўныя, прычынна-выніковыя і псіхалагічныя сувязі паміж імі. Мастацкая прастора ж з’яўляецца пэўнай матрыцай, суаднесенай з прасторавымі вобразамі тэксту. Яна стварае ўмовы для разгортвання сюжэта, дзеяння герояў і, галоўнае, гэта прасторавая мадэль разам з часавай арганізацыяй адлюстроўвае светапогляд аўтара.

Згодна з гэтым, расійская даследчыца П. Ю. Павалка вылучае наступныя функцыі хранатопу: **анталагічную**, сэнс якой заключаецца ў паказе зашыфраванай аўтарам мадэлі свету і праз гэта ажыццяўленне функцыі пазнання свету ў прынцыпе; **антрапацэнтрычную** (мадэль часапрасторы адлюстроўвае душэўна-духоўную сферу жыцця героя і характарызуе яго адносіны са знешнім светам); **сюжэтаўтваральную**, якая з’яўляецца найбольш даследаванай; **прагматычную** (пра гэта пісаў Ю. М. Лотман: працэс трансфармацыі тэксту ў свядомасці чытача або даследчыка, як і трансфармацыя чытацкай свядомасці, уведзенай у тэкст, з’яўляюцца “не скажэннем аб’ектыўнай структуры, ад чаго трэба ўхіляцца, а раскрыццём сутнасці механізму ў працэсе яго работы” [23, с. 67]); **эстэтычную** (так як, згодна з У. І. Заіка, “мастацкі тэкст любога тыпу – гэта прадукт эстэтычнай рэалізацыі мовы” [13, с. 111]) і **сімвалічную**. Усе яны працуюць на стварэнне сэнсаў мастацкага тэксту і, такім чынам, “рэалізуюць асноўную функцыю хранатопу – *сэнсаўтваральную*¹” [36].

Над пытаннямі адзінства часу і прасторы працавалі і працягваюць працаваць шматлікія даследчыкі. Некаторыя з іх настойваюць на непадзельнасці гэтых катэгорый, як, напрыклад, В. В. Вінаградаў [8], А. М. Кыскін [17], Т. П. Матылёва [27], І. Б. Раднянская [37] і г.д.. Іншыя ж лічаць, што больш мэтазгодна даследаваць кампаненты хранатопу асобна, незалежна адзін ад аднаго (А. А. Лаўрова [19], Р. Р. Тазедзінава [44], А. Рэджэпі [64] і інш.).

На сённяшні дзень айчынныя і замежныя даследчыкі цікавяцца рознымі аспектамі хранатопу і выкарыстоўваюць разнастайныя падыходы да гэтага пытання. Шырокае распаўсюджанне атрымалі міждысцыплінарныя даследаванні, напісаныя на стыку філасофіі і паліталогіі, культуралогіі і філалогіі, сацыялогіі і псіхалогіі і інш., дзе катэгорыя часапрасторы

¹ Выдзяленне наша. – В. Я.

разглядаецца ў непарыўным адзінстве з быццём чалавека і ўяўляе сабой адзінства рэальнага, канцэптуальнага і перцэптуальнага часу [2, 31, 32, 41, 51].

Збліжэнне прыродазнаўчых, сацыяльных, гуманітарных дысцыплін узбагаціла метадалагічны апарат сучаснага літаратуразнаўства. У працэсе вывучэння твораў пачалі актыўна прымяняцца герменеўтычны і семіятычны аналіз, дзе катэгорыі часу і прасторы асэнсоўваюцца як знакавыя сістэмы, якія ўключаюць у сябе некалькі семантычных кодаў – гістарычны, культуралагічны, філасофска-эстэтычны, рэлігійна-міфалагічны, геаграфічны. Яны адлюстроўваюць асаблівасці ўзаемасувязей паміж планам зместу і планам выражэння, канкрэтызуюць інфармацыйнае поле хранатопу. Так, гістарычны код характарызуе эпоху, якую паказвае аўтар, і утрымлівае звесткі пра прасторава-часавыя пазіцыі пісьменніка. На ўзроўні культуралагічнага кода раскрываюцца асаблівасці нацыянальнага мыслення творцы, тэндэнцыі развіцця грамадства, побыт герояў і іх ўяўленні пра навакольны свет. Філасофска-эстэтычны код адлюстроўвае погляды пісьменніка, яго ідэалы і маральна-этычныя каштоўнасці. Рэлігійна-міфалагічны код заключае ў сабе ідэю пра цыклічны і адвечны характар быцця, а геаграфічны канкрэтызуе агульную інфармацыю пра мастацкі хранатоп і дадае яму дакладнасць і праўдападобнасць.

Дадзеныя коды ўтвараюць адзінае сэнсавае цэлае, якое паказвае своеасаблівасць індывідуальна-аўтарскай карціны свету пісьменніка і асаблівасці прасторава-часавай арганізацыі літаратурнага твора. У дыпломнай рабоце будуць разглядацца тры важнейшыя складнікі хранатопу рамана К. Рансмайра “Апошні свет”:

1) міфалагічны, а менавіта працэс міфалагізацыі як спосаб арганізацыі мадэлі свету ў творы;

2) постмадэрнісцкі, або тыя аспекты часава-прасторавай структуры, якія з’яўляюцца тыповымі для літаратуры постмадэрнізму;

3) аўстрыйскі – як адлюстраванне аўстрыйскага нацыянальнага мыслення і пэўных літаратурных тэндэнцый у рамана “Апошні свет”.

Такім чынам, час і прастора з’яўляюцца неад’емнымі складнікамі быцця і тэксту, непасрэдна вызначаюць арганізацыю і структуру твора, а таксама ўплываюць на выражэнне аўтарскай задумы. Кожная з гэтых катэгорый мае свае адметныя ўласцівасці, што дазваляе аўтару па-свойму выкарыстоўваць іх у тэксце (напр., запаволіць ці паскорыць ход часу, пашырыць межы прасторы за кошт размежавання знешняй і ўнутранай прасторы апавядальніка і персанажаў і інш.). Вывучэнне мастацкага хранатопу з’яўляецца перспектыўным накірункам у літаратуразнаўстве, істотна пашырае межы успрыняцця,

інтэрпрэтацыі і аналізу твораў і дазваляе глыбей пранікнуць у іх структуру і змест.

1.2 Уплыў міфапаэтыкі і працэсу міфалагізацыі на асаблівасці часава-прасторавых структур

Тэрмін “міфапаэтыка” быў уведзены англа-амерыканскай школай міфалагічнай крытыкі у пачатку XX ст. Міфапаэтыка з’яўляецца даследаваннем міфа і вывучае спосабы яго мастацкага асваення і трансфармацыі, міфалагічных вобразаў і распаўсюджаных матываў, а таксама *“разглядае разнастайныя прынцыпы увядзення ў тэкст архаіка-міфалагічных элементаў, іх функцыянаванне ў творчасці дзеячаў розных эпох”*, як сцвярджае беларуская даследчыца М. Ю. Шода [53].

Неабходна заўважыць, што ўвагу міфапаэтыкі займае не “ўласна міф”, а менавіта міф літаратурны, бо пачынаючы з антычных часоў міф прысутнічае ў розных праявах сусветнай культуры, і ў працэсе развіцця сама прырода міфа трактавалася па-рознаму. Пад міфам разумеліся алегорыя, сімвал, вынік першапачатковай устаноўкі на адухаўленне сусвету, мадэль структурнай арганізацыі Космаса і прынцып духоўнага афармлення пачуццёвых рэчаў у прасторы і часу, філасофія старажытнасці і жанр народнага фальклору і гд. Кожная эпоха ўспрымала міф сваімі вачыма, і гэтыя канцэпцыі адлюстроўвалі асобныя бакі міфалогіі.

Літаратурны міф уяўляе сабой пэўны запас устойлівых форм, што не страчваюць актуальнасці і забяспечваюць адзінства культурнай прасторы. Літаратурныя матывы маюць здольнасць не толькі ствараць універсальныя вобразы, але да таго ж паўтарацца і вар’іравацца ў новых кантэкстах з захаваннем семантычнага ядра. Гэта дазваляе структураваць “літаратурны міф”, які свядома змешчаны аўтарам ў мастацкім тэксце і мастацкасць якога з’яўляецца свядомай і несумненнай.

Патрэба ва ўзнікненні міфапаэтыкі звязана з працэсам міфалагізацыі, якая стала характэрнай з’явай літаратуры XX ст. Яна ўяўляе сабой не толькі сукупнасць пэўных мастацкіх прыёмаў, але і адметнае светаадчуванне з яго зыбкасцю і пераходнасцю, пастаяннымі пошукамі новых рашэнняў, адчуваннем, з аднаго боку, збітасці ранейшых светапоглядных норм і каштоўнасцей, і, з іншага боку, паўтаральнасці чалавечай гісторыі і агульнасці вытокаў – як пазітыўных, так і негатыўных.

З-за гэтага ва ўсёй культуры ўзрастае цікавасць да вывучэння класічнага і архаічнага міфа, адкрываюцца новыя погляды на міфапаэтычную свядомасць,

узнікаюць разнастайныя падыходы: псіхааналітычны (З. Фрэйд, К. Юнг), рытуальна-міфалагічны (Дж. Фрэйзер), сімвалічны (Э. Касірэр), этнаграфічны (Л. Леві-Бруль), структуралісцкі (К. Леві-Строс, М. Эліядэ), постструктуралісцкі (Р. Барт і М. Фуко) і інш. Значную ролю ў вывучэнні міфа адыгралі прадстаўнікі фармальнай школы (В. Я. Пропп) і М. М. Бахцін.

Адначасова з павышэннем навуковага інтарэсу да міфа міфалагічныя сюжэты і вобразы пачынаюць актыўна ўводзіцца ў тканіну мастацкіх твораў. Адным з самых вядомых прыкладаў з’яўляецца раман “Уліс” Дж. Джойса, дзе аўтар выкарыстоўвае міф пра Адысея і іншыя, сумежныя яму. Праз паралелі і сімвалы пісьменнік упарадкоўвае сучасны яму жыццёвы матэрыял і раманае дзеянне, а потым праз стварэнне ўласнага “міфалагічнага” сюжэта структуруе калектыўную свядомасць і агульную гісторыю – або ўцякаючы ад яе ў свет міфа, або спрабуючы прымірыць іх. Так міф становіцца метафарай гісторыі і супрацьпастаўляе яе архетыпічна інтэправанай псіхалогіі – нездарма паралельна са зваротам да міфа адбываецца распрацоўка ідэй псіхааналізу З. Фрэйда і К. Г. Юнга.

Пачынаючы з 1920-х гг., большасць мастацкіх тэкстаў з’яўляюцца, па сваёй сутнасці, апрацоўкай ці перапрацоўкай міфалагічных вобразаў ці сітуацый, а пасля таго, як у аснову твора пачынаюць закладвацца гістарычныя паданні і тэксты ранейшых аўтараў, “*мастацкі тэкст XX стагоддзя сам пачынае прыпадабняцца міфу па сваёй структуры*”, – заўважае ў сваім “Слоўніку культуры XX стагоддзя” В. П. Руднеў [38, с. 185]. Калі міф становіцца сродкам не толькі семантычнай, але і структурнай арганізацыі твораў, літаратуразнаўцы пачынаюць гаварыць пра неаміфалагічную свядомасць, якая стала адным з характэрных складнікаў літаратуры постмадэрнізму.

Сутнасць працэсу міфалагізавання ў літаратуры мінулага стагоддзя заключаецца, на думку Е. М. Меляцінскага, не столькі ў сацыяльнай крытыцы тагачаснага грамадства, колькі “*ў выяўленні нейкіх нязменных, вечных пачаткаў, што прасвечваюць скрозь патак эмпірычнага быцця і гістарычных змен*” [26, с. 295]. Сапраўды, міф, з’яўляючыся выражэннем калектыўнага бессвядомага, паказвае тое прыроджанае, глыбіннае, што вызначае чалавечае мысленне і паводзіны. Таму лагічным падаецца сцвярджэнне, што ўвядзенне міфа ў тканіну тэксту адбываецца на яго часава-прасторавай арганізацыі.

У мастацтве і асабліва ў літаратуры Новага часу катэгорыя хранатопу хоць і “*належыць да першасных і асноўных*”, як кажа М. М. Бахцін [3, с. 235], аднак існуе хутчэй як фон для раскрыцця тэмы, канфлікту і ідэй і выконвае шмат у чым сюжэтаўтваральную функцыю. У больш архаічных формах культуры яна

з'яўляецца нашмат больш выразнай, важкай і напрамую спрычыняецца да стварэння сэнсаў.

З мэтай выяўлення адметнасцей міфалагічнага часу і прасторы складнікі міфалагічнага хранатопу будуць разгледжаны ніжэй паасобку.

Пытанне пра сутнасць і характар міфалагічнага часу дагэтуль выклікае спрэчкі сярод навукоўцаў і не паддаецца адзінаму тлумачэнню. І. М. Ламакіна вылучае некалькі падыходаў да інтэрпрэтацыі міфалагічнага часу [20]:

1) час у міфе функцыянуе цыклічна. Гэтай думкі сярод іншых прытрымліваецца А. Ф. Лосеў, які сфармуляваў таксама такія ўласцівасці міфалагічнага часу, як *“непарыўнасць з рэчамі і нават падпарадкаванасць ім; неаднародны, то расцягнуты, то сціслы характар; адсутнасць пытання пра пачатак ці канец свету; прыцып наяўнасці ўсяго ва ўсім; агульнае ўзаемаператварэнне рэчаў; непадзельнасць прычын і следстваў у часавай плыні; цудава-фантастычны характар кожнага імгнення”* [21, с. 32–33];

2) час можа выступаць як у цыклічным, так і ў лінейным выглядзе. Так мяркуе С. Ю. Няклюдцаў, сцвярджаючы, што ў якасці прыватнага выпадку лінейнай мадэлі можна разглядаць хрысціянскую апакаліптыку [30];

3) міфалагічны час уяўляе сабой апалогію мінулага, сучаснасці і будучыні. Дадзеную асаблівасць міфалагічнага хранатопу Я. Лукашэўская называе сімуптэнцыяй: *“Сімуптэнцыя – адначасовасць міфалагічнага мінулага, рэальнай сучаснасці, уяўнай будучыні і вечна паўтаральнага быцця”* [24]. Таго ж меркавання прытрымліваецца ў сваёй працы і М. Сцяблін-Каменскі [42];

4) міфалагічны час з'яўляецца застылым утварэннем: *“Міфалагічная тэмпаральнасць не мае дзвюх ступеняў, бо ў ёй няма папярэднявання і адначасовасці, мінулага і сучаснасці, расказвання і гатовага выказвання. У міфалагічнай мадэлі валадарыць адзін-адзіны манументальны Хронас”*. Так выказалася пра міфалагічны час у сваім “Разбурэнні паэтыкі” Ю. Крысцева [18, с. 569].

Апошнія дзве характарыстыкі дазваляюць назваць міфалагічны час універсальным, бо панадчасавасць, як і застыласць у адным суцэльным моманце, даюць магчымасць аднясення міфалагічнага дзеяння і ў дадзены канкрэтны момант часу.

Нягледзячы на разнастайнасць поглядаў на міфалагічны час, можна выдзеліць тры групы міфаў, якія адносяць адпаведна да мінулага, сучаснасці і будучыні. Самай шматлікай з'яўляецца група міфаў пра мінулае, якая складаецца з: 1) этыялагічных міфаў, што тлумачаць паходжанне розных прыродных і культурных асаблівасцей і аб'ектаў; 2) касмаганічных, якія апавядаюць пра паходжанне космасу ў цэлым і яго частак, звязаных у адзіную

сістэму; 3) антрапалагічных – міфаў пра стварэнне чалавека (часта разглядаецца як разнавіднасць касмаганічных міфаў). Усе яны адсылаюць да “пачаткаў” міфічнага часу, часу стварэння. З цяперашнім часам суадносяцца, перш за ўсё, каляндарныя міфы, звязаныя з цыклам абрадаў, арыентаваных на рэгулярную змену пораў года. Менавіта да гэтага адсылае шырока распаўсюджаны каляндарны міф пра паміраючага і ўваскрасаючага бога, увасоблены ў самых розных міфалагічных сістэмах. Што датычыць міфаў, якія скіраваныя ў будучыню, то тут можна назваць дзве катэгорыі: гэта, па-першае, міфы пра жыццё пасля смерці, пра замагільны свет, якія існуюць у развітых міфалогіях, і, па-другое, гэта эсхаталагічныя міфы, якія распавядаюць пра будучую гібель свету.

Так перад намі выбудоўваецца т.зв. “страла часу”, якая ўяўляе сабой візуальную мадэль таго самага лінейнага, або вектарнага, разгортвання часу. Некаторыя даследчыкі, у тым ліку і Е. М. Меляцінскі, лічаць, што менавіта гэта мадэль стаяла ў вытоках часавых уяўленняў нашых продкаў [25, с. 253].

Разам з тым існуе вялікая колькасць навукоўцаў, на думку якіх ранейшай была ідэя пра пастаянны колазварот часу, дзе пункт канца аднаго цыкла супадае з пунктам пачатку наступнага. У якасці ілюстрацыі праўдзівасці гэтага меркавання можна прывесці існаванне тых жа месячных і сонечных цыклаў, распрацаванага календара, дзе пасля зімовага сну расліннасць абуджаецца, квітнее, прыносіць свой плод і зноўку з’ядае, каб наступнай вясной паўтарылася тое ж самае. У выглядзе цыкла прадстае, згодна з міфалагічнымі вераваннямі, і жыццё чалавека: яго смерць не становілася абсалютным канцом існавання, а з’яўлялася пераходам у паралельнае вымярэнне, прычым часта гэта вымярэнне прасторава супадала з тым, дзе чалавек быў да нараджэння. Праз гэта міфалагічны час, складаючыся з пэўных часавых прамежкаў-цыклаў, становіцца бясконца паўтаральным, вечным.

Неабходна падрабязней спыніцца і на ўжо названых эсхаталагічных міфах. Насуперак сучасным поглядам на прагрэсіўнае развіццё чалавечай цывілізацыі, міфалагічная свядомасць заўсёды бачыла ідэал у мінулым: “залатое стагоддзе” чалавецтва прыходзілася на час перамогі космасу-парадку над бязладдзем хаосу. Аднак далей у міфалогіі ўсё дзейнічае па канцэпцыі “гістарычнай інверсіі”, як называе гэта грузінскі літаратуразнаўца Л. Цагарэлі [67], дэградацыі свету, руху яго да немінальнага канца – ад “залатога” да “срэбнага”, “меднага” і “жалезнага” стагоддзя, пасля чаго адбывалася канчатковае знішчэнне цывілізацыі. Гэта было звязана з існаваннем ідэі пра такога кшталту недасканаласць, сапсаванасць чалавека, што сама прырода паўставала супраць яго ў выглядзе катаклізмаў: сусветны патоп, землятрус, абледзяненні, падзенні астэроідаў, голад, эпідэміі і інш. Асабліва ярка чаканні “канцоў свету”

актуалізуюцца на мяжы стагоддзяў, на канцах эпох. На мяжы XX–XXI стагоддзя да вышэйпрыведзенага пераліку дадалася магчымасць камп’ютарнай катастрофы.

Так, эсхаталогія паказвае руйнаванне раней усталяванага парадку: сціраюцца межы паміж порамі года, ноччу і днём, сонца і месяц змяняюць свае звычайны арбіты і абліччы. Але неабходна зазначыць, што і тут заўважаецца схільнасць да цыклізму: пасля знішчэння старога свету становіцца магчымым яго перанараджэнне і абнаўленне.

Асноўным крытэрыем арганізацыі цыклічнага міфалагічнага хранатопу з’яўляюцца ўніверсальныя прычынна-выніковыя сувязі, звязаныя з архетыпічнымі семантычнымі парамі (верх – ніз, нараджэнне – смерць, мужчынскае – жаночае, блізкае – далёкае і інш.). Гэтыя апазіцыі абумовілі таксама структуру міфалагічнай канцэпцыі прасторы.

С. Ю. Няклюдая ў сваёй працы “Структура і функцыі міфа” разважае наконт уласцівасцей міфалагічнай прасторы і зазначае, што адной з галоўных з’яўляецца яе “*якасая неаднароднасць, наяўнасць у ім сакральнага цэнтра і патэнцыйна варожай перыферыі*” [30]. Такая неаднароднасць, на думку навукоўца, можа быць звязанай з магчымымі ці абавязковымі падзеямі, якія адбываюцца ў розных абласцях гэтай прасторы (напр. успаханае поле адсылае да пасадкі раслін, могільнік – да пахавання, дом выклікае пачуццё бяспекі і спакою і інш), з уласцівасцямі насельнікаў прасторы або з якімі-небудзь прысутнымі ў ёй умовамі – прыроднымі, рукатворнымі ці міфалагічнымі.

