

апошнюю старонку кнігі, пераконваешся ў тым, што загалоўнае слова хербертаўскага зборніка перарастае ў цэлы мастацкі мікрасвет, вядучую, дамінуючую думку, "агульную ідэю" яго паэтыкі.

Як ні важныя ў зборніку асабістыя, лірычныя ўспаміны, але вельмі істотна гучаць матывы агульнай памяці, без якой няма ні мінулага, ні будучыні, ні традыцый.

Згодна творчасці Зб. Херберта, даўнія міфы страцілі сваю актуальнасць, а разам з гэтым чалавек запамятаваў пра звязаныя з імі ўяўленні аб свеце і людскіх абавязках. Аднак сімвалы і матывы, выпрацаваныя міфамі, жыццядзейсныя і важныя да сённяшняга дня.

Лірычны герой кнігі схільны бачыць свет праз прызму іроніі, паўсядзённасці і цвярозага розуму. Прыводзіла яго да такога ўспрымання менавіта гістарычная памяць, у імя якой герой не прымае пастулат аб рэлятывісцкай ўсялякай праўды і якому вельмі спрыяе сучасная рэчаіснасць.

Сувязь з традыцыяй вынікае з выкарыстання матываў, якія бяруць свае вытокі са скарбонкі сусветнай культуры: старажытнаўсходняй і грэцкай міфалогіі, Бібліі, польскіх народных паданняў і легенд. Памяць пра вытокі культуры падыходзіць з нябыту вобразы Электры, Антыгоны, Ахіла, Дон Кіхота, актуалізуючы іх агульначалавечы сэнс... Але яны ў Зб. Херберта набываюць іранічнае адценне: гэта ў пэўнай ступені тлумачыцца не толькі схільнасцю аўтара да іроніі ўвогуле, але і тым, што значныя тэмы, вядомыя вобразы культурнай традыцыі прадстаўлены з перспектывы канкрэтнай сучаснай рэцэпцыі, маральна-этычнай, гістарычнай, нават палітычнай, з пазіцыі чалавека, якога працінае сумненне, выкліканае сучасным станам філасофіі.

Смутак і радасць, іронія і пафас, эмацыянальныя, не прыглушаныя гадзінамі адносіны да падзей мінулага, парадаксальнасць і шырокі псіхалагічны дыяпазон успамінаў – усё гэта ў сваёй знітаванасці складае багаты свет назіранняў і перажыванняў, якія захаваліся ў памяці ці былі адабраны ёю і пераасэнсаваны для спасціжэння важнейшых тэндэнцый індывідуальнага, грамадскага існавання, а таксама варункаў гістарычнага развіцця.

¹ Herbert Zb. Rovigo. Wrocław, 1995.

² Тут і далей пры цытаванні твораў са зборніка ўказваецца старонка непасрэдна ў тэксце (пераклад наш – М.М. Хмяльніцкі).

А.У. ВОСТРЫКАВА

АЎТАР І ТЫП НАРАЦЫІ Ў РАМАНАХ МІЛАНА КУНДЭРЫ

Раман XX ст. зноў у цэнтр увагі паставіў фігуру апавядальніка. XIX ст. не выдзяляла наратара. Звычайна аповяд вёўся ад абязлічанага аўтара. Перад чытачамі ў асноўным прадстаўляліся апісанні дзеючых асоб, іх дыялогі, панарамныя карціны і г. д. (Дыкенс, Тэкерэй, Флабэр). XX ст., як і любімае Кундэрам XVIII ст., пра якое ён многа разважае ў сваёй манаграфіі "Мастацтва рамана" і шэрагу эсэ, шырока ўводзіць у тэкст фігуру апавядальніка. Аднак аналіз праблемы наратара становіцца больш складаным і комплексным. Вывучэнне аўтарскіх масак, даследаванне тыпаў нарацыі ў рамках адной з тыпалагічных сістэм нараталогіі XX ст., якое дазваляе глыбока прааналізаваць твор, і будзе мэтай гэтага артыкула.

Для характарыстыкі раманаў Кундэры ўжываюцца прынцыпы нямецкамоўнай нараталагічнай школы¹, якая выдзяляе тры **наратыўныя тыпы**:

ауктарыяльны (цэнтрам арыентацыі для чытача ў "фіктыўным свеце" мастацкага твора з'яўляюцца меркаванні, ацэнкі і заўвагі апавядальніка);

актарыяльны (чытач успрымае гэты свет праз свядомасць аднаго з персанажаў – бачыць "фіктыўны свет" яго вачамі);

нейтральны (супрацьлегласць двух першых тыпаў – аповяд страчвае індывідуалізаваны цэнтр арыентацыі, адказваючы за інтэрпрэтацыю, ідзе толькі імперсанальная рэгістрацыя знешняга свету).

Раман Кундэры “Жарт” мае чатырох наратараў. Расказ вядзецца ад першай асобы. Імя апавядальніка пазначана ў загаловку кожнай часткі рамана: 1 частка – “Людзвіг”; 2 частка – “Гелена”; 3 частка – “Людзвіг”; 4 частка – “Яраслаў”; 5 частка – “Людзвіг”; 6 частка – “Костка”; 7 частка – “Людзвіг, Яраслаў, Гелена”.