Як бачым, у адрозненне ад разнастайных апісанняў міфалагічнага часу, характарыстыка прасторы носіць нашмат больш уніфікаваны характар. Большасць даследчыкаў, сярод якіх Ю. М. Лотман і У. М. Топараў, згаджаюцца з тым, што міфалагічная прастора з’яўляецца перарывістай і замкнутай. На прыкладзе эдычных міфаў М. Сцяблін-Каменскі паказвае, што яна “*перарывістая і мае свой канец, у эдычных міфах і свет у цэлым – гэта толькі кавалак прасторы ці сукупнасць яго кавалкаў*” [42]. Міфалагічная прастора, такім чынам, з’яўляецца не кантынуумам, а сукупнасцю асобных аб’ектаў са сваімі найменнямі, у прамежках між імі якраз і назіраюцца перарывы ў прасторы.

Важным таксама здаецца той факт, што прастора цэнтра з’яўляецца замкнутай, адзеленай ад астатняга свету пэўнымі межамі. Так, каб трапіць у двор, трэба прайсці праз вароты, каб каго-небудзь уратаваць, казачным героям часта трэба прайсці праз страшны лес або пераплыць раку, каб дабрацца да чароўнай краіны, трэба пераадолець горны перавал ці шырокае мора. У якасці памежнага сігналу могуць служыць таксама і змены тэмператур: пры перамяшчэнні героя па міфалагічнай прасторы рэзкая змена кліматычных умоў

становіцца знакам уваходу ў чужы “цэнтр”, прычым холад будзе прымеркаваны да варожасці прасторы, цеплыня – да яе добразычлівасці.

Аксіялагічнасць таксама з’яўляецца адной з важных характарыстык міфалагічнай прасторы. Усе яе вобласці і аб’екты маюць сваю вызначаную каштоўнасць: так, напрыклад, дом будзе разглядацца не столькі як жылло, колькі ў якасці “свайго” цэнтра, а калодзеж каля яго будзе не рэзервуарам для вады, а мяжой цэнтра і перыферыі, уваходам у іншую прастору. Тут варта згадаць і вертыкальнае структураванне свету ў міфалагічнай мадэлі: з вышынёй (гэта можа быць як неба ў шырокім сэнсе, так і горы, узвышшы, пагоркі) асацыяваліся аддаленасць, недасяжнасць, часам ідэальнасць і існаванне пэўнай сакральнай прасторы, з нізам жа суадносілі часцей за ўсё негатыўныя цэнтры, нейкі антысвет (напрыклад, падземнае царства мёртвых у антычнай міфалогіі).

Адпаведна, пры гарызантальным структураванні свету антысвет звычайна выносіўся па-за межы цэнтра, знаходзіўся ў розных заглыбленнях ландшафта – у безданях, правалах або шчылінах, віруючай або стаячай вадзе (гэта магло быць балота, чорнае возера ці мора), у закінутых дамах, на могілніках і мн.інш. Гэтыя зоны маглі вызначацца характэрнымі раслінамі (бур’ян, крывыя, старыя, паламаныя дрэвы, крапіва і г.д.) або іншымі асаблівасцямі – туманам або змрокам нават у ясны дзень. Часта там няма аднаго ўладара, падзеі адбываюцца даволі хаатычна або абсалютна нелагічным чынам, з парушэннем прычынна-выніковых і паслядоўных сувязей. Такая анамальнасць абумоўлівае зменлівасць напаўняльнікаў міфалагічнай прасторы і іх схільнасць да бясконцых метамарфоз. Такім чынам, антысвет размешчаны ў чужой, варожай прасторы, якая адкрыта супрацьпастаўляецца цэнтру.

Варта таксама звярнуць увагу на ўніверсальнасць міфалагічнай прасторы. Сапраўды, часцей за ўсё падзеі, якія ў ёй разварочваюцца, не прывязваюцца да канкрэтнага пункта на карце, апісанні месцаў неразгорнутыя, сціслыя і даволі схематычныя. У выніку гэтага ўніверсалізуецца і дзеянне, якое адбываецца ў пэўнай прасторы, і нават галоўны герой, носьбіт гэтага дзеяння – шмат у чым з-за таго, што апісаныя і схаваныя ў міфах сітуацыі збольшага з’яўляюцца агульнымі для прадстаўнікоў розных пакаленняў чалавецтва, а рытуальна-міфалагічная цыклічнасць праз паўтаральнасць гісторый можа выкарыстоўвацца паэтыкай міфалагізавання для выражэння архетыпаў.

Па словах У. М. Топарава, у міфапаэтычным хранатопе час згушчаецца і становіцца прыналежным да прасторы, якая “*зараджаецца унутрана інтэнсіўнымі ўласцівасцямі часу, <...> уцягваецца ў яго рух, становіцца неад’емна закаранёнай у міфе, сюжэце, які разварочваецца ў часе*” [46, с. 232–233]. Сапраўды, міфалагічны хранатоп – гэта ўніверсальная сістэма, якая

ахоплівае мінулае, сучаснасць і будучыню, фактычна замяняючы для людзей рэальную гісторыю. Ён напоўнены вечнымі і абстрактнымі прадметамі і суб'ектамі, з-за чаго атрымліваецца, што быццё змяняе толькі сваю знешнюю форму, сутнасць жа застаецца нязменнай і агульнай для ўсіх людзей.

Такім чынам, асноўнымі рысамі міфалагічнага хранатопу можна назваць часовую інварыянтнасць, пераважную арыентацыю на цыклічную мадэль, перарывістасць і замкнутасць міфалагічнай прасторы, супрацьпастаўленасць цэнтра, у якім знаходзіцца герой, і чужой перыферыі, а таксама ўніверсальнасць.

1.3 Праблемы часу і прасторы ў літаратуры постмадэрнізму

Сам тэрмін “постмадэрнізм” падштурхоўвае да інтэрпрэтацыі гэтай неадназначнай з’явы праз супрацьпастаўленне з мадэрнізмам. Сапраўды, прыстаўка “пост-” указвае на храналагічную і сутнасную пераемнасць абодвух філасофска-мастацкіх спосабаў асваення свету, што нельга цалкам адмаўляць. Але постмадэрнізму ўласцівыя некаторыя рысы, якія цалкам адрозніваюць яго ад усіх папярэдніх светапоглядных і мастацкіх парадыгм.

З-за таго, што постмадэрнізм не з’яўляецца адзінай цэласнай сукупнасцю поглядаў, адназначнай інтэрпрэтацыі феноменаў постмадэрнісцкага часу і прасторы не існуе, і ў навуковым асяроддзі можна сустрэць дыяметральна супрацьлеглыя меркаванні наконт іх прыроды.

Славуты тэарэтык постмадэрнізму Ж. Дэлёз лічыць, што вядучую ролю ў сучасным светапоглядзе адыгрывае цяперашні час, а мінулае і будучыня заўсёды з’яўляюцца такімі толькі ў адносінах да канкрэтнага моманту сучаснасці. Таму ён кажа, што *“заўсёды ёсць больш шырокі цяперашні час, які ўбірае ў сябе мінулае і будучыню”* [цыт. па 54, с. 595]. Так вечнае, застылае “цяпер” адносіць да характэрнай для міфалагічнага хранатопу сімптэнцыі, але калі ў міфе акцэнт робіцца на паўтаральнасці мінулага, у постмадэрнізме канстатуецца прымат цяперашняга моманту. Гэта ідэя прэзентызму атрымала шырокае распаўсюджанне сярод навукоўцаў.

Прадстаўнікі семіятычнага падыходу, Ю. Крысцева і Ж. Бадрыяр, заклікаюць разглядаць час як праяву філасофскай катэгорыі тэмпаральнасці. У сваёй працы “Сімулякры і сімуляцыі” Бадрыяр піша: *“Наш час ужо ніколі больш не будзе часам працягласці, наша адзіная тэмпаральнасць – тэмпаральнасць паскоранага цыклу і паўторнай цыклічнасці, тэмпаральнасць кругавога патоку і транзіту флюідаў”* [6, с. 87]. Гэта цалкам супярэчыць

выказванню філосафа-пазітывіста А. Бергсона наконт часу як “чыстай працягласці”.

Шэраг даследчыкаў называе важнейшымі характарыстыкамі постмадэрнісцкага часу фрагментарнасць і адсутнасць дакладнай структуры. Як піша К. А. Стацэнка, *“у свеце хаосу без формы, межаў і стабільнасці знікае і страла часу, які прыпадабняецца аднароднай прасторы, дзе вольна перамяшчаюцца фрагменты мінулага, цяперашняга і будучага. Пры гэтым і чалавечая гісторыя аказваецца хаосам фрагментаў выпадковых падзей, індывідуальных лёсаў, і страчвае нават архаічную сувязь з прыроднымі цыкламі”* [43, с. 82]. Акрамя таго, яна дадае, што час можа стаць абарачальным пры адсутнасці прычынна-выніковых сувязей, і рух падзей адбываецца настолькі імкліва, што мінулае, цяперашняе і будучыня набягаюць адно на аднаго і пераплятаюцца, адпавядаючы ўсеагульнай канцэпцыі хаосу.

Як зрух ад зместу да формы суправаджаўся “хаатызацыяй” мастацкіх тэкстаў, так і часавыя пласты ў літаратуры постмадэрнізму змешваюцца, іх контуры і межы расплываюцца, адмаўляецца лінейнасць аповеду, паслядоўнасць падзей і іх лагічная абгрунтаванасць. Змяшэнне можа адбывацца праз накладанне розных часавых плоскасцей, або праз насычэнне прасторы твора анахранізмамі – гэта наўмыснае ці выпадковае аднясенне пэўных падзей, з’яў, прадметаў рэчаіснасці да неўласцівага для іх часу. Калі раней анахранізмы ўспрымаліся як здзейсненыя аўтарам памылкі, неадпаведнасці гістарычнай праўдзе, то ў эпоху постмадэрнізму яны спецыяльна ўводзяцца ў тэкст, каб падкрэсліць той факт, што гісторыя *“адышла ад спраў, пакінуўшы пасля сябе індыферэнтную туманнасць, пранізваную патокамі, але пазбаўленую сваіх рэферэнцый”*, як кажа пра гэта Ж. Бадрыяр [6, с. 127]. Тым самым канстатуецца сімулятыўная прырода гісторыі, яе “смерць”, бо чалавек часцей сутыкаецца з усяго толькі адлюстраваннем рэальнасці, напрыклад, у тэлебачанні ці віртуальным свеце інтэрнэту; іншым словам, ён сутыкаецца з сістэмай сімулякраў.

Паняцце сімулякру было запазычана ў старажытных грэкаў, якія трактавалі яго як копію копій, што валодае вельмі нізкім анталагічным статусам. У постмадэрнізме яно пераасэнсоўваецца з семіялагчных пазіцый і з’яўляецца знакам без рэферэнта, адарваным ад яго, і з гэтага вынікае, што знак постмадэрнізму страціў сувязь з рэальнасцю, якую павінен быў абазначаць. Гэта тэорыя, распрацаваная Бадрыярам, стала адной з важнейшых характарыстык постмадэрнізму ў цэлым, таму яе ўплыў на ўяўленні пра час у прынцыпе і пра час мастацкага твора ў прыватнасці немагчыма не ўзяць пад увагу.

У выніку час таксама становіцца фікцыяй, сімулякрам, уласціваасцю чалавечай свядомасці, уяўленнем пра час. У постмадэрнізме адмаўляецца лінейны ход падзей, час не цячэ, а расцякаецца ва ўсе бакі, магчымымі становяцца інверсіі і застыванні, а падзеі з’яўляюцца нічым іншым, як фрагментамі неадназначных сэнсаў, распасцёртых у часовай плоскасці. Як бачым, ужо ў саміх асновах постмадэрнізму закладзена адмаўленне ад класічных лінейных або цыклічных уяўленняў пра час. Нягледзячы на разнастайнасць поглядаў і тэорый адносна прыроды часу ў постмадэрнізме, навукоўцы сыходзяцца ў тым, што ў другой палове XX стагоддзя адбылася фундаментальная змена ў разуменні часу, таму свет ужо больш не можа быць структураваным адпаведна з ранейшымі канцэпцыямі.

Вышэй ужо ўзгадваўся постмадэрнісцкі вобраз свету-хаосу, які нясе ў сабе дэструктыўны пачатак. Але існуе ў тэорыях постмадэрнізму і ў нечым супрацьлеглая ідэя, якую ў свой час прапанаваў французскі філосаф-постструктураліст Ж. Дэрыда. У сваёй працы “Пра граматылогію” ён разглядае свет як тэкст – высокаарганізаванае шматсэнсоўнае знакавае ўтварэнне, якое ўзнікае праз разгортванне і ўзаемадзеянне семіятычных прастораў і структур рознага кшталту. Свет – гэта форма нашага ведання пра яго, бо ён спасцігаецца чалавекам праз прызму мовы ў выглядзе літаратурных дыскурсаў. Сама свядомасць чалавека пры гэтым з’яўляецца пэўнай сумай выбраных тэкстаў з усяго мноства тэкстаў культуры. Адпаведна, чалавек бачыць свет у тых катэгорыях, якія ён асэнсоўвае ў працэсе быцця і якімі яно канструіруецца. Дэрыда падкрэслівае, што выкарыстоўвае слова “тэкст” як умоўную назву для рэальнасці, якую немагчыма спазнаць непасрэдна, без інтэрпрэтацыі, *“таму ставіцца да гэтай “рэальнасці” можна толькі з дапамогай інтэрпрэтацыйнага досведу”* [цыт. па 7, с. 390]. Гэта сцвярджэнне мае агульныя карані з “нараджэннем чытача” Р. Барта, пра што гаворка пойдзе крыху ніжэй.

Так, тэкстуальнасць становіцца формай арганізацыі саміх ведаў і чалавечага мыслення, а тэкст ператвараецца ў прастору існавання сэнсаў. Свет перастае існаваць як упарадкаваная і рацыянальна зразумелая сістэма, ён складзены з раўнапраўных фрагментаў-тэкстаў, якія існуюць адначасова для ўспрыняцця і пранізваюць адзін аднаго. У выніку гэтага рэпрэзентацыя аднаго пэўнага феномена будзе заўсёды тым ці іншым чынам адсылаць да іншага тэксту з той жа сферы быцця, і сам зварот да гэтага феномена будзе непадзельна звязаны з іншымі інтэрпрэтацыямі і прачытаннямі. Гэта значыць, што любы тэкст першапачаткова магчымы толькі як інтэртэкст.

Першыя думкі пра такую “дыялагічнасць” тэксту выказваў у сваіх працах яшчэ М. М. Бахцін, а Ю. Крысцева, абапіраючыся на гэтыя ідэі, у 1967 годзе

ўвяла ў сваёй працы “Бахцін, слова, дыялог і раман” тэрмін “інтэртэкстуальнасць” для абазначэння ўласцівасці тэкстаў, сутнасць якой заключаецца ў наяўнасці сувязей між імі, дзякуючы чаму тэксты ці іх часткі могуць рознымі спосабамі яўна ці няяўна спасылацца адзін на аднаго. З гэтым згаджаўся і Ралан Барт, які вызначаў любы тэкст як інтэртэкст, бо іншыя тэксты прысутнічаюць у ім на розных узроўнях у больш ці менш пазнавальнай форме; тэкст – гэта сумесь урыўкаў культурных кодаў, формул, рытмічных структур, фрагменты сацыяльных ідыём, якія існуюць у мове, што з’яўляецца першаснай ў дачыненні да тэксту.

Для сістэматызацыі відаў унутраных адносін між тэкстамі французскай літаратуразнаўца Ж. Жэнэт прапаноўваў наступную тыпалогію інтэртэкстуальнасці, якая знайшла шырокае прызнанне сярод лінгвакультуралагаў і літаратуразнаўцаў. Згодна з ёй, інтэртэкстуальныя формы можна раздзяліць на: 1) уласна інтэртэкстуальныя, што ствараюць канструкцыю “тэкст у тэксце” (цытаты, алюзіі і інш.); 2) паратэкстуальныя (уключае ў сябе прадмовы, ілюстрацыі і інш.); 3) метатэкстуальныя (адносіны каментавання; выконвае крытычную функцыю); 4) гіпэртэкстуальныя; 5) архітэкстуальныя (суадносіны тэксту і рода, да якога ён належыць; самыя агульны від адносін).

Адкрыццё канцэпцыі інтэртэкстуальнасці ў постмадэрнісцкай мастацкай практыцы прыводзіць да таго, што пачатковым матэрыялам, “цаглінкамі” твора становіцца “чужы” тэкст, які адпаведна структуруе і ўнутрытэкставы свет. Таму любы тэкст у структуры свету-тэксту выступае ў функцыі абсалютнай рэальнасці. У выніку гэтага сам змест постмадэрнісцкіх раманаў зводзіцца да пераадолення слядоў “чужога” тэксту. Яго руйнаванне адбываецца паслядоўна пры дапамозе розных сродкаў. Напрыклад, украінскі даследчык Б. Я. Бягун, разважаючы ў сваёй дысертацыі пра постмадэрнісцкі вобраз свету ў рамане 80-х гг., называе тут *“наўмысную блытаніну пачатковых сюжэтных сітуацый, падкрэсленую фантастычных тых момантаў, якія мелі выгляд цалкам жыццэпадобных, іранічных і сатырычных каментарыяў да яго, і так аж да з’яўлення асобных элементаў «чужога» тэксту да датэкставага стану: абсалютнай лухты, мрояў, выпадковага спляцення сюжэтных элементаў”* [5, с. 15].

Такім чынам, тэкст становіцца фундаментам мадэлі свету, арганізуе яго па ўласных законах, адмаўляючы ранейшыя на карысць алагічнасці, хаатычнасці і фантастычнасці. У гэтым моманце ўзнікае пытанне пра адносіны аўтара і тэксту. Традыцыйна лічылася, што аўтарская інтэрпрэтацыя тэксту з’яўляецца адназначна правільным яго прачытаннем, а сэнс твораў часта тлумачылі праз асобу пісьменніка, яго гісторыю жыцця, густы. Р. Барт у праграмным артыкуле

“Смерць аўтара” “выдаляе” яго з дыскурсу тэорыі літаратуры, пазбаўляе яго звання апошняй інстанцыі, голас якой заўсёды “чуецца” ў творах. На яго месца прыходзіць скрыптар, які “*нараджаецца адначасова з тэкстам*”, не выношвае тэкст, як дзіця, а проста запісвае яго тут і цяпер, змешвае розныя віды пісьма ў адной шматмернай прасторы тэксту, “*сатканага з цытат, што адсылаюць да тысяч культурных крыніц*” [1, с. 3]. Уся множнасць гэтых тэкстаў і заключаных у іх сэнсаў набывае адзінства ў асобе чытача – “*кагосьці, хто зводзіць у адно цэлае ўсе тыя штрыхі, што ўтвараюць пісьменны тэкст*” [1, с. 5].

Так у постмадэрнізме тэкст нараджаецца, адрываецца ад аўтара і існуе ў свеце незалежна ад яго. Адкрыты для інтэрпрэтацый з-за немагчымасці адназначнага прачытання, адкрыцця неіснуючага адзіна правільнага сэнсу ў філасофскай думцы постмадэрнізму, ён спрычыняецца да нараджэння чытача. Бо пры “пагружэнні” ў свет-тэкст чытач спасцігае не знакі літаратурнага тэксту, а яго сэнсы і значэнні, якія могуць успрымацца па-рознаму ў залежнасці ад псіханалітычнага складу розуму чытача. Больш таго, ён становіцца суўдзельнікам і нават фактычным творцам гэтых значэнняў, бо свабода інтэрпрэтацыі дазваляе чытачу не толькі іх шукаць, але і ствараць.

Многія пісьменнікі з гэтай нагоды звяртаюцца да новай інтэрпрэтацыі вядомых твораў культуры, фальклорных тэкстаў, міфічных сюжэтаў. У папярэднім параграфі была згадана нэаміфалагізацыя – сімвалічная форма аб’ектывацыі міфалагічнай свядомасці. Наогул, міфалагізаванне выступае ў якасці аднаго з даволі шырока распаўсюджаных прыёмаў у літаратуры пасля II сусветнай вайны. Але ў постмадэрнізме, як мяркуе Е. М. Меляцінскі, гаворка ідзе пра прыём, які дазваляе паказваць і акцэнтаваць пэўныя сітуацыі пры дапамозе паралеляў з антычнай літаратуры, біблейскай ці іншых міфалогій. Прычым сучасная паэтыка часта выкарыстоўвае атаясамліванне і складанне зусім розных міфалагічных сістэм для паказу іх метаміфалагічнага сэнсу. “*Адмаўленне ад сацыялагічнага абаснавання раманнай структуры і пераход ад адлюстравання раманных тыпаў да ўніверсальнай мікрапсіхалогіі эўрымэна² адкрыла шлях частковаму выкарыстанню архаічных сродкаў арганізацыі аповеду і сімвалікі міфалагічнага тыпу*” [26, с. 371]. Міф у постмадэрнізме становіцца замяшчальнікам гісторыі (можна сказаць нават, што гісторыя становіцца міфам) і рэпрэзентатарам адвечных сэнсаў, сітуацый і паўтаральнасці падзей, якія апісваліся і будуць працягваць апісвацца іншымі тэкстамі. У выніку постмадэрнісцкі твор становіцца замкнутай сістэмай, метатэкстам, унутры якога няма ніякіх межаў з тэкстамі, з якіх ён складаецца.

² з англ. everyman – “кожны чалавек”.

Такое руйнаванне з'яўляецца свайго роду формай пратэсту ў літаратуры супраць трактавання духоўных каштоўнасцей як абсалютных і нязменных. Сама архітэктоніка постмадэрнісцкага рамана падштурхоўвае да пошуку вечных каштоўнасцей у свеце, дзе пастаянна адбываюцца метамарфозы. Так метамарфозы становяцца законам свету-тэксту і могуць выступаць у ім прадвеснікамі гібелі, сведчаннем вычарпальнасці і канечнасці рэчаіснасці.

Сапраўды, важнае месца ў постмадэрнізме займае крытыка цывілізацыйнага развіцця. Постмадэрнізм ставіць пад сумненне саму мадэль прагрэсу – паступальнага развіцця па ўзыходзячай траекторыі. Гэта ідэя і раней была небезумоўнай, аб чым сведчаць, напрыклад, цыклізм і апакаліптызм у культуры. Як ужо было сказана, давер да “вялікай” гісторыі падрываецца, у выніку чаго яна “памірае”, разбураюцца глабальныя метадыкурсы сацыяльнага і палітычнага зместу. “Вечныя каштоўнасці”, якія калісьці вызначалі асобу, абвясчаюцца нічым большым, як механізмамі стрымлівання творчай рэалізацыі чалавека. Іх “дэвальвацыя” адбываецца з-за разрыву між знакам і яго аб'ектам – звездаўшы шэраг самакапіраванняў, ён цалкам адарваўся ад рэчаіснасці. Асоба паступова страчвае сваю ўнікальнасць, становіцца адным з элементаў бясконцага калейдаскопу масак, ператвараецца з суб'екта ў адзін з аб'ектаў.

Нездарма існуе інтэрпрэтацыя постмадэрнізму ў шырокім сэнсе, падобная да падыходу У. Эка: постмадэрнізм – гэта не фіксаваная храналагічная з'ява, а пэўны духоўны стан сучаснага чалавецтва. Гэты крызіс духоўнага стану сучаснага чалавецтва адлюстроўваецца і ў постмадэрнісцкіх тэкстах. Таму персанажы мастацкіх твораў становяцца важнай характарыстыкай прасторы тэксту – страта імі маральных якасцей становіцца таксама адной з метамарфоз постмадэрнізму.

Немагчымасць аб'ектыўнага пазнання, сумненні і зняверанасць у ідэі развіцця, справядлівага грамадства і знаходжання ісціны, антырацыянальнасць, страта каштоўнасных арыентыраў выклікаюць узнікненне антыўтапічных і апакаліптычных настрояў. У сувязі з гэтым асаблівай цікавасцю ў творцаў постмадэрнізму карыстаюцца разнастайныя варыянты эсхаталагічных міфаў. Менавіта канец свету, на думку Л. Цагарэлі, з'яўляецца “*цэнтральным наратывам заходняй культуры*” [67]. Разважаючы пра сучасны нямецкі раман, даследчык звяртаецца да словаў Х.-П. Пройсэра, які кажа, што постмадэрнізм не проста гуляецца з канцом свету, а надае выдуманаму апакаліпсісу абрысы “*сітуацыі пастаяннасці, віртуозна скрыжоўвае прасторавыя і часавыя пласты, накладвае іх і пастаянна рухаецца ад аднаго полюсу да іншага. Цяперашняе без прынукі падаўжаецца ў праекцыі будучыні, рэальнасць і фікцыя саслізгваюць адно ў адно і разрастаюцца, нібы навуцінне, да эпапей*”

[цыт. па 67]. Звычайная картаграфічная мадэль прасторы страчвае сваю цэласнасць, разрываецца, пастаянна змяняе размяшчэнне ўнутраных аб'ектаў і межы.

У постмадэрнісцкім дыскурсе цэнтр – фікцыя, ісціна замяняецца ілюзіяй, сімулякрам, копіяй арыгіналу, які ніколі не існаваў. Французскія філосафы Ж. Дэлёз і Э. Гватары адмаўляюць структурнасць прасторы і семантычнага асяроддзя і існаванне ў іх кропак і восей у тапалагічных і аскіялагічных адносінах. Такая ўстаноўка была названа “ацэнтрызмам” і стала адным з фундаментальных прынцыпаў філасофіі постмадэрнізму [54].

Супрацьлеглае меркаванне выказвае Ю. Крысцева, якая бачыць раманную прастору як фон для цыклічнага наратыву: “*Раманная прастора – гэта прастора блуканняў на замкнутым коле*” [18, с. 572]. Яна быццам памнажаецца да бясконцасці і разам з тым падпарадкоўваецца нейкім абмежавальным прынцыпам, прысутным у тэксце, бо часцей за ўсё герой вяртаецца ў “*зыходны пункт свайго падарожжа, дзе яго чакае параза, і ўсё прыходзіцца пачынаць спачатку*” [18, с. 573].

Падобную думку накінт пэўнай цыклічнасці ў постмадэрнісцкім хранатопе выказвае і Ж. Бадрыяр, разважаючы пра гіперпрастору сімуляцыі: яна характарызуецца “*цыклічным паўтарэннем падзей, якія, у сваю чаргу, утвараюцца з арбітальнай цыркуляцыі мадэлей*” [6, с. 14]. Адною з важнейшых характарыстык такой прасторы ён называў яе рэгуляцыі праз генетычны ці бінарны код, што супярэчыла адмаўленню большасці тэарэтыкаў постмадэрнізму ад ідэі бінарнасці.

Яе месца заняла ідэя множнасці, якая праявілася ў самых розных пытаннях, у тым ліку і ў праблеме прасторы. Ключавой фігурай тут з’яўляецца М. Фуко з паняццем “гетэратопіі”, якое сам даследчык інтэрпрэтаваў парознаму. З аднаго боку, гэта дыскурсіўныя ўтварэнні, якія валодаюць невядомым парадкам слоў і рэчаў або іх беспарадкам, які кідае свет на фрагменты шматлікіх іншых магчымых парадкаў. З іншага боку, гэта “*іншыя прасторы*”, якія знаходзяцца ў рэальным свеце, дзе разварочваецца “*эрозія нашага жыцця, нашага часу і нашай гісторыі*” [48, с. 194]. І гэтай “іншай прасторай” парадкаў паміж словамі і рэчамі становіцца тэкст – тэкст як прастора.

Разварочванне гэтых адносін пачынае функцыянаваць хаатычна, выкарыстоўваючы законы і характэрныя элементы розных жанраў. Так, у адным рамане могуць суседнічаць рысы дэтэктыўнага, фантастычнага і гістарычнага раманаў, а таксама прысутнічаць характарыстыкі метапрозы, рамана выхавання і выразна акрэслівацца любоўная лінія. Усё гэта арганічна

яднаецца ў постмадэрнісцкім рамане, у яго тэкставай прасторы і алагічным, сімулянным і інверсійным часе.

Як пытанні пра прыроду часу і прасторы разглядаюцца ў постмадэрнізме з розных пазіцый, так і праблема іх адзінства ў хранатопе з'яўляецца неадназначнай. Некаторыя даследчыкі, спасылаючыся на дэканструктыўны пафас постмадэрнізму, разглядаюць часавыя і прасторавыя складнікі хранатопу паасобку або наогул лічаць гэта немагчымым, бо бачаць у хранатопе толькі скопішча выпадковых фрагментаў, якое не паддаецца апісанню; частка навукоўцаў працягвае традыцыю аналізу часу і прасторы як адзінага і непадзельнага цэлага.

Нямецкі літаратуразнаўца Эрык Шылінг, які займаецца даследаваннем часавых структур і літаратурных канцэптаў часу ў эпохах пост- і постпостмадэрнізму, зазначае, што *“новы падыход да гісторыі і гістарыяграфіі, побач з абвостранай свядомасцю наратыўнасці зруху ў гісторыі, праяўляецца, нарэшце, у тым, што на месцы гэтай часавай пераемнасці, выражанай у эпахальным разуменні сучаснасці, узнікае ідэя адначасовасці, так што паняцце часавай паслядоўнасці замяняецца паняццем прасторавага супастаўлення”* [65, с. 174]. Гэта меркаванне сугучна са словамі М. М. Бахціна наконт таго, што *“прыкметы часу раскрываюцца ў прасторы, а прастора асэнсоўваецца і вымяраецца часам”* [3, с. 234]. Як бачым, у чымсьці савецкі даследчык апярэдзіў погляды постмадэрністаў на прыроду часу і прасторы.

А. Б. Тэмірбалат, аналізуючы асаблівасці рэлятывісцкай канцэпцыі ў сучасным літаратуразнаўстве, выдзяляе наступныя формы хранатопу: 1) цыклічны хранатоп, які *“падкрэслівае ідэю пра вечную паўтаральнасць і колазварот прасторы і часу”*. У мастацкім творы ён можа выражацца ў выглядзе архетыповай сітуацыі, калі часапрастора з'яўляецца для чалавека чымсьці дадзеным і нязменным; 2) лінейны хранатоп, *“які выражае ідэю гістарызму, наступальнага руху ад мінулага да сучаснасці і будучыні”*; 3) хранатоп вечнасці, які стварае ў мастацкім свеце твора *“сітуацыю прасторы ў стане спакою і спыненага часу”*. Яго адметнай рысай даследчыца называе той факт, што час у ім існуе *“ўвесь адразу”*, а прастора ўяўляе сабой *“стан, у якім адначасова патэнцыйныя ўсе прасторы”*; 4) нелінейны хранатоп, які раскрывае ідэю шматмернасці быцця [45, с. 8–9]. У постмадэрнізме актыўна функцыянуюць усе вышэйпералічаныя формы хранатопу, а таксама перасякаюцца і накладваюцца адна на адну, утвараючы, напрыклад, пры накладванні лінейнага і цыклічнага спіральны хранатоп.

Ж. Дэрыда і Ж. Дэлёз тэарэтычна распрацоўваюць у сваіх даследаваннях даволі распаўсюджаную ідэю наконт таго, што час уяўляецца не як пэўная

працягласць, а як прасторавая плоскасць, па якой можна падарожнічаць. У мастацкай літаратуры гэтая з’ява знаходзіць адлюстраванне ў адначасовасці працякання падзей мінулага і цяперашняга, нівеліравання дакладных часавых межаў.

Як бачым, постмадэрнісцкі хранатоп абумоўлены новым успрыняццем, вопытам часу. Цяперашні момант не разглядаецца як імгненне паміж мінулым і будучыняй, а становіцца шырокай прасторай сімулятаннасці ў часавай свядомасці чалавека. Мастацкая прастора, у сваю чаргу, ілюструе плынь часу праз замкнутасць або адкрытасць межаў, множнасць і патэнцыйнасць.

Такім чынам, на сённяшні дзень постмадэрнісцкая інтэрпрэтацыя катэгорый часу і прасторы характарызуецца разнастайнасцю падыходаў. Супярэчнасці выклікаюць як пытанні аб прыродзе часу і прасторы, так і магчымасць іх разгляду як непадзельнай лучнасці – хранатопу.

1.4 Характэрныя асаблівасці хранатопу ў аўстрыйскай літаратуры

З другой паловы ХХ ст. літаратуразнаўцы актыўна зацікавіліся аўстрыйскай літаратурай, пытанне пра самабытнасць якой доўгі час выклікала спрэчкі сярод навукоўцаў. Аднак шматлікія параўнальныя даследаванні паказалі, што аўстрыйская славеснасць выразна адрозніваецца ад нямецкай – як тэматычна, так і фармальна.

Гэта цесна звязана з умовамі фарміравання аўстрыйскай ідэнтычнасці. На працягу ХХ ст. пытанне ідэнтычнасці было вызначальным для развіцця самасвядомасці, і літаратура шмат у чым паспрыяла станаўленню аўстрыйскай нацыі, якой давялося многае перажыць. Распад Аўстра-Венгрыі пасля заканчэння I сусветнай вайны паставіў пытанне аб утварэнні самастойнай дзяржавы, т.зв. Першай рэспублікі. Аўстрыйскі нацыянальны сход прыняў рашэнне аб далучэнні тэрыторый да Германіі, але краіны Антанты не дазволілі гэтага, каб не ўмацоўваць пераможаную краіну. У 1920-я гг. прыхільнікамі аншлюса выступалі нават такія славутыя пісьменнікі, як С. Цвейг і Р. Музіль. Таму не здаецца дзіўным той факт, што пераважная большасць аўстрыйскага насельніцтва з радасцю вітала Гітлера, калі той усё ж такі здзейсніў аншлюс у 1938 г.

Міжваенны час стаў небывала плённым у гісторыі аўстрыйскай літаратуры, ён даў свету такіх выбітных майстроў слова, як Ф. Кафка, Г. Брэх, Ё. Рот, Э. Канэці, Р. Музіль, Х. фон Додэра, Ё. Вайнхебер і інш. Такі росквіт, на думку складальнікаў “Гісторыі аўстрыйскай літаратуры XX стагоддзя”, *“непазбежна прывёў да росту аўстрыйскай самасвядомасці і самарэфлексіі”* [14, с. 11].

Важным яе складнікам стаў “габсбургскі міф” (тэрмін быў уведзены італьянскім літаратуразнаўцам, даследчыкам аўстрыйскай літаратуры К. Магрысам у 1963 г.), які абазначае ідэалізацыю і міфалагізацыю імперыі Габсбургаў – яе гісторыі, тагачаснага ўкладу жыцця, часу кіравання Франца-Іосіфа і мн.інш. Падобныя тэндэнцыі існавалі ў аўстрыйскай літаратуры яшчэ ў канцы XIX ст., напрыклад, у творчасці Ф. Грыльпарцара і А. Штыфтара, але размах гэта з’ява набыла пасля 1918 г. Пісьменнікі бачылі ў мінулым краіны і рэтрансліравалі ў сваіх тэкстах прыгожую утопію, якая не мела нічога агульнага з рэчаіснасцю. У выніку пастаяннае вяртанне ў мінулае, настальгія па часах Імперыі стала адной з характэрных рыс аўстрыйскай літаратуры. Асаблівую прыцягальнасць для многіх мела традыцыйнасць і стабільнасць Аўстра-Венгрыі. Сапраўды, духоўны крызіс між- і пасляваеннага часу штурхаў аўстрыйцаў шукаць суцэнасці і апоры ў мінулым. “Габсбургскі міф”, працягваючы ранейшую традыцыю, існаваў і ў другой палове XX ст., дапамагаў жыхарам першай “краіны-ахвяры” нацыянал-сацыялізму асэнсаваць сябе як асобны народ са сваёй гісторыяй і веліччу.

Значную ролю ў гэтым працэсе адыграла і “айчынная літаратура” (Heimatliteratur), тэматыка якой адпавядала патрэбам тагачасных аўстрыйцаў: уласны дом дзе-небудзь за горадам, спакой, цішыня і надзейны тыл – вось чаго патрабавалі і да чаго імкнуліся, згодна з лозунгамі прапаганды, жыхары Аўстрыі. Дзяржава актыўна падтрымлівала пісьменнікаў, у творах якіх адлюстроўваліся ідэалы, вядомыя яшчэ з эпохі бідэрмаеру: ідылічныя карціны вясковага жыцця, пасляваеннай адбудовы, паказ духоўнай моцы і мудрасці простых вяскоўцаў, якія жывуць у гармоніі з прыродай, звязаныя з каранямі, роднай зямлёй і традыцыйнай мараллю каталіцкай веры. Месцам дзеяння такіх раманаў звычайна становілася горнае паселішча са сваім адвечным іерархічным укладам, часта закрытае, ізаляванае для чужынцаў. Персанажы твораў не мелі асаблівай глыбіні, у запраграмаваным гадавым цыклам жыцці не сустракаліся з унутранымі канфліктамі ці сумненнямі, іх можна было без ваганняў разнесці ў лагеры станоўчых і адмоўных герояў.

Не ў малой ступені гэта было звязана з традыцыяй літаратуры “крыві і глебы” (Blut- und Bodenliteratur) у часы нацыянал-сацыялізму. Па сутнасці яна з’яўлялася палітычна радыкалізаванай формай “айчыннай” прозы, а ў

нацысцкай ідэалогіі вёска была сцэнай для паказу “чыстага”, звязанага з прыродай і роднай зямлёй (= “Boden”) чалавека, а цэнтральнай думкай – ідэя пра паступальнасць і пераемнасць пакаленняў, прыналежнасць да германскай нацыі (= “Blut”). Менавіта дзякуючы продкам, якія шчыравалі на зямлі, сяляне маюць сваю зямлю і змогуць перадаць яе дзецям. Сам герой гэтых твораў – просты, але старанны, працавіты і адважны селянін, яго інтэлектуальная адоранасць адыходзіць на другі план.

Тагачаснай літаратуры нельга было крытыкаваць аўстрыйскі лад жыцця і паказваць негатыўныя тэндэнцыі развіцця. Усіх, хто спрабаваў разабрацца ў рэчаіснасці, улада не вітала, і яны кіраваліся на асваенне кніжнага рынку прагрэсіўнай ФРГ. Але паступова сітуацыя пачала змяняцца, усё больш пачынаў адчувацца дысананс паміж “рэкламным” вобразам Аўстрыі і застылым светам, які адкрываўся пры разглядзе краіны знутры. У гэты час з’яўляюцца пісьменнікі, якія пераасэнсоўваюць пытанне ідэнтычнасці праз аналіз узаемаадносін з мінулым, паказ вялікіх памылак і міфаў дзяржавы і іх уплыву на грамадства, у выніку чаго дэманструюць непрыняцце Аўстрыі як радзімы.

Асабліва ярка гэта тэндэнцыя праяўляецца ў 1970-я гг., калі ў літаратуры выходзяць на першы план творы, якія прынята адносіць да жанру антыайчыннага рамана (Antiheimatroman), які таксама называюць крытычным айчынным раманам. Для яго характэрны панарамны паказ жыцця аўстрыйскай правінцыі з яе *“хлуслівымі ідыліямі, забойчымі стэрэатыпамі, знішчанай айчынай і псіхічна знішчанымі праз гэта людзьмі”* [28, с. 117] у супрацьвагу афіцыйнай літаратуры. Тым ці іншым чынам судакрануліся з гэтым жанрам такія вядомыя аўстрыйскія пісьменнікі, як Т. Бернхард, Э. Елінэк, Р. Менасэ, Ф. Інэрхофер, К. Рансмайр і інш. У сваіх раманах яны закранаюць праблему Аўстрыі як *“ідэальнай духоўнай канстанты, што прысутнічае ў галовах людзей, так ці інакш звязаных з гэтай краінай”* [35, с. 3], як заўважае расійская літаратуразнаўца А. Плахіна. І сама Аўстрыя прысутнічае ў іх творах, хоць часам можа прама не называцца – гэта можа адбывацца на розных узроўнях твора, у тым ліку закранаць яго прасторава-часавыя структуры.