Дзеючыя асобы сумяшчаюць у сабе як функцыю аўтара, так і расказчыка. У цэлым жа тып нарацыі ў “Жарце” можна вызначыць як актарыяльны. Цікава тое, што раманіст кожнаму герою дае розную колькасць тэксту для яго ўнутраных маналогаў, што падкрэслівае шматграннае “асвятленне” фігур. Пра камбінацыю чатырох наратараў у першай асобе сам Кундэра гаворыць у “Мастацтве рамана”: “Гэты раман расказваюць чатыры героі: Людзвіг, Яраслаў, Костка і Гелена. Маналог Людзвіга займае 2/3 кнігі, маналог астатніх герояў – 1/3 тэксту (Костка – 1/9, Яраслаў – 1/6, Гелена – 1/18). З гэтай матэматычнай структуры становіцца ясным тое, што б я назваў “асвятленнем” персанажаў. Людзвіг знаходзіцца ў поўным свеце: ён паказаны і з унутранага боку (праз свой асабісты маналог) і са знешняга (маналогі астатніх даюць яго партрэт і характарыстыку). Яраслаў ахоплівае сваімі маналагамі 1/6 частку кнігі і яго аўтапартрэт карэктуюцца ўсімі маналагамі Людзвіга. І гэтак далей. Кожная фігура асвятляецца з рознай інтэнсіўнасцю і іншым спосабам. Люцыя, адзін з асноўных персанажаў, не мае сваіх маналогаў і асвятляецца толькі знешне – маналагамі Людзвіга і Косткі. Адсутнасць унутранага асвятлення надае ёй містычнасць і недагаворанасць. Яе постаць, калі можна так выразіцца, знаходзіцца за шклом, і мы не маем магчымасці дакрануцца да яе”².

У актарыяльным тыпе ўзнікаюць пэўныя спосабы перадачы дыскурса актараў-персанажаў: знешні дыкурс (словы персанажа, якія сказаны ўголас) перадаецца простаю мовай (маналагам і дыялогам), а ўнутраны дыкурс трансфармуецца ва ўскосную ці неасабова-простую мову. Знешні дыкурс у рамане “Жарт” падаецца вельмі абмежавана. Асноўнае месца ў творы займае ўнутраны дыкурс наратараў. З працытаванага ўрывка можна ўбачыць, што Кундэра партыі чатырох апавядальнікаў называе “маналагамі”. Але гэта не “Унутраныя маналогі”, як у Джойса ва “Улісе”. Большасць наратолагаў паняцце “унутраны маналог” характарызуе як “плынь несвядомых выказванняў”. У “Жарце” ж падаюцца асэнсаваныя ўнутраныя разважанні, для якіх у нараталогіі выкарыстоўваецца тэрмін “салілоквіі”⁴. Такім чынам, можна меркаваць, што ўнутраны дыкурс апавядальнікаў у рамане перадаецца салілоквіямі.

На першым плане сярод усіх наратараў выдзяляецца Людзвіг з маналагамі, рэфлексія якога прызначана не толькі самому сабе, але хутчэй фіктыўнаму слухачу. Яго разважанні пра свой лес добра прадуманыя, не хаатычныя і вельмі далёкія ад тэхнікі “плыні свядомасці”. К. Хацік, аўтар манаграфіі пра Кундэру, адзначае: “Апавядальная частка Людзвіга – ...гэта свядомая нарацыя ў першай асобе, разумовая і рацыянальна добра структураваная, што адпавядае сутнасці літаратурнай постаці Людзвіга, яго прафесіі матэматыка і яго схільнасці аналізаваць пражытае, шукаць сэнс падзей”⁵.

Наратыўны пласт Гелены бліжэй за ўсё да ўнутранага маналога, што адлюстроўвае эмацыянальнасць і яскрава выражаную сентыментальнасць гэтай кундэраўскай гераіні. Маналог Яраслава выдзяляецца пірычнасцю. Яго значную частку займае настальгічнае эсэ пра народную мараўскую музыку. Аповяд ад асобы Косткі вызначаецца яго хрысціянствам, рэлігійнасцю, што надае разважанням своеасаблівую пафаснасць і рытарычнасць.

Аўтар як рэальная асоба са сваімі думкамі, заўвагамі ў рамане адсутнічае. Раман характарызуецца наратыўнай шматлікасцю, што дазваляе чытачу ўбачыць і ацаніць чатыры розныя перспектывы адных і тых жа падзей.