Напрыклад, беларуская даследчыца В. Ч. Гронская, разглядаючы творы Т. Бернхарда і Э. Елінэка праз прызму антыайчыннага рамана, заўважае, што прасторай у іх тэкстах часта становяцца геаграфічна рэальныя горныя паселішчы Аўстрыі, прычым *“вобразы радзімы, вёскі і прыроды набываюць негатыўную ацэнку”* [10, с. 16]. Падзеі і вобразы герояў раманаў шмат у чым абумоўліваюць прастору дзеяння і спрычыняюцца да таго, што рэальнасць замяняецца міжсветам, міжчасавасцю, атрымоўвае абагуленыя характарыстыкі

і “*перадае адсутнасць пачуцця бяспекі на радзіме і адсутнасць любові да радзімы, уласцівыя жанру антыайчыннага рамана*” [10, с. 15].

Для актуалізацыі такога светапогляду ў творах часта выкарыстоўваюцца міфалагічныя вобразы і сюжэты: “*апанутыя ў сучасную вопратку ці ж, наадварот, пераказаныя на сучасны лад, яны дапамагаюць лепш разабрацца ў канкрэтных палітычных, ды і проста жыццёвых праблемах і калізіях, убачыць іх важкасць і значнасць і нават надаюць ім панадчасавы, эпічны характар*” [14, с. 12], што робіць антыайчынны раман універсальным. Дзякуючы гэтаму ён становіцца цікавым і актуальным не толькі для аўстрыйцаў і паступова выходзіць на міжнародную кніжную арэну.

Расійская літаратуразнаўца Н. Э. Сейбель разглядае асаблівасці хранатопу ў раманах А. Штыфтара, Г. Броха і Р. Музіля і звяртае асаблівую ўвагу на распаўсюджанасць “*межаў*”, якія рэалізуюцца і ў часавых, і ў прасторавых складніках і “*ў кожным выпадку яны набываюць цэлы шэраг сэнсаў і ўключаюцца ў кантэкст аўтарскай эстэтыкі*” [39, с. 128]. Напрыклад, у якасці часавай мяжы можна разглядаць пераходныя, “*рубежныя*” даты перыядаў і станаў, ад прыродных цыклаў да эпахальных змен. У прасторавым разуменні гэта звязана з міфалагічным пераадоленнем шляху ад цэнтра да “*чужой*” перыферыі, іх супрацьстаяннем і замкнутасцю.

“*Мяжа*” – часавая, прасторавая, псіхалагічная ці міфалагічная – можа актуалізавацца ў творах не толькі праз акцэнт на яе існаванні, але таксама і праз падкрэсленае перакрочванне. Гэтаму могуць служыць такія сэнсаўтваральныя элементы антыайчыннага рамана, як рэлігія і турызм. Пра гэта гаворыць аўстрыйская даследчыца У. Ландман, якая следам за Р. Менасэ і А. Кунэ сцвярджае, што наяўнасць рэлігійнага (дакладней, каталіцкага) і турыстычнага кампанентаў у спалучэнні з правінцыйнай тэматыкай з’яўляюцца характэрнай уласцівасцю (анты)айчыннага рамана, і заўважае, што тым ці іншым чынам яны прысутныя ў большасці раманаў гэтага жанра [61, с. 17].

Цесная сувязь Аўстрыі з каталіцызмам абумоўлена тым, што гэта веравызнанне дамінуе ва ўсіх рэгіёнах краіны, у адрозненне ад Германіі, дзе ў значнай ступені прадстаўлены розныя кірункі пратэстантызму. У антыайчынных раманах каталіцкі касцёл часцей за ўсё паказваецца з пэўнай ступенню іроніі, “*па-мяшчанску, абмежавана і кансерватыўна*” [61, с. 65], і можа служыць фонам для развіцця падзей або падкрэсліваць пэўныя рысы характару персанажаў.

Турызм з’яўляецца глабальнай аўстрыйскай тэмай, што не здзіўляе: менавіта на адпачынку і аздараўленні ў гарах адбудаваці сваю эканоміку развіцця аўстрыйскія рэгіёны. Л. В. Забалоцкіх звяртае ўвагу на гэты канцэпт у

аўстрыйскай культуры: горы выклікаюць асацыяцыі з лыжным адпачынкам, паходамі і падарожжамі, “*геакэшынгам*” і “*ваенным турызмам*” [12, с. 281]. Таму ў творах аўстрыйскай літаратуры адным з важных прасторавых цэнтраў з’яўляецца курорт, лячэбніца або санаторый, звычайна размешчаны ў гарах. Ён прэзентуе замкнутую і адарваную ад астатняга свету мясціну з пэўнай сацыяльнай іерархіяй: людзі, якія прыехалі “звонку” на адпачынак, чужыя, і мясцовае насельніцтва, часта занятае ў абслугоўванні першых.

Так, у аўстрыйскай літаратуры галоўны герой часта з’яўляецца “аўтсайдэрам”, чужынцам, які прыбывае ва ўсталяваны па невядомых яму правілах свет. З-за гэтай адасобленасці, “чужасці” і яе перажывання герой не праяўляе сацыяльнай або палітычнай актыўнасці, прастора яго жыццядзейнасці абмежавана стасункамі з вузкім колам неабыхавых (або падобных яму) людзей. З гэтага вынікае пасіўнасць персанажа, адсутнасць яго развіцця і “*гібенне і стагнацыя ў жыццёвай сітуацыі, якая ўспрымаецца, нягледзячы ні на што, не толькі (і не столькі) як дрэнная, але як прымальная*” [61, с. 89].

Духоўную спустошанасць і беспрытульнасць героя паглыбляе немагчымасць паразумення з мясцовымі жыхарамі з-за праблем слова, мовы, пошук якой стаў адным з важнейшых пытанняў для аўстрыйцаў пасля II сусветнай вайны і характэрнай рысай аўстрыйскай славеснасці. Месца раманнага дзеяння прадстаўляе сабой прастору, дзе акт камунікацыі паміж мясцовымі жыхарамі і чужынцам у лепшым выпадку ўяўляе сабой толькі абмен этыкетнымі, пустымі фразамі або ўстойлівымі выразамі. Важнае месца адводзіцца, згодна з У. Ландман, маўчанню, або “*нічога-не-гаварэнню*” (ням. “*Nichtssagenheit*”) [61, с. 53], якое пануе паміж людзьмі. Разам з гэтым крытыкуецца штучнасць літаратурнай, “стандартнай” мовы, яе адарванасць ад жыцця, у адрозненне ад натуральнасці мясцовых гаворак.

Такім чынам, характэрнай прасторай мастацкіх твораў Аўстрыі з’яўляюцца невялікія правінцыйныя мястэчкі і вёскі, якія рэпрэзентуюць пэўную сацыяльна-палітычную мадэль грамадства, у супрацьвагу вялікаму гораду, які яшчэ з традыцыі айчыннага рамана ўспрымаецца як нешта варожае, чужое, ананімнае. Часта, нягледзячы нават на канкрэтныя найменні, гэтыя мястэчкі і вёскі з’яўляюцца ўніверсальнымі вобразамі аўстрыйскай правінцыі, размешчанымі ў своеасаблівым “міжсвеце” паміж тэхнічным прагрэсам і аграрнай традыцыяй, якая прыходзіць у заняпад, паміж адкрытасцю свету і замкнутасцю месцаковага мыслення.

РАЗДЗЕЛ II. АСАБЛІВАСЦІ ХРАНАТАПІЧНАЙ СТРУКТУРЫ Ё РАМАНЕ К. РАНСМАЙРА “АПОШНІ СВЕТ”

2.1 Міфалагізацыя часу і прасторы ў рамане К. Рансмайра “Апошні свет”

Сама гісторыя ўзнікнення рамана “Апошні свет” прымушае звярнуць асаблівую ўвагу на пратэкст, які стаў прычынай стварэння твора і ў значнай ступені паўплываў на мастацкую мадэль свету. Заснавальнік серыі „Andere Bibliothek“ Ганс Магнус Энцэнсбергер задумаў перастварэнне славытых “Метамарфоз” рымскага паэта мяжы першых стагоддзяў да і нашай эры Публія Авідзія Назона (Publius Ovidius Naso), і з гэтай ідэяй вырашыў звярнуцца да пачынаючага пісьменніка Крыстафа Рансмайра, які якраз нядаўна – а дакладней, у 1984 годзе, – дэбютаваў у мастацкай літаратуры з першым раманам “Die Schrecken des Eises und der Finsternis” (“Жахі льду і цемры”). Гэты раман не атрымаў шырокага прызнання чытачоў, але крытыкі, сярод іх і Эліяс Канэці, заўважылі нешараговую пісьменніцкую манеру і сакавітую мову твора. Такім чынам, першапачатковай задумай з’яўляўся праявіць пераклад-пераказ “Метамарфоз”, за які Рансмайр з ахвотай узяўся. Аднак падчас працы з твораў малады пісьменнік адчуў, што пачынае выходзіць за межы прасторава-часовай структуры антычнага твора, а вечныя вобразы і сюжэты старадаўніх міфаў актуальныя і сёння. Як канстатуе ўкраінская даследчыца творчасці К. Рансмайра Л. Цыбенка, так і нарадзілася ідэя “*своеасаблівай міфалагізацыі рэчаіснасці*” [50, с. 6], а адзін з самых вядомых тэкстаў Авідзія стаў першапрычынай нараджэння “Апошняга свету”.

Аднак нельга засяроджвацца толькі на “Метамарфозах” як на адзіным пратэксце. Так, менавіта гэты твор пакладзены ў ідэйную аснову кнігі, неаднаразова цытуецца (і адкрыта, і схавана) і выбудоўвае дадатак – “Авідзіеў рэпертуар”, дзе двойчы змешчаныя кароткія звесткі пра кожнага героя. Але неабходна зазначыць, што тон аповеду і фактычную завязку пісьменнік запазычвае з іншага твора Назона, а дакладней – з лістоў паэта на радзіму, напісаных элегічным двувяршам падчас высылкі і сабраных у пяць кніг пад лацінскай назвай “Tristia” (“Журботныя элегіі”). Галоўнай тэмай лістоў, адрасаваных жонцы Фабіі і шматлікім сябрам, становіцца сам факт высылкі Авідзія, туга, якая сціскае сэрца паэта пры думцы пра Рым і былыя часы шчаслівага жыцця, а таксама яго пакуты і горкі лёс у суровым краі, населеным дзікунамі:

“Песни являются в мир, лишь из ясной души изливаясь,
Я же внезапной бедой раз навсегда омрачен.
Песням нужен покой и досуг одинокий поэту —
Я же страдаю от бурь, моря и злобной зимы” [29, с. 6].

У “Апошнім свеце” элегіі прадстаўленыя на розных узроўнях. Несумненна, гэта сам факт высылкі Публія Авідзія Назона з Рыму, пра які чытач даведваецца ў першым раздзеле рамана і пра які неаднойчы разважае галоўны герой, Кота, падчас працяглых пошукаў зніклага паэта. Як і ў рэчаіснасці, у творы Рансмайра невядома дакладна, з якой прычыны імператар Аўгуст выганяе аднаго з самых таленавітых і славурых паэтаў свайго часу на ўскраіны дзяржавы.

Апісанне моманта “сустрэчы” Коты з “жалезным горадам” Томы на беразе Чорнага мора таксама адсылае чытача сваёй атмасферай і параўнаннямі да “Элегій”: *“Tomi war so öde, so alt und ohne Hoffnung wie hundert andere Küstenstädte auch, und es erschien Cotta seltsam, daß an diesem vom Meer und vom Gebirge gleichermaßen bedrängten Ort, der so sehr in seinen Bräuchen, den Plagen der Kälte, der Armut und schweren Arbeit gefangen war, überhaupt etwas geschehen konnte, worüber man in den entrückten Salons und Cafes der europäischen Metropolen sprach”*³ [63, с. 8]. Як і ў Авідзія, на створаных Рансмайрам берагах пануе змрочны холад, самота і пакінутасць выгнанніка, якія пасяляюць у сэрцы падарожніка адчай: Авідзія ён тут не знойдзе і з *“Irgendwo”*⁴ [63, с. 6], як называюцца Томы на першых старонках кнігі, у родны Рым ужо ніколі не вернецца.

Прысутнічаюць “Tristia” у рамане і ў звычайнай эпістальнай форме – у лістах ад самога Авідзія да Кіянэі, “раманнай” жонкі паэта, вачыма якой чытач прачытвае і ўспрымае звесткі з краю імперыі. У цэнтры ўвагі заўсёды сам паэт і яго пакуты, якія ён параўноўвае з пакутамі забітага і зняважанага траянскага царэвіча Гектара, адказы жонкі ніякім чынам не каментуюцца, дасланыя ёю пытанні застаюцца без адказу: *“...in seinen Briefen erwähnte er jedenfalls die glücklichen Jahre mit keinem Wort mehr, fragte nichts, beantwortete aber auch keine Fragen, sondern beschrieb allein seine Verlassenheit, ein kaltes Gebirge und die*

³ “Томы былі такія ж маркотныя, такія ж старыя і такія ж пазбаўленыя надзеі, як і сотні іншых прыморскіх гарадоў, і Коту здавалася dziўным, што ў гэтым месцы, аднолькава прыгнечаным морам і гарамі, так моцна звязаным сваімі звычаямі, пакутуючым ад холаду, галечы і цяжкай працы, наогул магло адбывацца нешта такое, пра што гаварылі ў далёкіх салонах і кавярнях еўрапейскіх метраполій”. – Тут і далей пераклад наш. – В. Я.

⁴ “Дзесьці там”.

*Barbaren der eisernen Stadt*⁵ [63, с. 109]. З часам гэта перапіска становіцца ўсё больш абстрактнай, мастацкая вартасць элегій зніжаецца, а праз некалькі год лісты ўвогуле перастаюць прыходзіць, як гэта было і ў жыцці.

Такую ж дынаміку своеасаблівых узаемаадносін з Рымам можна назіраць і ва ўспамінах Коты пра “вечны горад”. Калі спачатку ўсе думкі героя сканцэнтраваныя на аднаўленнях у памяці сустрэч з Авідзіем, яго легендарнай прамовы на адкрыцці стадыёна “Сем прыстанішчаў”, то прыблізна з сярэдзіны твора Рым ужо ледзь цымее ў памяці, а потым, калі Кота ўжываецца ў Томы і адчувае сябе гэткім жа мясцовым, як і карэнныя тамаўчане, радзіма становіцца такой далёкай і прывіднай, “*als wäre es nie gewesen*”⁶ [63, с. 155].

Калі “Журботныя элегіі” становяцца для сюжэта “Апошняга свету” пэўным штуршком ці пераадгісторыяй, то “Метамарфозы” – гэта тэкст, які арганізуе матрыцу твора праз сістэму вобразаў рамана, задае агульны кірунак развіцця дзеяння ў Томах і з’яўляецца крыніцай, з якой выраслі асноўныя канфлікты і падзеі. “Метамарфозы”, адзін з галоўных твораў Авідзія, – своеасаблівая анталогія старажытных міфаў, з якой К. Рансмайр запазычвае герояў, што насяляюць Томы, і метамарфозу – тое ператварэнне, якое з імі адбудзецца. Прычым сітуацыя ў рамане можа як прама паказваць міф у “метамарфознай” форме, так і пераасэнсавана адсылаць да першакрыніц і паказваць дарогу і лёс персанажаў.

У якасці прыклада звернемся да двух сюжэтаў з “Метамарфоз”, якія знайшлі адлюстраванне ў рамане.

Першы з іх – шырока вядомы міф пра гібель Арфея, якога, згодна з 11 кнігай “Метамарфоз”, разарвалі фракійскія вакханкі пасля таго як ён, у смутку з-за канчатковай страты сваёй каханай Эўрыдыкі, адмовіўся ад удзелу ў любоўных гульнях, вакханаліях, прысвечаных Вакху – Дыянісу:

*...Плеск ладоней, тимпан и вакхических возгласов вопли
Струн заглушили игру, – тогда наконец заалели
Выступы скал, обагрясь песнопевца злосчастного кровью*” [32, с. 240].

У рамане ж кінамеханік Кіпарыс, які штожнівень прывозіць у Томы стужкі з навейшымі шэдэўрамі кінематографа, у Вялікую Пятніцу, дзень смерці Езуса Хрыста, спрабуе паказаць фільм якраз з гэтым сюжэтам, але

⁵ “...ва ўсялякім выпадку, у сваіх лістах ён больш ні словам не ўзгадваў шчаслівыя гады, нічога не пытаў, не даваў адказаў ні на адно пытанне, а толькі апісваў сваю пакінутасць, халодныя горы і дзікуноў жалезнага горада”.

⁶ “...нібы яна ніколі і не існавала”

мясцовы місіянер Ліхас біццём у званы і гучнай лаянкай перашкаджае давесці сеанс да канца.

Другім сюжэтам, які ў творы пераасэнсоўваецца і пражываецца насельнікамі Томаў, з’яўляецца гісторыя пра Лікаона, у міфе ператворанага Зеўсам у ваўка з-за таго, што ён прыгатаваў на вячэру страву з чалавечага мяса. У “Апошнім свеце” Лікаон не мае пяцідзсяці сыноў, багаццяў, належных цару – ён працуе звычайным шаўцом, у доме якога і знайшоў сабе прытулак Кота. Адночы падарожнік заўважае ў сейфе гаспадара ваўчыную шкуру, а літаральна праз пару начэй, вяртаючыся з высакагор’яў Трахілы, бачыць у гарах Лікаона, які парос поўсцю і вые на поўню. Кота не верыць сваім вачам: *“Erst als er die Sichel des Strandes beinah erreicht hatte, erkannte er, daß sein Fluchtweg auch der Weg Lycaons gewesen war, der Wolfsweg”*⁷ [63, с. 69]. Гэта было першае ператварэнне, з якім сутыкнуўся Кота падчас знаходжання ў Томах.

Пасля асноўнага тэксту рамана змешчаны вышэйзгаданы “Авідзіеў рэпертуар” – своеасаблівы аўтарскі каментарый, дзе ў алфавітным парадку пералічаныя ўсе героі “Апошняга свету”: з лічбай 1 змешчана гісторыя раманнага персанажа, з лічбай 2 – яго ж гісторыя, але на падставе прац Назона, і ў першую чаргу – цытат з “Метамарфоз”. Паралельнае выкладанне абодвух “жыццяў” персанажа яшчэ больш падкрэслівае архетыповасць вобразаў твора (пляткарка Чутка, Лікаон-пярэварацень, тыранічны Тэрэй) і адлюстроўвае асаблівасці іх міфічных “гісторый” у тканіне тэксту.

Як бачым, абодва пратэксты фарміруюць сістэму вобразаў рамана і ўплываюць на развіццё сюжэта “Апошняга свету”, што не можа не адбіцца на прастора-часавай арганізацыі рамана.

“Метамарфозы” Авідзія ў пятнаццаці главах апавядаюць пра стварэнне космасу прачасу, пра падзеі з даўнін міфічнага свету да гістарычнага часу аўтара і паказваюць новую перамену “жалезнага веку” хаоса ў эру “залатога” панавання Актавіяна Аўгуста. Рансмайр жа, пераствараючы паэму, дадае да апісанага Назонам прамежку часу яшчэ дзве тысячы год, паказваючы, такім чынам, паўтаральнасць міфалагізаванага часу, бо свет у рамане *зноў* састарэў, як калісьці раней, і *зноў* – раней часу. Ім валадарыць (ці, хутчэй, думае, што валадарыць) “жалезная” цывілізацыя, дзеці якой, як у “Днях і турботах” Гесіёда, таксама сівеюць заўчасна: *“In den Häusern mühten sich früh alternde, stets dunkel gekleidete Frauen ab und in den Stollen hoch über den Dächern, hoch in den Abhängen, staubige, erschöpfte Männer. Wer hier zum Fischen hinausfuhr, der fluchte auf das leere Wasser, und wer ein Feld bestellte, auf das Ungeziefer, den*

⁷ “Толькі ўжо амаль ля самага паўмесяца пляжа ён зразумеў, што шлях яго ўцёкаў быў і шляхам Лікаона, шляхам ваўка”.

Frost und die Steine”⁸ [63, с. 10]. Спустошаная зямля адваргае сваіх жыхароў, пагражае ім акамяненнем, і камяні, чый канчатковы стан – пыл, нясуць у сабе семіётыку ўзроста, старэння. Пасля перыяду росквіту і імклівага развіцця цывілізацыю чакае чарговы віток спіралі, які прынясе з сабою заняпад і разруху, каб потым свет зноўку набраўся сіл на новую вясну чалавецтва, як гэта было і заўсёды будзе.

Камень і жалеза сталі сімваламі горада “апошняга свету”, які на працягу толькі першых трох старонак шматразова змяшчаецца ў семантычнае поле жалезных дзвярэй, сталёных вокнаў, з’едзеных іржой аўтобусных прыпынкаў. Заканчваецца тэкст знікненнем Коты ў гарах, калі ён “шпурляе” аб скальныя сцены два склады свайго імені, і ў адказ чуе толькі рэха. Балгарская даследчыца Пенка Ангелава трапна зазначае, што між двума пунктамі адліку расказанай Рансмайрам гісторыі “ляжыць гісторыя навольнага акамянення гэтага свету, надзелена акэсуарамі апошніх тысяч год” [56]. Нездарма і “Кніга камянёў” (так называла “Метамарфозы” Рэха) узгадвала пра тое, як “auf transatlantischen Routen dahinfliegende Schiffe, die schneeweißen Wolken der Segel unter einem blauen, heiteren Himmel, plötzlich zu Stein wurden und sanken”⁹ [63, с. 126]. Усё вакол ператвараецца ў камень, каб пакінуць хаос жыцця без мэты.

Матыў ператварэння, які праходзіць праз усю кнігу, ахоплівае і першае, павярхоўнае дзеянне – пошукі Котам страчанага сябра. Пачынаецца гэта падарожжа яшчэ заснежанай вясной (якая, нібы “між іншым” зазначае аўтар, не наступала ў гэтых мясцінах ужо два гады), – у міфалагічны час перараджэння, і заканчваецца напрыканцы зімы, калі вясна збірае сілы на апошнюю трансфармацыю свету. Гэты міфалагічна-часавы прамежак з’яўляецца прыкладам тыповай часавай структуры для міфа аб вечным паўтарэнні і перараджэнні, стварэнні новага чалавецтва.

Паўтаральнасць у глыбінных структурах міфалагічнай свядомасці падмацоўваецца ў раманах шматлікімі сінтаксічнымі паралелізмамі і паўторамі. Адбываецца гэта на працягу ўсяго твора, пачынаючы з самага першага абзаца, дзе гаворка ідзе пра ўраган у часе дарогі з Рыму да Томаў, з цэнтра да пераферыі: “Ein Orkan, das war ein Vogelschwarm hoch oben in der Nacht... Ein Orkan, das war das Schreien und das Weinen im Dunkel unter Deck... Ein Orkan, das war die Reise nach Tomi”¹⁰ [63, с. 5]. Тое ж можна заўважыць пры апісаннях горада, дзе рэфрэнам гучаць словы “пыл”, “пясок”, “іржа”, “камень”, “жалеза”,

⁸ „У дамах завіхаліся старэючыя раней часу жанчыны, заўжды апранутыя ў цёмнае, а ў тунэлях, высока над дахамі, на стромкіх схілах, – пыльныя, змучаныя мужчыны. Кожны, хто ішоў лавіць рыбу, праклінаў пустую ваду, а хто браўся апрацоўваць зямлю – паразітаў, мароз і каменне”.

⁹ “...караблі на трансатлантычных маршрутах, беласнежныя аблогі ветразяў пад сінім ясным небам, раптам ператвараліся ў камяні і ішлі на дно”.

¹⁰ “Ураган, гэта была стая птушак высока ў начы, [...] Ураган, гэта быў крык і плач у цемры пад палубай, [...] Ураган, гэта была дарога да Томаў”.

або ў ключавых момантах твора, калі Кота пытае Рэху: “*Wer bist du?*”¹¹ [63, с. 81] і чуе ў адказ тое ж пытанне, якое яшчэ раз азавецца ў сэрцы галоўнага героя падчас апошняй выправы ў горы.

Такім чынам, міфічная часавая плоскасць рамана складаецца з трох значных часавых пластоў:

1) так званы “даўно мінулы” час, або ўласна міфалагічны час “жалезнага стагоддзя” з “Метамарфоз”, які пакрываецца іржой, ператвараецца ў пыл і паступова вяртаецца ў камень;

2) гістарычны час, якім з’яўляецца пачатак нашай эры – менавіта тады адбываюцца падзеі, прасторава аднесення да Рыму (прамова Авідзія на адкрыцці стадыёна, яго высылка, апісанні жыцця Кіянэі, імператара і яго двара);

3) нядаўні, “учораšní” час аповеду, які ўяўляе сабою час жыцця Коты ў Томах.

Такая структура раманнага часу супадае са структурай міфалагічнага часу, распрацаванай расійскім даследчыкам С. Ю. Няклюдавым [30]. Зыходзячы з гэтага, можна зрабіць выснову пра паралель часавай структуры рамана К. Рансмайра з мадэлямі міфалагічнага часу, для якога таксама характэрныя бясконцасць, паўтаральнасць, спіральнае развіццё і ўніверсальнасць.

У значнай ступені міф паўплываў і на прасторавую арганізацыю рамана “Апошні свет”.

Як ужо было адзначана ў тэарэтычнай частцы, для міфалагічнай прасторы характэрна перарывістасць і якасная неаднароднасць, а менавіта – наяўнасць “*сакральнага цэнтру і патэнцыйна варожай перыферыі*” [30, с. 12], што яскрава адлюстравана і ў рамане К. Рансмайра. Дзеянне “Апошняга свету” разгортваецца ў двух пунктах, якія падкрэслена супрацьпастаўляюцца адзін аднаму: першы – легендарны Рым, цэнтр наймагутнейшай імперыі, у які вядуць усе дарогі, другі – заняпалыя Тома на краі свету (дакладней, на краі імперыі, што для яе жыхароў, аднак, з’яўлялася адным і тым жа). Інтэртэкстуальна гэта карэлюе з Авідзіевымі “*Roma aeterna*” і “*orbis ultimae*”.

Такое супрацьстаянне падкрэсліваецца розным чынам. Па-першае, гэта сам факт высылкі Публія Авідзія Назона ў Тома і рэакцыя на яе рымлян, якія не маглі ўявіць сабе, як такое наогул магчыма – дабрацца да фракійскіх дзікуноў дзесьці на далёкім паўночным усходзе. Сюды ж можна дадаць успаміны Коты пра падарожжа, дзе адлегласць паміж абодвума гарадамі шматразова павялічваецца. Калі герой узгадвае сваё сямнаццацідзённае плаванне на “Трывіі”, то чытачу можа падацца, што для таго, каб дабрацца з

¹¹ “Хто ты?”

Рыму ў Томы, неабходна пераадолець як мінімум акіян і прабрацца праз мноства перашкод. Гэта можна звязаць з марскою хваробай Коты і немагчымасцю заснуць з-за ўрагану: *“Obwohl er auch tagsüber und an so vielen, immer entlegeneren Orten des Schiffes aus seinem Elend in die Bewußtlosigkeit oder wenigstens in einen Traum zu flüchten versuchte, fand Cotta auf dem Ägäischen und dann auch auf dem Schwarzen Meer keinen Schlaf”*¹² [63, с. 5], – такія перажыванні і фізічныя пакуты заўсёды падаўжаюць час у чалавечай свядомасці. Фактычна ж адлегласць паміж “вечным горадам” і курортным горадам Канстанцай складае крыху больш за 1300 км.

Па-другое, спрычыняюцца да гэтага супрацьпастаўлення і знешнія апісанні абодвух гарадоў. Рым уяўляе сабой сталіцу цывілізацыі, прыклад рацыянальнасці, дагледжанасці і класічнай прыгажосці, сімвалам чаго можна лічыць палац імператара, шматлікія акадэміі і музеі Рыма, а таксама сам дом Авідзія з садовымі фантанамі ў цені стогадовых дрэваў на П’яца-дэль-Мора: мармуровая падлога, бялюткая дасканаласць сценаў, бібліятэка, салон, балконы, – усё тое, што Кіянэя не змагла трымаць і захаваць пасля высылкі мужа. Сюды ж можна аднесці і свайго роду “перамогу” архітэктурны над дзікай прыродай – стадыён “Сем прыстанішчаў”, найбольшы падарунак імператара гораду, вяршыня барацьбы прагрэсу з гіблым балотам, адкуль *“jahrhundertlang hatten sich <...> nur die flirrenden, schwankenden Säulen der Fiebermückenschwärme erhoben und Aasvögel den Himmel beherrscht, die über den Kadavern von Ziegen und Schafen, seltener auch den Leichnamen von Hirten kreisten, von Moorbewohnern, die von den Knüppelpfaden abgekommen und im Morast erstickt waren”*¹³ [63, с. 48].

Абсалютнай супрацьлегласцю на гэтым фоне выглядаюць Томы, якія сустрэлі Коту заржавелымі дзвярыма, агароджамі і вокнамі, нападзенымі дамамі пад покрывам раслін і мху, забруджанымі вуліцамі. Некаторыя з іх цалкам захопленыя дзікай прыродай, адзінымі жыхарамі там могуць быць толькі дзікія звяры, вясёлкавых колераў яшчаркі ды павукі, велічынёю з далонь, з якімі мясцовыя спачатку спрабуюць змагацца, але вельмі хутка звыкаюцца з такім суседствам, як і з усімі дзівосамі, што адбываюцца навокал.

Своеасаблівым сімвалам неспасцігальнасці і ўяўнай алагічнасці прыродных законаў можа служыць квітнеючае дрэва ў горнай Трахіле, пакрытай снегам. Аўтар пры параўнанні “цэнтра” свету і яго ўскраін ужывае ў гэтым не толькі злучнік “супраць”, але і паўтор для акцэнтацыі ўвагі на гэтым

¹² “Хоць Кота цэлымі днямі спрабаваў збегчы ад сваёй бяды ў няпомнасьці ці хаця б у сон ва ўсё больш аддаленыя закуткі карабля, заснуць ён не змог ні ў Эгейскім моры, ні ў Чорным”.

¹³ “стагоддзямі ўздыхаліся толькі мільгатлівыя, зменлівыя слупы малярыйных камароў, а неба захапілі сцявратнікі, што кружылі над тушамі коз і авечак, радзей – над тленнымі астанкамі пастухоў, жыхарамі балот, якія падалі з брусчатай грэблі і задыхаліся ў багне”.

факце: “*Rom gegen die Unmöglichkeit eines Maulbeerbaumes im Schnee vor dem Fenster; Rom gegen die in der Einöde hockenden Steinmale, gegen die Verlassenheit von Trachila*”¹⁴ [63, с. 14]. Праз гэта прастора “Апошняга свету” яшчэ больш напаўняецца міфам, фантазіяй, падсвядомым.

Галоўным жа чынам супрацьпастаўленне паміж гарадамі падкрэсліваецца шматбаковай праблематыкай рамана. Чэшскі даследчык Яраслаў Коварж паказвае, што шмат у чым менавіта праблематыка стварае неадольную прорву паміж абедзвюма кропкамі на карце [60]. Перш за ўсё, гэта праблема літаратурнай творчасці, цэнтр якой праз выгнанне Авідзія змяшчаецца ў Томы, Рым жа становіцца горадам цензуры, якая не даспукае сустрэчы твораў паэта з чытачамі. Тое, што Кота знаходзіць на чарнаморскім узбярэжжы “Метамарфозы” ў выглядзе асобных цытат, выбітых на камянях, а таксама ў “Кнізе камянёў” ад Рэхі і “Кнізе птушак” Арахны, таксама робіць свой уклад у гэта. У пэўным сэнсе супрацьстаянне ўлады і свабоды слова і культуры ў цэлым робіць кнігу ў нечым палітычнай і паказвае ва ўсіх фарбах сутнасць і механізмы дыктатуры. Варта ўзгадаць гісторыю выгнання Авідзія з Рыма: фактычна прычынай яго высылкі стаў бюракратычны апарат імператарскай улады, дзе адзін толькі рух або позірк Аўгуста падчас любавання насарогам мог інтэрпрэтавацца як заўгодна і выліцца ў абвінаваўчы прысуд: “*Ohne ein Wort, nur mit einer jöhen, knappen Handbewegung, die kaum heftiger schien als das Abschütteln einer Stubenfliege, hatte Augustus den Berichterstatter unterbrochen und war dann ganz in den Anblick des Nashorns zurückgesunken. Eine flüchtige Bewegung Seiner Hand. Es war genug. Der Hof brauchte keine ganzen Sätze und keine fertigen Urteile*”¹⁵ [63, с. 58–59]. Даволі маляўніча паказана ў творы і дзейнасць апазіцыі, якая адразу пасля выгнання зрабіла Авідзія пакутнікам за народ і пачала шырокую прапаганду яго творчасці, хоць да гэтага не трывала і ганьбіла шырока вядомага ў вузкіх колах рымскай эліты паэта. Томы ж з іх ірацыянальнасцю і свабадалюбствам з’яўляюцца прыкладам анархічнага ладу жыцця, дзе ніхто не лічыць сябе прыналежным да Свяшчэннай рымскай імперыі і не лічыць патрэбным выконваць прадпісанні кшталту забаронаў на зносіны з выгнаннікамі, якія яны на пачатку кнігі актыўна хаваюць ад Коты.

Так, праз знешнія апісанні і праблематыку Томы і Рым супрацьпастаўляюцца і разносяцца на розныя ўскраіны мастацкага свету К. Рансмайра, што нагадвае яркую антынамічнасць міфалагічнай карціны

¹⁴ “Рым супраць немагчымай квецені заснежанай шаўкавіцы перад акном; Рым супраць каменных помнікаў, што туляцца да зямлі ў закінутай пустцы, супраць пакінутасці Трахілы”.

¹⁵ „Без ніводнага слова, толькі рэзкім, кароткім рухам, наўрад ці больш энергічным за той, якім адганяюць пакаёвую муху, Аўгуст перарваў дакладчыка і зноўку заглыбіўся ў сузіранне насарога. Лёгка рух яго рукі. Гэтага было дастаткова. Двару не былі патрэбны поўныя сказы і завершаныя меркаванні”.

свету, дзе “цэнтр”, або, напрыклад, поўдзень, зазвычай надзяляўся станоўчымі якасцямі, а “перыферыя”, поўнач, – негатыўнымі.

Своеасаблівым вобразам сувязі паміж гэтымі двума прасторавымі пунктамі можна назваць шлях Коты. Сам канцэпт шляху з’яўляецца ў міфалагічнай свдомасці адным з важнейшых часава-прасторавых класіфікатараў, мадэллю “спецыялізацыі” часу. На восі, выбудаванай героем паміж “цэнтрам” і “перыферыяй”, незалежна ад накірунку, ствараўся сам міфічны аповед. Важным з’яўляецца той факт, што падчас гэтага шляху герой пераадольвае перашкоды рознага кшталту (чым бліжэй да пункта прызначэння, тым вышэй іх узровень складанасці) і ў выніку перажывае пэўную знешнюю ці ўнутраную “метамарфозу”.

У рамане Рансмайра шлях разбіваецца на два значныя прамежкі. Першы з іх – гэта ўласна перамяшчэнне галоўнага героя з Рыма ў Томы на караблі. Гэтае падарожжа не апісваецца ў рамане падрабязна, а згадваецца літаральна ў некалькіх абзацах на пачатку твора: ураган, “марская хвароба”, 17 дзён пакут – гэта, збольшага, усе звесткі, якія паведамляюцца чытачу аб плаванні на “Трывіі”. Але такі пачатак шляху прадказвае складанасці і па прыбыцці Коты ў Томы, дзе разварочваецца асноўны кавалак шляху, увасоблены ў пошуках Авідзія і “Метамарфоз”. Мясцовыя жыхары робяць выгляд, што нічога не ведаюць пра лёс сасланага, а тыя, хто, здаецца, мае нейкія звесткі, – як, напрыклад, звар’яцелы сын Фамы Бат, – не выклікаюць асаблівага даверу. Паходы ў Трахілу таксама не прынеслі жаданых вынікаў, нават наадварот: Кота не можа спакойна спаць, бачыць дзіўныя мроі і адчувае, што сам паціху пачынае вар’яцець. Ён зведвае на сабе ўплыў анархічнага свету Томаў і змяняе свае адносіны як да тамаўчан, так і да сябе самога.

Наступнай рысай, якая можа лічыцца праявай міфалагізацыі прасторы ў рамане, з’яўляецца ўніверсальнасць месца дзеяння, то-бок універсальнасць мадэлі Томаў. Калі чытач праз апісанні горада і яго ваколліц паступова пагружаецца ў твор і пачынае канструяваць нейкі вобраз у сваім уяўленні, то зможа заўважыць, што ландшафты і пейзажы нагадваюць любы невялікі гарадок чарнаморскага ўзбярэжжа, а калі абстрагавацца ад мора, якое ў творы з’яўляецца не вельмі часта і функцыянуе даволі адасоблена ад саміх Томаў, не мае на іх прамога ўплыву і хутчэй стварае агульную атмасферу і перадае стан душы галоўнага героя, то апісанні “жалезнага горада” пасуюць да любога нападзакінутага правінцыйнага гарадка, незалежна ад часткі свету.

Важна таксама заўважыць, што агульная карціна свету рамана ўтрымлівае яркія эсхаталагічныя матывы, характэрныя для міфаў пра канец свету.

Нямецкі літаратуразнаўца Томас Анц называў “Апошні свет” “катастрафічным раманам” [57, с. 128], яго калега Хольгер Мозэбах –

“вычарпальным прадбачаннем канца свету” [62, с. 214], Томас Эпле пазначыў галоўнай тэмай рамана “заныпад асобных людзей, гарадоў і ўсяго чалавецтва” [58, с. 49]. Сапраўды, у “Апошнім свеце” назіраецца агульны заныпад Томаў, якія ідуць па шляху разбуранай горнай мясціны Трахілы, дзе знайшоў сваё прыстанішча Авідзій і яго слуга Піфагор, і пакінутага горада Ліміры, загінулага разам з жыхарамі пад разваламі горнай пароды. Усё гэта падмацоўваецца семантычнымі групамі слоў распаду, знішчэння і смерці, раскіданымі па ўсім тэксце, як, напрыклад, пры апісанні наведвання кантрабандыстамі той жа Ліміры: “*Es war, als trieben die Kupfersucher ihre Schächte nicht bloß in den Schutt einer Katastrophe, sondern in die Zeit selbst. An jeder von Grünspan überzogenen Fibel haftete die Erinnerung an Frauen, die solchen Schmuck noch in ihren Gräbern und bis in alle Ewigkeit hätten tragen sollen; von den zu schwarzen Sägen verrotteten Klingen der Dolche und Äxte tropfte das Blut vergessener Schlachten, und in Kesseln ohne Boden garte das Fleisch ausgestorbener Tiere. Aus jedem Schacht rauchte die Vergangenheit*”¹⁶ [63, с. 187–188].

Пра канец свету нагадваюць жыхарам і шматлікія кліматычныя катаклізмы, як, напрыклад, ужо раней адзначаная двухгадовая зіма, ці выпадак з сярніста-жоўтым віруючым морам, якое так нагрэлася, што фантастычныя рыбы-алебарды цэлымі касякамі выкідваліся вонкі, і “...*noch in der frischen Kühle nach Sonnenuntergang lag der Gestank der Verwesung über der Küste*”¹⁷ [63, с. 98]. Дрэнным знакам, які згадваецца ў творы адным з першых, з’яўляецца вялізная сава, “*Unglücksvogel*”¹⁸ [63, с. 25], якая ў дзень вяселля Тэрэя і Прокны сядзела на іх доме, што, згодна з прыкметамі тамаўчан, прадказвала маладым і ўсяму гораду няшчасную будучыню. Іншым разам жыхары Томаў заўважаюць, як раптоўна іх горад напоўнілі дзіўныя расліны і вялізныя павукі. Таксама нельга не згадаць жывапісны каменны сад у Трахіле, дзе камяні з цытатамі “Метамарфоз” былі цалкам пакрытыя бліскучым панцырам са слімакоў. Многія з пералічаных прыродных феноменаў былі выкліканы глабальным пацяпленнем, якое самі жыхары Томаў “*deuteten ... als die Zeichen einer neuen, unheilvollen Zeit*”¹⁹ [63, с. 98].

Сюды ж можна аднесці два прароцтвы пра канец свету – першае аб маравой язве на востраве Эгіна, якое нібы прадказала тое, як у Томах “*Spiegel*

¹⁶ “Гэта было так, быццам шукальнікі медзі раскопвалі гэтыя шахты не ў развалінах пасля нейкай катастрофы, а ў самім часе. У кожную пакрытую зялёнай пацінай фібулу ўеўся успамін пра жанчыну, якой належала насіць гэта ўпрыгажэнне ў магіле і праз усе вякі вечныя. З цьмяна чорных, праржавелых клінкоў былых кінжалаў і сякер сцякалі кроплі крыві забытых бітваў, а ў кацялках без днішча запякалася мяса вымерлых жывёл. З кожнай шахты дыхала мінулае”.

¹⁷ “...у свежай прахалодзе пасля захаду сонца над узбярэжжам яшчэ вісеў смурод разлажэння”.

¹⁸ “Птушка няшчасця”.

¹⁹ “...тлумачылі... як знак новага, гаротнага часу”.

*der Gewässer wurde blind*²⁰ [63, с. 50], другое аб вялікім патопе, у выніку якога нарадзілася пакаленне людзей з каменнымі сэрцамі. Папярэджаннімі служаць і паралельныя ўстаўныя гісторыі пра затанулыя караблі (першы быў паказаны на адным з сеансаў Кіпарыса і датычыў падарожжа і гібелі міфічнага цара Кеіка; аб другім Кота даведаўся з гісторыі Арахны пра яе прыбыццё ў Томы). Літаратуразнаўца Л. Цагарэлі звяртае ўвагу таксама і на псіхічныя дэфармацыі жыхароў Томаў, што праяўляецца ў іх *“прымітыўных, часта брутальных і варварскіх наводзінах”* [67]. У сувязі з гэтым хочацца ўзгадаць гісторыю пра Марсіа, палюбоўніка Рэхі, які ледзь не звар’яцеў пасля яе знікнення. Тэрэй, які вынес яго, п’янага, з цалкам разбуранай пячоры Рэхі, кінуў бедалагу ў човен для вадапою, і калі б не Прокна, жонка мясніка, якая выцягнула Марсіа і накрыла яго коўдрай, то той не прачнуўся б з дурманячых сноў.

Нездарма і назва рамана – “Апошні свет” – адсылае чытача, з аднаго боку, да месца дзеяння рамана (ускраін Рымскай імперыі, а, адпаведна, ускраін цывілізацыі), з іншага боку, да паказанага там часу – захаду чалавецтва, канца “жалезнага” ці, хутчэй, іржавага стагоддзя.

“Кома часу перад канцом свету”, – так ахарактарызавала тэмпаральнае выражэнне кантэксту Томаў літаратуразнаўца Л. Цыбенка [50, с. 10]. Сапраўды, рэчаіснасць, прадстаўленая ў выглядзе міфа, звязвае мінулае і будучыню ў адзін цэласны кантынуум. Міфалагічныя вобразы і матывы, як слушна зазначае В. А. Папушына, *“надаюць карціне свету, якую вынаходзіць пісьменнік, універсальныя рысы. <...> Зліццё рэчаіснага і фантазійнага уносяць міф па-над аб’ектыўнай рэчаіснасцю і ператвараюць яго ў носьбіта панадгістарычна-часавяга і панадпрасторавага зместу”* [34, с. 652].

Такім чынам, міф становіцца абалонкай, якая яднае ў сабе вышэй названыя адметнасці прасторава-часавай арганізацыі тэксту, з’яўляецца рухавіком сюжэту і падставай для нелагічных, казачна-фантастычных законаў, на аснове якіх адбываецца дзеянне твора. Міфалагізацыя ж становіцца інструментам мастацкага структуравання матэрыялу, сродкам выражэння “вечных” псіхалагічных пачаткаў і выяўлення схаваных міфалагічных асноў рэальнасці.

2.2 Постмадэрнісцкі код часава-прасторавай структуры рамана К. Рансмайра “Апошні свет”

²⁰ “...аслепла люстэрка водаў”.

У папярэднім параграфі гаворка ішла пра тое, што міфалагізацыя з’яўляецца важным сродкам арганізацыі часапрасторы ў рамане, аднак можна заўважыць, што не ўсё ў раманнай мадэлі свету падпарадкоўваецца міфу і яго законам развіцця. Міф зводзіць у адно цэлае розныя дэталі мастацкага свету твора і ператварае хаос ў арганізаваны космас, але напаўненне гэтай абалонкі не цалкам упісваецца ў парадыгму міфалагічнай свядомасці.

Важнай прыкметай постмадэрнісцкага твора з’яўляецца фікцыянальнасць, штучнасць тэксту, пераасэнсаванне ранейшых набыткаў культуры і іх перастварэнне, з-за чаго адбываюцца пэўныя змены і ў часава-прасторавай арганізацыі тэксту. У рамане “Апошні свет” гэта фікцыянальнасць прысутнічае з самага пачатку твора.

Пачынаецца ўсё з таго, што рымлянін Кота, сябра славутага паэта Публія Авідзія Назона, пасля дайшоўшых да сталіцы імперыі чутак аб знікненні (а па некаторых – нават смерці) сасланага на край свету творцы, выпраўляецца на яго пошукі. Ужо тут, у самай завязцы дзеяння, назіраецца часавы злом і перанос у вобласць мастацкай выдумкі. Згодна з гістарычнымі данымі, Авідзій быў сасланы імператарам Аўгустам у 8-м годзе нашай эры, годам жа яго смерці афіцыйна лічыцца 18 г. Кота Месалінус, рэальная гістарычная асоба, сапраўды быў сябрам і мецэнатам Назона, атрымліваў ад яго лісты яшчэ даволі працяглы час пасля высылкі, але ў рэальнасці на пошукі паэта не выпраўляўся. Наступны факт, які не адпавядае рэчаіснасці, гэта гісторыя пра тое, як “Метамарфозы”, створаныя ў першым дзесяцігоддзі нашай эры, былі спаленыя аўтарам разам з іншымі творамі ў яго доме на П’яца-дэль-Мора; насамрэч, як вядома, паэма дайшла да нашых дзён і карыстаецца папулярнасцю з-за ўнікальнай літаратурнай апрацоўкі міфаў. Такім чынам, гістарычны час рамана разбураецца фікцыянальнасцю падзей, што яго напаўняюць, і так перад чытачом паўстае аўтарская версія свету, дзе сама рэальнасць становіцца чымсьці прывідным, а прастора мастацкага вымыслу – жывой і сапраўднай.

Па сваёй сутнасці толькі знешняй, фікцыянальнай з’яўляецца і супрацьпастаўленасць двух прасторавых цэнтраў дзеяння: лагічна разважаючы, хочацца думаць, што ў антыноміі “цэнтр” – “перыферыя” Рым з’яўляецца першым, Томы ж адносяцца хутчэй да другога. Аднак структурна паміж “вечным” і “жалезным” гарадамі нашмат больш падабенстваў, чым здаецца на першы погляд.

Перш за ўсё, гэта мастацкія дэталі розных часавых пластоў, якія яднаюць абодва прасторавыя цэнтры ў адным “*Irgendwann*”, па аналогіі з “*Irgendwo*”, як зазначае даследчык з Косава Арсім Рэджэпі [64, с. 104]. Пошукі Коты праходзяць у прасторы, поўнай анахранізмаў, якія нясуць у сабе матэрыяльныя характарыстыкі розных часоў у супастаўленні, бліжкім міфалагічнаму

мысленню. З пункту гледжання чалавечага развіцця, гэтыя дзве тысячы год раманнага часу з'яўляюцца свайго роду абагульненнем, зробленым для выяўлення і паказу блізкіх характарыстык. Від паруснай шхуны, на якой прыплывае Кота ў Томы, быў створаны толькі ў XVIII стагоддзі; місіянер-старавер, які патрабуе ўспамінаць у Вялікую пятніцу пра “*gekreuzigten Herrschers der Welt*”²¹ [63, с. 86], калі гістарычна Хрыстос у тую пару быў яшчэ толькі юнаком; нацысцкія канцлагеры, з якіх уцёк адзіны персанаж, “знаёмы” са смерцю – лекар і магільшчык Дзіт; мікрафоны і дынамікі рымскіх арэн, більярд і банкеты ў элітных салонах, газавая пліта ў хіжыне... Некаторыя з гэтых анахранізмаў цяпер здаюцца антыкварыятам – напрыклад, праектар для фільмаў, якія штогод (а дакладней, штожнівень, толькі ў апошні раз падзея мела месца вясной) прывозіў у Томы Кіпарыс, або эпіскап, куплены Фамай для прагляду выяваў. Усе вышэйпералічаныя прадметы, нягледзячы на пасляваеннае XX стагоддзе, да якога яны адсылаюць, пакрыты іржой, што служыць метафарай распаду Томаў, і ілюструюць тыповае для постмадэрнісцкай свядомасці скептычнае стаўленне да тэхналагічнага прагрэсу. Асабліва моцна супрацьстаянне тэхналогій і часу паказана на прыкладзе Ліміры, дзе “*das von Dornengestrüpp überwucherte Gerüst eines Förderbandes, umgestürzte Kipploren lagen neben einem Schienenstück...*”²² [63, с. 186]. Горад загінуў з-за шахцёраў, якія не змаглі спыніць здабычу ў патрэбны момант і вынеслі з глыбіняў гары ўсю руду, што стала своеасаблівым “канцом свету” для жыхароў Ліміры – як у эканамічным, так і фізічным плане: аднаго разу гара абвалілася і пахавала пад сабою ўсіх тых, хто не паспеў пакінуць збяднелую мясціну раней.

Чарговай важнай тэмай, якая ўзнімаецца ў рамане “Апошні свет” і адкрывае новы погляд на прастору тэксту рамана, з’яўляецца праблема суадносін Мастака, Тэксту і Чытача, актуальная для літаратуры постмадэрнізму.

Як у Рыме, так і ў саміх Томах сапраўдны Мастак не знаходзіць прытулку: афіцыйная ўлада адпраўляе яго ў вечнае выгнанне, дзікуны чарнаморскага ўзбярэжжа не прымаюць паэта і ў выніку “выжываюць” яго ў горную вёску Трахілу. Падобная гісторыя адбылася і яшчэ з адным чалавекам слова – са слугой Авідзія Піфагорам. Славуты грэчаскі філосаф VI–V стагоддзяў да н.э., у творы ён прадстаўлены як здзіцянелы стары, які, аднак, быў адзіным, хто змог прыняць Авідзія і сам вырашыў служыць паэту. Нават пасля знікнення Назона Піфагор працягвае яго справу – піша “Метамарфозы”, што ў пэўным сэнсе карэлюе і з арыгіналам кнігі: менавіта ў вусны грэка паэт укладае ідэю

²¹ “...укрыжаванага Валадара сусвету”.

²² “... зарослыя цернем рэшткі канвеера, перакуленыя самазвалы ляжалі побач з разламанымі рэйкамі”.

бесперапыннага руху матэрыі: “<...> *Небеса изменяют и всё, что под ними, / Форму свою, и земля, и всё, что под ней существует*” [32, с. 349], якую супастаўляе з вечнай нязменнасцю бессмяротнай душы.

Яднае абодвух той факт, што і паэт, і філосаф былі пазбаўленыя радзімы з-за дэспатычнага рэжыму, толькі Авідзія афіцыйна выслаў імператарскі двор, Піфагор жа збег з Самаса без прамога прымусу. Больш за дзесяць год апошні жыў, пакінуты і самотны, у каменнай рыбацкай хатцы на беразе забытай усімі бухты, наведваючыся зрэдку ў Томы – толькі каб папоўніць запасы, мясцовыя жыхары не жадалі ні чуць, ні бачыць філосафа. Пагарда і насмешкі з боку тамаўчан зблізілі мужчын і змусілі шукаць прытулку ў вышынях Трахілы, куды шахцёры звычайна не паднімаліся. З’яўленне выгнанніка з Рыма стала для Піфагора лёсавызначальным: у апаবাদаннях Назона ён змог знайсці ўласны боль і лёс, свае пачуцці, думкі і сэнс далейшага існавання.

Але не толькі Мастак становіцца чужым у абодвух гарадах – яго твор, Тэкст, знішчаецца і ў Рыме, і на Чорным моры. У “вечным горадзе” “інструментам” знішчэння з’яўляецца ўлада, якая пасля высылкі паэта зрабіла ў спаленым кабінёце-бібліятэцы Авідзія ператрус і спаліла ўсё, да апошняй літары: “<...> *die Asche von Handschriften, schwarze schmierige Klumpen, wurde mit Handbesen und Kehrschaufeln entfernt und selbst die festgebackenen, unter dichtem Staub verborgenen Krusten des Bücherbrandes mit Messern von den Regalen und der Feuerstelle des Schreibtisches geschabt. Nichts, kein noch so unbedeutender Rest, aus dem man auch nur ein Wort oder einen einzigen Buchstaben hätte auflesen können, entging dieser Säuberung*”²³ [63, с. 114]. Прычынай жа пажару, згодна з пачаткам гісторыі, быў сам паэт, які вырашыў знішчыць свае творы перад высылкай, таму і сам Мастак у “Апошнім свеце” спрычыняецца да знікнення Тэксту. У Томах жа сілай, якая супрацьстаіць культурнай прасторы, становіцца тая ж прырода: камяні, на якіх Піфагор старанна, слова за слова выбіваў раздзелы “Метамарфоз”, старанна згладжваюцца слімакамі і, нягледзячы на воцат і іншыя спосабы змаганняў, жывёлы робяць сваю справу: калі Кота прыходзіць у Трахілу пасля звестак аб яе гібелі ад горнага завалу, то бачыць, што словы ледзь цьмеюць на некаторых камянях, у паглыбленнях якіх яшчэ захаваўся трывалы пах воцату – водар смерці, які трымаў прастору словаў вольнай ад слімакоў. Выглядала ўсё гэта, “<...> *als belagerten die Schnecken jeden einzelnen Buchstaben, bis auch die letzte Erinnerung an den Untergang aus ihm verdampft wäre, um dann geduldig und*

²³ “...пыл рукапісаў, чорныя, слізкія агрызкі вычышчаліся шчоткамі і шуфлямі, а самі спечаныя, пахаваныя пад слоём пылу струпы кніжнага пажару адскрабаліся нажамі ад паліц і агнішча пісьмовага стала. Нічога, нават якія-небудзь нязначныя рэшткі, з якіх можна было б прачытаць хаця б нейкае слова ці адну-адзінаю літарку, – нічога не мінала гэтай зачысткі”.

unbeirrbar über alle Zeichen im Stein hinwegzukriechen und Wort für Wort unter ihren Leibern zu begraben”²⁴ [63, с. 198]. Не толькі жывёлы “паўстаюць” супраць Тэксту, але і расліны: стужкі з тэкстамі і дываны з “Кнігай птушак” – так Арахна называла дзіўныя аповеды Авідзія пра ператварэнні – аплятаюцца і разрываюцца плюшчом, які разбурае ў выніку нават сцены жылля Коты.

Такім чынам, супрацьстаянне Рыма і Томаў становіцца своеасаблівым адлюстраваннем праз мутнае шкло: адрозненні, насамрэч, хутчэй знешнія, але сутнасць адна – абодва гарады чакае гібель, што прадказваецца дзвюма ўстаўнымі навэламі пра канец свету, расказанымі Авідзіем.

Храналагічна першай з’яўляецца ўжо неаднаразова ўзгаданая вышэй прамова да грамадзян Рыма падчас адкрыцця новага стадыёна, што, як лічыла Рэха, магло стаць імпульсам для высылкі з-за свайго закліка і папярэджання: Авідзій сцвярджаў, што змены ў лепшы бок магчымыя і іх варта здзейсніць, пакуль яшчэ не позна, пакуль вольны народ не ператварыўся ў народ “мурашыны”. Другім жа становіцца прадбачанне з вядомым у літаратуры сюжэтам пра Дэўкаліёнаў патоп, які ў рамане Рэха расказвае Коту ў апошні вечар перад знікненнем. Згодна з яе словамі, пасля страшнай залевы, якая знішчыць усё, што існуе на зямлі, застануцца толькі двое, Дэўкаліён і Піра, якія і створаць новае чалавецтва з каменьчыкаў: “<...> *das habe Naso die eigentliche und wahre Menschheit genannt, eine Brut von mineralischer Härte, das Herz aus Basalt, die Augen aus Serpentin, ohne Gefühle, ohne eine Sprache der Liebe, aber auch ohne jede Regung des Hasses, des Mitgeföhls oder der Trauer, so unnachgiebig, so taub und dauerhaft wie die Felsen dieser Küste*”²⁵ [63, с. 138]. І калі прадказанне пра Эгіну з’яўляецца папярэджаннем, то візія патопа адсылае не столькі да будучыні, як мяркуе Рэха, колькі да мінулага гэтай міфічнай гісторыі – яна пераасэнсоўваецца і паказвае песімістычны партрэт сучаснага чалавецтва.

Абодва гарады яднае не толькі дэмарфаваны міфам і сучаснасцю час, але і вобразы мясцовых жыхароў. І ў Рыме, і ў Томах жывуць людзі, з якіх некаторыя, як рабы або шахцёры, мусяць цяжка працаваць для таго, каб выжыць, а нехта праводзіць свой час за безупыннай весялосцю і задавальненнямі. Але і адны, і другія, як разважае Авідзій падчас сваёй прамовы аб народзе Эгіны, бессэнсоўна марнуюць час – у рэшце рэшт дзікая прырода пераможа цывілізацыю, што не бачыць шляхоў далейшага развіцця.

²⁴ „нібы слімакі асадзілі кожную асобную літару, пакуль апошні напамін аб гібелі з іх не выпарыцца, каб затым, церпяліва і непахісна прапаўзці над усімі знакамі, высечанымі ў камені і, слова за словам, пахаваць іх пад сваімі цельцамі“.

²⁵ “...гэта Назон назваў сапраўдным і адзіным чалавецтвам – вылюдкаў мінеральнай цвёрдасці, з базальтавым сэрцам, серпантынавымі вачыма, без пачуццяў, без слова любові, але і без якіх-небудзь парываў нянавісці, спагады ці смутку – такія ўпартыя, глухія і трывалыя, як скалы гэтага ўзбярэжжа”.

Постмадэрнізм адлюстроўвае крызісны стан духоўнага развіцця чалавека. З гэтага пункту гледжання постмадэрнісцкімі можна назваць і створаныя Рансмайрам вобразы герояў “Апошняга свету”. Нягледзячы на тое, што фармальна яны запазычаныя з міфаў і праходзяць збольшага прадвызначаную “Метамарфозамі” дарогу, у адрозненне ад першакрыніц, дзе зло і дабро адкрыта супрацьстаяць адно аднаму, персанажаў “Апошняга свету” нельга назваць ні станоўчымі, ні адмоўнымі.

Звернем увагу на галоўнага героя рамана – Коту. З самага пачатку, калі чытач знаёміцца з прычынай прыбыцця рымляніна ў Тома, хочацца верыць, што гэты чалавек – верны сябра, настолькі адданы паэту і пошукам справядлівасці, што гатовы паплысці на край свету, каб знайсці Авідзія. Але чым далей, тым больш гэты светлы вобраз разбіваецца аб рэчаіснасць: з часам Кота прызнаецца сабе, што гэта плаванне стала для яго ўцёкамі ад суму і задавальненнем уласнага жадання славы.

Яшчэ адзін эпізод, які адштурхоўвае чытача ад Коты, звязаны з адносінамі паміж гэтым мужчынам і Рэхай. Яна была мясцовай прастытуткай, да якой прыходзілі за “суцяшэннем” шахцёры і рыбакі Томаў, і ўсіх яна моўчкі прымала ў сваёй пячоры, а падарункі, якімі тыя расплочваліся з Рэхай, калекцыянавала, выкідвала ці аддавала знаёмым. І адным вечарам, калі твар дзяўчыны не быў пакрыты псарыятачнай плямінай, якая перамяшчалася па ўсім целе, Кота, палаючы жарсцю, скарыстаўся сваёй блізкасцю да Рэхі. Даверлівая дзяўчына лічыла яго не такім, як тамаўчане, а куды больш глыбокім і жывым, але ў выніку ён скарыстаўся з яе гэтаксама, як і астатнія, толькі яго здрада, здрада сябра, стала куды больш балючай. Калі яго рука трапіла на халодную, пакрытую шалупайкамі пляміну на спіне, то ён адхіснуўся ад Рэхі, не могучы прыняць яе такой, якая яна ёсць. У выніку гэтага на наступны дзень Рэха знікла ў гарах і больш не вярнулася.

Але не толькі Кота паказаны ў творы так неадназначна. Вельмі ярка намаляваны ў “Апошнім свеце” вобраз Тэрэя – мясніка, які за шмат год да прыезду Коты згвалціў і страшна знявечыў Філамелу, сястру сваёй жонкі Прокны, пераламаў ёй сківіцы і адрэзаў язык, а пасля гэтага пакінуў паміраць у гарах. Разам з тым ён быў любячым бацькам і не змог перажыць жончынай адплаты – смерці адзінага сына Іціса, і прагнучы помсты, пагнаўся з сякерай за абедзвюма жанчынамі, але забіць не паспеў: „*Aber nicht zwei Frauen hoben abwehrend die Arme, sondern zwei aufgeschreckte Vögel breiteten die Flügel aus; ihre Namen waren im Archiv von Trachila verzeichnet: Schwalbe und Nachtigall*“²⁶ [63, с. 213].

²⁶ “Аднак ужо не дзве жанчыны ўзнялі рукі, захінаючыся ад удару, а толькі дзве напужаныя птушкі распасцёрлі свае крылы; іх імёны пазначылі ў архіве Трахілы – ластаўка і салоўка”.

У шэраг такіх герояў можна дадаць і ткачыху Арахну з яе саслужлівасцю да Коты і жорсткасцю ў адносінах да Рэхі, і Фаму, якая да акамянення свайго адзінага сына Бата была фанабэрыстай і зайздроснай, і тую ж Прокну, якая хоць і ратуе Марсія, але здраджвае мужу з Дзітам падчас карнавала, ці Ясона, што абяцае залатыя горы бедным людзям з прыбярэжных гарадоў, а насамрэч карыстаецца з іх працы, і многіх іншых персанажаў. Так перад намі паўстаюць створаныя Пірай і Дэўкаліёнам людзі з каменным сэрцам, няздольныя да спачування – той жа мурашыны народ Эгіны, які будзе больш трывалым за ўсе ранейшыя, не прыдзе на дапамогу ў патрэбе і кіруецца законам, які пастаянна паўтарае немец Дзіт: *“Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf”*²⁷ [63, с. 217].

Яго вобраз з’яўляецца своеасаблівым мостам, які звязвае, здавалася б, немагчымыя рэчы. Як вядома, Дзіт – гэта персанаж антычнай міфалогіі, рымскі бог падземнага царства смерці, і гэта сугучна з яго роляй трунара ў Томах, але разам з тым Дзіт – інвалід і ветэран вайны, які стаў дэзерцірам пасля таго, як убачыў жахі канцлагера. Гэты факт яўна ўказвае на тое, што раманае дзеянне адбываецца пасля II сусветнай вайны. Яго вобраз, такім чынам, можна разглядаць як увасабленне крызіснага стану чалавека пасляваеннага часу – сутыкнуўшыся са смерцю тварам у твар, Дзіт назаўжды ў палоне начных жахаў, дзе людзі крычаць ад пакутаў у газавых камерах, а ён ніколі не зможа нікому дапамагчы. Віна пасляваеннага пакалення “апранаецца” ў міф, час твора зноў падкрэслена “ламаецца”, што стварае ўнутраны дысананс і змушае чытача спыніцца і заглыбіцца ў тэкст.

У рамане К. Рансмайра героі праходзяць шлях *“ад выдуманнага раманнага “цяпер” да гістарычнага мінулага, якое стала міфам”* [16, с. 139], як зазначае расійская даследчыца Г. Я. Качароўская. Гістарычныя рэаліі ў тэксце ператвараюцца аўтарам да такой ступені, што набываюць ролю мастацкіх дэталей. З перапляцення запазычаных у “Метамарфозах”, расказаных фігурамі рамана напавыдуманых гісторый паўстае тканіна тэксту паміж сёння і антычнасцю, паміж тэкстам Авідзія і майстэрствам аповеду Рансмайра. *“Die Zeiten streiften ihre Namen ab, gingen ineinander über, durchdrangen einander”*²⁸ [63, с. 241], – так Рансмайр гаворыць пра час, які ў выніку страчвае лінейнасць і становіцца міфалагічнай пазачасавасцю, вечнасцю метамарфозы, што атачае чалавецтва, заўсёды рухавае і імклівае, ад заняпаду да перараджэння.

У адным са сваіх інтэрв’ю К. Рансмайр назваў праблематыкай рамана пошук Тэксту і знікненне Аўтара, якія ўвасабляюцца ў пошуках Котам зніклага Авідзія. У выніку яны апынуліся знаходжаннем “жывога” тэксту “Метамарфоз”, пражытых дзясяткамі жыхароў Томаў – напісаныя Назонам

²⁷ “Чалавек чалавеку воўк”.

²⁸ “Часы адкінулі свае найменні прэч, зліваліся адзін з адным, пранікалі адно ў аднаго”.

словы сталі іх жыццём на беразе Чорнага мора. Усе межы паміж асобнымі міфічнымі казаньнямі сціраюцца, іх гісторыі пераплятаюцца і адкрываюць чытачу новыя гарызонты для роздумаў і інтэрпрэтацый.

Такім “актыўным чытачом”, уцягнутым у працэс пошукаў, становіцца Кота. Ён паступова звыкаецца з алагічнасцю Томаў, са шматлікімі ператварэннямі, сведкам якіх становіцца, з часам настолькі паглыбляецца ў гэтыя пошукі, што пачынае думаць, што звар’яцеў: *“Erst Battus Versteinerung sollte ihm zeigen, daß sein Ort weder in der eisernen noch in der ewigen Stadt lag, sondern daß er in eine Zwischenwelt geraten war, in der die Gesetze der Logik keine Gültigkeit mehr zu haben schienen, in der aber auch kein anderes Gesetz erkennbar wurde, das ihn hielt und vor dem Verrücktwerden schützen konnte”*²⁹ [63, с. 180]. Аднак у рэшце рэшт Аўтар канчаткова знік, знік Піфагор, які першым пачаў пераствараць “Метамарфозы”, і сам-насам з Тэкстам застаўся Кота. У самым канцы твора, пасля шматлікіх каменных лавінаў, землятрусаў і дажджоў, Кота паднімаецца ў горы, на новы Алімп, што ўзнік апошняй ноччу, і цяпер ён ведае, чаго шукаць. Адзінае, чаго ён прагне – гэта два склады, якія рэхам вяртаюцца да яго з глыбіняў горных пячор, і гэта – яго імя.

Так прастора Томаў становіцца прасторай Твора – Авідзіевых “Метамарфоз”, метатэкстам без унутраных межаў, а раманае дзеянне трансфармуецца ў жывую ілюстрацыю знікнення, або “смерці”, аўтара – шырока вядомага пастулата постмадэрнізму, сфармуляванага тэарэтыкам Р. Бартам, згодна з якім пісьмо пачынаецца тады, калі яго голас адрываецца ад сваёй крыніцы, аўтар ператвараецца ў скрыптар, і гэта метамарфоза, змяненне адносін паміж прадукцэнтам і яго творам, становіцца імпульсам для бясконцай інтэрпрэтацыі тэксту і, як следства, нараджэння чытача [1].

Так і ў “Апошнім свеце” тэкст “Метамарфоз” становіцца закладзенай у мадэль свету прасторай, якая дзейнічае па законах мастацкага твора і мадыфікуецца аўтарам праз надбудаванне і перакрываванне розных часавых пластоў і гульні з міфам і вобразамі твора. Пра гэта піша і ўкраінскі даследчык Б. Я. Бягун, разважаючы пра мадэль свету ў постмадэрнісцкіх творах: *“Навакольны свет збольшага ўспрымаецца і аналізуецца не як стабільная і ўпарадкаваная сістэма з дакладнымі ўнутранымі межамі, а як мастацкі тэкст з характэрнымі для яго ілюзорнасцю, суб’ектыўна-творчым упарадкаваннем падзей, прыцыповай адкрытасцю розным адзнакам і меркаванням, пад уплывам якіх яго сэнс можа істотна змяняцца”* [5, с. 141].

²⁹ “Ужо акамяненне Бата павінна было паказаць яму, што ён не знаходзіўся ні ў жалезным, ні ў вечным горадзе, а трапіў ў міжсвет, дзе, здавалася, больш не дзейнічалі законы логікі, дзе не заўважна было і ніякага закона, які б яго трымаў і змог бы захаваць ад блізкага вар’яцтва”.

Такім чынам, можна сцвярджаць, што “Апошні свет” Крыстафа Рансмайра – гэта твор пра смерць аўтара і нараджэнне чытача, пра яго дзейнасць па бясконцай інтэрпрэтацыі тэксту. Раманнае дзеянне адбываецца ў прасторы пратэксту, напоўненай анахранізмамі, з-за чаго яно пераносіцца ў пазачасавую плоскасць і ператвараецца ў адзін суцэльны цяперашні момант.

2.3 Аўстрыя ў рамане К. Рансмайра “Апошні свет”

Даследчыкі пагаджаюцца, што Аўстрыя знаходзіць яскравы адбітак у такіх раманах К. Рансмайра, як “Жахі льду і цемры”, дзе за аснову ўзятая рэальная аўстра-венгерская экспедыцыя па адкрыцці архіпелага Зямлі Франца-Іосіфа ў 70-х гг. XIX ст., або “Хвароба Кітахары”, які ўяўляе сабой дыстапічную альтэрнатыўную гісторыю развіцця пераможанай у вялікай вайне краіны (яўныя адсылкі да Аўстрыі і плана Моргентаў). “Апошні свет” жа, на думку літаратуразнаўцаў, з’яўляецца раманам у высокай ступені ўніверсальным, таму ў ім на першы план выходзяць глабальныя праблемы, за якімі нацыянальны складнік губляецца.

Сапраўды, у абраным для аналізу рамане Аўстрыя не з’яўляецца адназначнай прасторавай і сэнсавай дамінантай, але пры дэталёвым разглядзе можна заўважыць, што аўтар, нягледзячы на ўніверсальнасць вобразаў і тэматыкі, выкарыстоўвае сродкі, характэрныя для паказу аўстрыйскай рэчаіснасці.

З першых старонак тэксту К. Рансмайр стварае атмасферную, амаль апакаліптычную карціну: напаяўпусты “жалезны”, ці хутчэй іржавы, горад Томы, шэрасць мора і неба, якія перадаюць адчуванне самоты і пакінутасці Коты. Над усім гэтым пейзажам узвышаюцца злавесныя горы, вяршыні іх скаваныя вечным холадам ільдоў, які двухгадовай зімой не адпускаў Томы да прыезду галоўнага героя. Сам Рансмайр у некаторых інтэрв’ю прызнаваўся, што падчас апісанняў горных падарожжаў, прысутных у многіх творах пісьменніка, перад яго вачыма стаялі Альпы, у невялікай вёсцы ля падножжа якіх ён рос. Таму, нягледзячы на тое, што само слова “Аўстрыя” ні разу не фігуруе ў тэксце, можна гаварыць пра пэўную геаграфічную суаднесенасць прасторы: гарамі, што кідаюць свой злавесны цень на Томы, з’яўляюцца аўстрыйскія Альпы.

Як ужо было сказана, важным складнікам аўстрыйскай эканомікі і культуры з’яўляецца турызм. У “Апошнім свеце” ён прама не паказаны, але пэўныя адсылкі да гэтага прысутнічаюць. Напрыклад, у Томах ёсць адпаведныя персанажы са сферы абслугоўвання: Фінэй, які трымае невялікі шынок, дзе можна пасядзець з сябрамі і набыць куфаль піва, або Фама, у краме якой можна знайсці не толькі кансервы ці канцэлярскія тавары, але і адмысловую настойку для націрання спіны. Гэтыя героі “Апошняга свету” будуць свой “бізнэс” на адпачынку і куплі-продажы тавару, што натуральна для любога невялікага гарадка. Але ў рамане іх справа паказана ў негатыўным свеце – праз бязладдзе, стаўленне саміх персанажаў да сваіх наведвальнікаў, якія ў сваю чаргу не праяўляюць асаблівай павагі да гаспадароў.

Цікавым таксама падаецца той факт, што геаграфічнае месца раманага дзеяння, румынская Канстанца, на сённяшні дзень з’яўляецца папулярным курортным горадам і адным з буйнейшых чарнаморскіх портаў. Такая суаднесенасць разам з “прароцкім” антыўтапічным пафасам і сучаснай арыентацыяй на грамадства спажывання можа ўспрымацца як папярэджанне аб магчымых наступствах сённяшняй неразважлівасці.

Неабходна звярнуць увагу не толькі на месца дзеяння рамана, але і на сістэму вобразаў, а менавіта – на насельнікаў Томаў: гэта стомленыя, змучаныя і згубленыя людзі, якія спрабуюць выжыць сярод холаду, галечы і камянёў. Прырода не выклікае ў іх замілавання і ўспрымаецца толькі як аб’ект жыццядзейнасці: большасць жыхароў правінцыі займаецца цяжкай працай у шахтах і на неўрадлівай камяністай глебе. На ўсё астатняе застаюцца кароткія прамежкі часу паміж штодзённымі справамі і нешматлікія мясцовыя “святы” – прагляды фільмаў Кіпарыса, што раз на год – у жніўні – даязджае ў закінуты гарадок, або карнавал перад пачаткам Вялікага посту (т.зв. Fasching), калі тамаўчане пад покрывам масак паказваюць свае сапраўдныя абліччы.

З гэтым перыядам літургічнага года звязаны і эпізод з праглядам фільма ў Вялікую пятніцу. Апошні паказ быў перарваны стараверскім місіянерам з Канстанцінопаля Ліхасам, які раз на год наведваў Тома, каб “*in der Dämmerung der verwahrlosten, von Flechten und Schimmelpilzen befallenen Kirche*”³⁰ [63, с. 87] пачытаць бясконцую літанію да мучанікаў, нападзенымі фігурамі якіх быў упрыгожаны будынак. Нягледзячы на тое, што сам місіянер таксама з’яўляецца служыцелем культуры і сваімі паводзінамі паказвае яго абсурднасць і нерацыянальнасць, стаўленне Ліхаса да “цэнтра свету” адкрывае “твар” рымскага каталіцызму: ён прыязджае ў “жалезны” горад, бо сярод запусцення і зруйнаваных вёсак няма каго баяцца, ніхто не зможа нашкодзіць – ні

³⁰ “...у ценю запушчанай, загразлай у лішайніку і плесені царквы”.

даносчыкі, ні мясцовыя ўлады. Ім усё адно, што робіць гэты чарговы чужынец у нікому не патрэбнай царкве – а ён “*die Grausamkeit Roms verfluchte und die Herrlichkeit irgendeines Gottes beschwor*”³¹ [63, с. 87]. Гэты факт яшчэ больш узмацняе супрацьстаянне папскага Рыма і вальнадумных Томаў, а таксама паказвае непатрэбнасць царквы як інстытута, які зжыў сам сябе. Падобная крытыка царквы з закаснелымі поглядамі на свет і чалавека мае месца і ў аўстрыйскай літаратуры.

Мясцовыя жыхары – прышлыя людзі, якія, як Арахна, Тэрэй або Фама, выпадкова трапілі ў Тома з іншых краёў, але з’ехаць адсюль ужо не змаглі, і ўсё ж такі да чужынцаў яны ставяцца з вялікім недаверам і нават злосцю, хоць калісьці самі былі ў падобнай сітуацыі. Толькі Лікаон, мясцовы шавец, дае Коту прытулак, але не са спачування ці шкадавання, а проста таму, што яму ўсё адно. Падобная абьякавасць характэрна для ўсіх жыхароў мястэчка – ім няма розніцы, куды падзеўся той дзіўны рымскі карлік-вершаплёт, чаму на руінах расце пурпуровы і фіялетава мох, Бат ператварыўся ў камень, а Прокна баіцца заставацца сам-насам з мужам. Не выклікае сярод іх здзіўлення і жудасны начны ўраган, які павыварочваў дрэвы і магутнай залевай знішчыў фундаменты некаторых дамоў і драўляныя масткі, пазносіў рэчы ўніз, да мора, і размыў вуліцы да непазнавальнасці: “*Ein Sturm? Ein Wolkenbruch? Da habe er wohl schlecht geträumt, der Römer*”³² [63, с. 143] – усе разбурэнні, маўляў, ад якой-небудзь збеглай жывёліны ці моцнага парыву ветру. Таксама не шакіруе іх знікненне Рэхі, сяброўкі Коты (і палюбоўніцы ледзь не ўсёй мужчынскай паловы Томаў), падчас гэтага ўрагану, як калісьці не надта здзівіла знікненне Філамелы ці акамяненне Бата. Сэрцы тамаўчан гэтаксама ператварыліся ў камень і страцілі любую магчымасць спачування і любові.

Праблема гвалту таксама з’яўляецца вельмі важнай для аўстрыйскай літаратуры, перадусім – для жанра антыайчыннага рамана, і гвалт можа атаясамлівацца з рознымі аспектамі чалавечага жыцця. Напрыклад, у “Апошнім свеце” ён паказаны ў сувязі з сэксуальнай сферай, у якой можна назіраць вычварнасць, перакручанасць і змушанасць. Самы першы раз чытач бачыць гэта вачыма Коты падчас карнавала, калі ўначы пасля спуску з Трахілы выпадкова застае палюбоўнікаў – Дзіта, жаніха Празерпіны, і Прокну, жонку Тэрэя – разам. У гэтыя апошнія гадзіны свабоды ад саміх сябе Дзіт, які бяжыць ад жахлівых успамінаў пра ваеннае мінулае, лашчыць адрузлае цела мяснічыхі, якая “*sich vor der Gewalt der Welt und Tereus Haß tief ins eigene Fett zurückgezogen hatte*”³³ [63, с. 72]. Бедная жанчына пастаянна трывае прыніжэнні

³¹ “...праклінаў жорсткасць Рыму і жаліўся велічы нейкага бога”.

³² “Бура? Залева? Ды ён, відаць, дрэнна спаў сёння, гэты рымлянін”.

³³ “...збегла ад гвалту свету і нянавісці Тэрэя ва ўласны тлушч”.

і пабоі мужа і глыбока перажывае такія яго ўчынкі ў дачыненні да іншых, “*Gewalttätigkeit*”³⁴ [63, с. 148], якая з’яўляецца фундаментам яго адносінаў.

Вобраз Тэрэя пастаянна фігуруе ў творах у атачэнні слоў семантычнай групы тыраніі, крыві і злой сілы і з’яўляецца чалавечым увасабленнем гвалту, бо менавіта з яго асобай звязана і самая страшная сітуацыя згвалтавання ў рамане – гісторыя Філамелы. К. Рансмайр нездарма змяшчае яе ў канцы твора – верагодна, каб, па-першае, паказаць працэс дэградацыі персанажа, які з развіццём твора набірае ўсё большую сілу, і, па-другое, акцэнтаваць той факт, што ўсё схаванае і замоўчанае рана ці позна стане яўным, а былое назаўжды застанеца жыць у сэрцах ахвяр і іх блізкіх.

Звязана з гэтым выпадкам і сітуацыя маўчання, бясслоўнасці, якая ў творы закранае, перш за ўсё, жаночую частку насельніцтва. Акрамя Філамелы, якая пазбавілася магчымасці гаварыць пасля даўняга выпадку ў гарах, не могуць вербальна камунікаваць яшчэ дзве гераіні: Рэха і Арахна. Першая не пазбаўлена цалкам фізічнай магчымасці гаварыць – яна можа толькі паўтараць рэхам апошнія словы суразмоўцы. Але пры бліжэйшым знаёмстве з Котам Рэха пачынае крыху размаўляць з ім, расказваць пра тутэйшыя расліны падчас іх вандровак па ваколіцах Томаў, а з часам пачынае згадваць і сустрэчы з Авідзіем. Менавіта ў яе вусны ўкладае пісьменнік цэнтральнае прароцтва пра Дэўкаліёнаў патоп, пасля якога дзяўчына бяследна знікае, адкрыўшы Коту верагодны лёс свету.

Ткачыха Арахна не валодае мовай ад нараджэння, толькі Рэха можа разумець яе жэсты і бязгучныя крыкі. Адзіны спосаб старой камунікаваць са светам, каб той мог яе пачуць – гэта мастацтва. На сваіх дыванах яна стварала ўсё, што бачыла і перажывала. Так яна змагла перастварыць “Кнігу птушак”, дзе адлюстравала ўсе гісторыі, якія чула ад Назона. Пазней, калі пасля знікнення Рэхі Кота пойдзе шукаць яе да ткачыхі, ён зразумее, што Авідзій раскажаў кожнаму толькі тыя гісторыі, “*die er hören wollte oder zu hören imstande war*”³⁵ [63, с. 162], што пераклікаецца з постмадэрнісцкай магчымасцю бяскончай інтэрпрэтацыі тэксту.

Такім чынам, Томы малююцца ў творы як прастора замоўчвання, як “*eine schweigende Stadt*”³⁶ [63, с. 227], жыхары якога лічаць за лепшае не разбірацца ў падзеях мінулага, не шукаць вінаватых – з-за боязі таго, што могуць самі апынуцца імі, не адказваць на пытанні – бо праўдывыя адказы на іх могуць быць нечакана страшнымі і жорсткімі.

³⁴ “Гвалтоўнасць”.

³⁵ “...якія той хацеў ці быў у стане пачуць”.

³⁶ “маўклівы горад”.

Адзіны персанаж з Томаў, які спрабуе знайсці хоць які-небудзь сэнс, – той самы немец Дзіт, які дэзертыраваў пасля ўдзелу ў “зачыстцы” аднаго з фашысцкіх канцлагераў, быў моцна паранены і выратаваны ад смерці (хутчэй сваёй унутранай сілай, чым майстэрствам мясцовых лекараў), а цяпер працуе траўнікам і трунараром. Ён хоць і выконвае пэўную ролю ў сацыяльнай іерархіі Томаў, нават мае нявесту, але “...in seinem Innersten blieb er doch davon überzeugt, daß den Lebenden nicht mehr zu helfen war, daß es keine Grausamkeit und keine Erniedrigung gab, die nicht jeder von ihnen in seinem Hunger, seiner Wut, Angst oder bloßen Dummheit verüben und erleiden konnte; jeder war zu allem fähig”³⁷ [63, с. 217]. Навокал Дзіта – зласлівыя, подлыя і баязлівыя людзі, якія пры сустрэчах не глядзяць адзін аднаму ў вочы, а калі раптам хтосьці пачне адкрываць ў Фінеевым шынку тое, што глыбока турбуе душу, то ў адказ пачуе толькі смех і здзекі. Поўныя спагады і пяшчоты клопаты аб памерлых немаўлятах і старых, нявінныя твары якіх Дзіт імкнуўся захаваць намашчэннямі як мага даўжэй, можна разглядаць не толькі як віну жывога перад памерлымі, але таксама і як адвагу прызнаць тое, што жыхары Томаў так зацята не жадаюць казаць Коту, хаваючыся ад роспытаў кароткімі фразамі: маўляў, ты нічога не ведаеш і не разумееш...

Так, галоўны герой Кота – “Außenseiter”, які прыбывае ў замкнутую, поўную анахранізмаў прастору Томаў у надзеі знайсці адказы не толькі на пытанне пра месцазнаходжанне Авідзія, але і пра тое, кім ён з’яўляецца насамрэч і куды імкнецца. І героі, і сам горад на чарнаморскім узбярэжжы перажываюць цягам твора шматлікія перамяненні. Сам зварот да матыву метамарфоз, па словах А. Плахінай, з’яўляецца “шматзначным пасылам у бок краіны, якая за XX стагоддзё перажыла мноства змен” [35, с. 16]: гэта і падзенне імперыі Габсбургаў, Першая рэспубліка і ўдзел у II сусветнай вайне, які з палітычных прычын доўгія гады выстаўляўся “на экспарт” як аншлюс, незаконнае далучэнне і прымус, хоць насамрэч большасць аўстрыйцаў вітала фашыстаў і далучэнне Аўстрыі да Германіі. Гэты прыгожы вобраз самадастатковай і шчаслівай краіны і былі пакліканыя разбураць, дэканструяваць антыайчынныя раманы, бо як і знішчаная кніга, якая “працягвае ўплываць на жыццё людзей і ўспываць у ёй то тут, то там у выглядзе нейкай ідэальнай сілы” [35, с. 16], ідэі і спадчына нацызму, на думку пісьменнікаў, усё яшчэ маюць свой уплыў сярод аўстрыйцаў.

Я. Коварж адзначае таксама ў якасці тыпова аўстрыйскай рысы рамана прасторавую “палярнасць паміж гордай і самаўладнай метраполіяй і

³⁷ “...у глыбіні душы ён быў перакананы, што жывым ужо не дапамагчы, што не існуе такой жорсткасці і прыніжэнняў, якія кожны з іх мог учыніць і вытрываць з-за голаду, злосці, страху ці проста дурасці; кожны быў здатны на ўсё”.

правінцыяй, <...> дзе працэс заняпаду быў бачны нашмат лепш, чым у Вене” [60, с. 102]. Гэта антыномія характэрна для аўстрыйскай літаратуры яшчэ з часоў мяжы стагоддзяў і Першай рэспублікі, то-бок з апошніх дзесяцігоддзяў Габсбургскай імперыі, а сама па сабе суадносіцца з міфалагічным супрацьпастаўленнем цэнтра і перыферыі. А. Плахіна прапаноўвае разглядаць вобраз Рыма ў “Апошнім свеце” як своеасаблівы сімвал габсбургскага свету – пустэча і фікцыйнасць афарбоўваюць цэнтр, які арганізуе вакол сябе складаную сістэму механізмаў са сваімі функцыямі і парадкамі [15, с. 467].

Такім чынам, Аўстрыя ў рамане К. Рансмайра “Апошні свет” прысутнічае на розных узроўнях. Раман мае адметную прасторавую мадэль, якую можна прадставіць як збіральны вобраз шматлікіх правінцыйных мястэчак, дзе працякае дзеянне айчынных і антыайчынных твораў аўстрыйскай прозы. Для яго характэрна таксама пэўная сістэма персанажаў, якія праз уласную замкнёнасць, замоўчванне і згубленасць дайшлі да стану самаразбурэння асобы.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Час і прастора – неад’емныя складнікі быцця чалавека і тэксту, якія непасрэдна уплываюць на арганізацыю і структуру твора і з’яўляюцца сродкамі выражэння аўтарскай задумы. Кожная з гэтых катэгорый валодае пэўнымі ўласцівасцямі, якія канструююць унікальны прасторава-часавы кантынуум – хранатоп, і дазваляюць аўтару праз розныя іх спалучэнні ствараць адметную мадэль свету і напаўняць яе канкрэтнымі сэнсамі.

Да асноўных рыс міфалагічнага хранатопа можна аднесці неаднароднасць і замкнутасць мастацкай прасторы, а таксама імкненне да цыклізму і ўніверсальнасці, яркую аксіялагічную афарбаванасць і часавую інварыянтнасць. Постмадэрнісцкі хранатоп характарызуецца хаатызацыяй часу, плюралізмам, фікцыянальнасцю, тэкстуалізацыяй мастацкай прасторы. У літаратуры Аўстрыі мастацкае дзеянне традыцыйна аднесена ў правінцыю, якая выкарыстоўваецца пісьменнікамі для крытыкі сацыяльна-палітычнага ладу краіны і акцэнтавання праблемы самаідэнтычнасці.

У рамане К. Рансмайра “Апошні свет” арганічна спалучаюцца характарыстыкі міфалагічнага і постмадэрнісцкага хранатопаў. Міфалагізацыя структуіруе тэкст і служыць для паказу ўніверсальнасці сітуацый чалавечага быцця. Праз уключанасць інтэртэкстаў і шматлікія анахранізмы мінулы час твора, раздзелены на міфалагічны, гістарычны і “ўчорашні”, страчвае лінейнасць і зліваецца ў адным універсальным цяперашнім моманце, што дазваляе разглядаць тэкст “Апошняга свету” як папярэджанне і песімістычнае прадказанне будучыні свету.

Раманнае дзеянне адбываецца ў тэкстуальнай прасторы “Метамарфоз”, геаграфічна размешчанай на “краі свету” – у Томах, населеных пераасэнсаванымі К. Рансмайрам героямі антычных міфаў і паданняў. Важную ролю адыгрывае вобраз Дзіта, які яднае антычны свет і пасляваеннае ХХ стагоддзе. Супрацьстаянне “цэнтра” і “перыферыі”, характэрнае для міфалагічнай свядомасці, актуалізуецца праз знешнія апісанні і праблематыку рамана.

Важнае месца займае ў “Апошнім свеце” Аўстрыя, вобраз якой паўстае на скрыжаванні ўніверсальнасці міфа і постмадэрнізму. Аўстрыйскі код у рамане прадстаўлены, па-першае, Томамі як збіральным вобразам аўстрыйскай горнай правінцыі і, па-другое, адметнай сістэмай персанажаў, якія праз замоўчванне, гвалтоўнасць і адмаўленне прыходзяць да духоўнай спустошанасці і беспрытульнасці.

Так праз інтэлектуальны мантаж міфалагічнага, постмадэрнісцкага і аўстрыйскага кодаў паўстае раман пра нараджэнне аўстрыйскага тэксту і ініцыяцыю чытача ў яго інтэрпрэтацыю.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Барт, Р. Смерть автора [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://24centre.ru/uploads/files/Texts/Publicisticheskie/Smert_avtora.pdf. – Дата доступу: 09.11.2018.
2. Батурын, В. К. О политологии и философии политики: современный хронотоп политической науки / В. К. Батурын // Пространство и время. – 2011. – №3. – С.31–42.
3. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. – М., Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
4. Бігун, Б. Я. Постмодерністський образ світу (на матеріалі західноєвропейських та американських романів 80-х років ХХ століття): автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.04 / Б. Я. Бігун; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1999. – 20 с.
5. Бігун, Б. Я. “Последний мир” К. Рансмайра: избавление от текста или неизбежность текста? / Б. Я. Бігун // Вікно в світ. – 1998. – №2. – С. 141–160.
6. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр; пер. с франц. А. Качалова. – М.: Постум, 2015. – 240 с.
7. Бужыньска, А. Тэорыі літаратуры ХХ стагоддзя / А. Бужыньска, М. П. Маркоўскі; прадм.: Г. М. Бутырчык; навук. рэд.: Л. П. Баршчэўскі. – Мінск: Медысонт, 2017. – 628 с.
8. Виноградов, В. В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
9. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – 4 изд, стереотип. – М.: КомКнига, 2006. – 144 с.
10. Гронская, В. Ч. Традыцыі антыайчыннага рамана ў творах Томаса Бернхарда “Сцюжа” і Эльфрыдэ Елінэк “Дзеці мёртвых” / В. Ч. Гронская // Весн. БДУ. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2016. – №1. – С. 13–16.
11. Гурло, В. Ч. Хранатоп прозы Ингеборг Бахман: дыс. ...канд. філал. навук: 10.01.03 / В. Ч. Гурло. – Мінск, 2004. – 117 л.
12. Заболотских, Л. В. Ключевые элементы австрийской национальной концептосферы в современном восприятии австрийской культуры и самоидентификации австрийцев / Л. В. Заболотских // 2013. – №1. – С. 275–281.

13. Заика, В. И. Эстетическая функция языка и категории художественного текста // Тенденции развития языкового и литературного образования в школе и вузе / редкол.: Т. Г. Рамазаева (отв. ред.) и др.; РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб.: из-во Сударыня, 1998. – С. 111–113.
14. История австрийской литературы XX века: в 2 т. / отв. ред. В. Д. Седельник. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009–2010. – Т. 1: Конец XIX – середина XX века. – 2009. – 629 с.
15. История австрийской литературы XX века: в 2 т. / отв. ред. В. Д. Седельник. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009–2010. – Т. 2: 1945–2000. – 2010. – 576 с.
16. Качаровская, А. Е. Мифопоэтика образа *terra incognita* в произведениях Кристофа Рансмайра / А. Е. Качаровская // Вест. ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2014. – №1. – С. 137–145.
17. Кискін, О. М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі: автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.06 / О. М. Кискін. – Київ, 2006. – 20 с.
18. Кристева, Ю. Разрушение поэтики: избранные труды / Ю. Кристева. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.
19. Лаврова, А. О. Поэтика простору і часу в “малій” прозі М. О. Булгакова: автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.02 / А. О. Лаврова. – Харків, 2007. – 20 с.
20. Ломакина, И. Н. Мифологические и постмодернистские модели хронотопа в прозе Дона Делилло / И. Н. Ломакина // Вест. Череповецкого университета, 2016. – №2. – С. 80–83.
21. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура: монография / А. Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
22. Лотман, Ю. М. К проблеме пространственной семиотики // Ю. М. Лотман. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – С. 423–436.
23. Лотман, Ю. М. Текст в тексте // Ю. М. Лотман. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 543 с.
24. Лукашевская, Я. Н. Понятие мифологической картины мира и вопрос авторства в первобытном искусстве [Электронный ресурс] / Я. Н. Лукашевская. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/lukash_pon.php. – Дата доступа: 20.02.2019.
25. Мелетинский, Е. М. Время мифическое / Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – С. 253.

26. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – 3-е изд., репринт. – М.: Наука, 2000. – 407 с.
27. Мотылёва, Т. Л. О времени и пространстве в современном зарубежном романе // Т. Л. Мотылёва. Достояние современного реализма: сб. ст. – М., 1973. – С. 379–398.
28. Мэнасэ, Р. Країна без уласцівасцяў // Arche. Пачатак. – 2011. – № 9 (108). – С. 67–131.
29. Назон, Публий Овидий. Скорбные элегии. / Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта; пер. с лат. С. В. Шервинского, Н. Д. Вольпин. – М.: Наука, 1978. – С. 5–85.
30. Неклюдов, С. Ю. Структура и функции мифа / С. Ю. Неклюдов [Электронный ресурс]. – Дата рэжыму: <https://ruthenia.ru/folklore/neckludov4.htm>. – Дата доступу: 23.02.2018.
31. Николина, Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Н. А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
32. Овидий. Метаморфозы / Овидий; пер. с лат. С. Шервинского. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 400 с.
33. Осипова, Н. О. Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования / Н. О. Осипова // Соц. и гум. науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: рефер. журнал. – М.: Ин-т науч. инф. по общ. наукам РАН. – 2000. – № 3. – С. 46–52.
34. Папушина, В. А. Зображення духовного світу творчої особистості в романі К. Рансмайра “Останній світ” / В. А. Папушина // Наукові записки. Сер. “Філологічна”. – 2009. – №11. – С. 649–654.
35. Плахина, А. В. Романы Кристофа Рансмайра и своеобразие австрийской прозы 1980-х–1990-х годов. К проблеме национальной идентичности: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.03 / А. В. Плахина; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. – М., 2007. – 21 с.
36. Повалко, П. Ю. Функции категорий пространства и времени в художественном тексте / П. Ю. Повалко // European Journal of Literature and Linguistics. – 2016. – №3. – С. 51–54.
37. Роднянская, И. Б. Художественное время и художественное пространство / И. Б. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК “Интелвак”, 2001. – С. 85–88.
38. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.

39. Сейбель, Н. Э. “Порог” и “граница”: специфика хронотопа в австрийском романе (Штифтер, Брех, Музиль) / Н. Э. Сейбель // Вест. ВГУ. Сер. Гуманитарные науки, 2005. – №2. – С. 126–142.
40. Смирнов, М. Ю. Хронотоп порождения человеческой активности / М. Ю. Смирнов // Омский научный вестник. – 2010. – № 1(85). – С. 90–93.
41. Сороцкий, М. С. Виртуальной общение: приглашение к диалогу / М. С. Сороцкий // Известия Тульского гос. ун-та. Гуманитарные науки. – 2010. – №1. – С. 310–316.
42. Стеблин-Каменский, М. И. Миф / М. И. Стеблин-Каменский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://norse.ulver.com/articles/steblink/myth/index.html>. – Дата доступа: 26.02.2019.
43. Стеценко, Е. А. Постмодернизм и современная теория хаоса / Е. А. Стеценко // Вопросы филологии. – 2010. – № 1 (34). – С. 82–90.
44. Тазетдинова, Р. Р. К вопросу о хронотопичности художественного пространства-времени / Р. Р. Тазетдинова // Вест. Вятского гос. ун-та. – 2010. – №3. – С. 33–39.
45. Темирболат, А. Б. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения / А. Б. Темирболат // Филологические науки в России и за рубежом: материалы международной науч. конф. – СПб.: Реноме, 2012. – С. 6–9.
46. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст, семантика и структура / отв. ред. Т. В. Цивьян. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.
47. Фролов, Г. А. Немецкий роман на переходе веков. Постмодернистская версия романтической модели мира / Г. А. Фролов // Ученые записки Казанского гос. ун-та. – Т. 149, кн. 2. – 2007. – С. 61–67.
48. Фуко, М. Другие пространства // М. Фуко. Интеллектуалы и власть. – М.: Праксис, 2006. – Т. 3. – С. 191–204.
49. Цветков, Ю. Л. Аспекты изучения национального кода австрийской литературы / Ю. Л. Цветков // Вест. Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского, 2015. – №2 (2). – С. 280–284.
50. Цибенко, Л. Б. Часово-просторова модель роману Крістофа Рансмайра “Останній світ”. Феноменологічне наближення: автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.04. – Київ, 2001. – 18 с.
51. Чередниченко, В. И. Типология временных отношений в лирике / В. И. Чередниченко. – Тбилиси, 1986. – 136 с.

52. Шестеркина Н. В. Мифологический хронотоп как связь пространства и времени / Н. В. Шестеркина // *Lingua mobilis*, 2012. – № 6 (39). – С.52–60.

53. Шо́да, М. Ю. Міф як элемент даследавання элементаў культуры / М. Ю. Шо́да // Гуманитарные технологии в образовании и социосфере: сб. науч. ст. / редкол.: О. И. Уланович (отв. ред.) [и др.]. – Минск: Изд. центр БГУ, 2016. – С. 254–259.

54. Энциклопедия постмодернизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/172932/read>. – Дата доступа: 21.03.2019.

55. Юрасова, Н. Г. Проблема методологии анализа художественного времени / Н. Г. Юрасова // Вест. Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского, 2008. – №3. – С. 253–258.

56. Angelova, P. Christoph Ransmayrs Romanwerk oder Was heißt und zu welchem Ende verläßt man die Universalgeschichte / P. Angelova // *Trans: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* [Электронны рэсурс]. – 1999. – №7. – Рэжым доступу: <http://www.inst.at/trans/7Nr/angelova7.htm>. – Дата доступу: 20.03.2018.

57. Anz, Th. Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs „Die letzte Welt“ / Th. Anz // *Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*; hrsg. von Uwe Wittstock. – Frankfurt am Main: Fischer, 1997. – S. 120–132.

58. Epple, Th. Christoph Ransmayr. Die Letzte Welt. Interpretationen / Th. Anz. – München: Oldenbourg, 2000. – 135 S.

59. Godel, R. Mythos und Erinnerung. Christoph Ransmayr: Die letzte Welt / R. Godel // *Germanica* [Электронны рэсурс]. – 2010. – №45. – S. 87–106. – Рэжым доступу: <http://germanica.revues.org/827>. – Дата доступу: 30.09.2016.

60. Kovař, J. Acht Thesen zu Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt“ / J. Kovař // *Sborník prací filozofské fakulty Brněnské univerzity*. – 1991. – №12. – S. 95–104.

61. Landmann, U. Der Anti-Heimatroman – ein österreichisches Phänomen? Zur Entwicklung einer Literaturströmung mit dem Schwerpunkt eines Vergleichs zur Schweizer (Anti-Heimat)Literatur [Электронны рэсурс] / U. Landmann; Universität Wien, 2012. – 103 S. – Рэжым доступу: <http://othes.univie.ac.at/19885/>. – Дата доступу: 12.02.2019.

62. Mosebach, H. Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs / H. Mosebach. – München: Meidenbauer, 2003. – 288 S.

63. Ransmayr, Ch. Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire / Ch. Ransmayr. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. – 275 S.

64. Rexhepi, A. Raumdarstellung im Werk von Christoph Ransmayr [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://hss-opus.ub.ruhr-uni-bochum.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/4191/file/diss.pdf>. – Дата доступу: 12.03.2018.

65. Schilling, E. Der zweite Tod des Autors? Metamorphosen der Postmoderne in Christoph Ransmayrs „Die letzte Welt“ / E. Schilling // Textpraxis. Digitales Journal für Philologie [Электронны рэсурс]. – 2012. – №4. – Рэжым доступу: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/erik-schilling-der-zweite-tod-des-autors>. – Дата доступу: 2.10.2018.

66. Schmitzer, U. Tomi, das Kaff, Echo, die Hure – Ovid und Christoph Ransmayrs “Die letzte Welt”: eine doppelte Wirkungsgeschichte / U. Schmitzer // Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart / hrsg. von B. Seidensticker und M. Vöhler. – Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 2001. – S. 276–297.

67. Tsagareli, L. Besonderheiten des eschatologischen Chronotopos in Christoph Ransmayrs “Die letzte Welt” [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://eprints.iliauni.edu.ge/102/>. – Дата доступа: 07.04.2018.