У рамане “Невыносная лёгкасць быцця” аповяд вядзецца ад трэцяй асобы і заўсёды з пункту гледжання аднаго з герояў. Наратар у рамане ведае больш, чым астатнія дзеючыя асобы. Ён знаходзіцца ў сітуацыі “над раманным светам” і паведамляе пра смерць Томаша і Тэрэзы, пра ўсе звязаныя з гэтым абставіны яшчэ да заканчэння раманнай гісторыі герояў, чым парушае прамую храналогію апавяду. Тып нарацыі ў рамане можна вызначыць як нейтральны, пры гэтым акрэсліць “нейтральна-алімпійскі” тып формы, які характарызуецца знешняй пазіцыяй і пераважным веданнем наратара. Але неабходна падкрэсліць, што ўсё гэта тычыцца толькі “першага ўзроўню” тэксту, калі разглядаецца раманная гісторыя.

У адносінах да “спецыфічна раманных эсэ”, пластоў аўтарскай медытацыі і рэфлексіі, можна аналізаваць аўтарскія тыпы нарацыі. Апавядальныя тыпы ў гэтым выпадку з’яўляюцца толькі адлюстраваннем розных інтэрпрэтацый, якія па ходу развіцця раманнага дзеяння могуць узаемазмяняцца, пераходзіць адзін у адно. Апавядальнік каменціруе і крытычна аналізуе падзеі, апісаныя ў рамане “Невыносная лёгкасць быцця”, у выглядзе парадасальных эсэ падае думкі, якія ўзнікаюць у яго на конт розных герояў, ідэй і г. д. Нават пры ўвядзенні фігур галоўных герояў ён адразу паведамляе чытачу, што гэта літаратурная фікцыя, стварэнні аўтарскай імагінацыі.

У рамане ёсць пасажы, дзе размаўляе не аўтар-апавядальнік (адна з аўтарскіх масак), а менавіта аўтар рамана, жывы чалавек Мілан Кундэра! У “Мастацтве рамана” пісьменнік заўважае: “Час ад часу я хачу ўмешвацца непасрэдна, як асабіста я. У гэтым выпадку ўсё залежыць ад тону. З першага ж слова мае разважанні маюць іранічны, правакацыйны, эксперыментальны альбо вар’яцкі тон. Уся шостая частка “Невыноснай лёгкасці быцця” – гэта эсэ пра кіч з асноўным тэзісам: “Кіч – гэта поўнае адмаўленне ўходу”. Разважанні пра кіч маюць для мяне рашающую ролю. Яны ўвабралі ў сябе шмат думак, мастацтва, даследаванняў, нават страсці, але іх тон ніколі не з’яўляецца сур’ёзным, ён правакацыйны. Гэта эсэ немагчыма без рамана, гэта тыпова раманае эсэ”⁶.

Другая частка рамана “Невыносная лёгкасць быцця” пачынаецца з аднаго доўгага разважання пра суадноснасць душы і цела. Так, аўтар гаворыць ад свайго імя, але ўсё сказанае мае значэнне толькі ў магічным полі бачання свету персанажа Тэрэзы, хаця і не сфармуляваны ёй самой. Такім чынам, рэфлексія над выпадкам і тэмамі рамана з’яўляецца значнай часткай тэксту твора. Адзіная фігура рамана, якая прадбачыць сітуацыі і разумее неадэкватнасць кодаў у творах пісьменніка як ранніх, так і апошніх (“Несмяротнасць”, “Няспешнасць”) – аўтарскія наратары.

У каментарыі да рамана “Несмяротнасць” Кундэра заўважае, што “кожная частка расказваецца іншым спосабам. “Твар” – аповяд будзеца на каўзальнай бесперапыннасці глаў; “Несмяротнасць” – гістарычная біяграфія з эсэістычнымі дыгрэсіямі; “Homo sentimentalіs” – раманае эсэ; “Выпадак” – трохгалосая паліфанія (з фармальнага пункту гледжання гэта самая цікавая частка, бо менавіта тут раман радыкальна адыходзіць ад ілюзіі праўдападобнасці і становіцца гульнёй імагінацыі).

Галасы ў рамане: 1) апошні дзень Агнэс, якая ўначы вяртаецца на машыне ў Парыж; 2) сустрэча прафесара Авенарыуса з аўтарам, які працуе над пятай часткай рамана і распавядае прыцэлю пра сваю гераіню; 3) гісторыя самазабойства маладой дзяўчыны, якую аўтар пачуў у трэцяй частцы рамана па радыё і вырашыў уключыць яе ў раман: дзяўчына сядзіць на дарозе і жадае загінуць пад коламі аўтамабіля. Агнэс, каб яе не задавіць, пападае ў аварыю і памірае.

“Цыферблат” – манаграфічны перарывісты расказ (паміж канцом адной часткі і пачаткам другой разбурана каўзальная залежнасць).

“Свята” – апісанне ўсяго адной сцэны⁷. Акрамя гэтага, выдавочна і розніца ў тэмпе апавяду кожнай главы, што падкрэслівае сам Кундэра⁸. Пачынаючы з “Жарту”, раманіст імкнецца, каб кожная глава мела свой пэўны рытм. У кожнай частцы рамана “Несмяротнасць” чаргаванне тэмпу і працягласці дзеяння дасягае значнага прамежку: 16 гадзін на 50 старонках у першай частцы (“Твар”), 200 гадоў на 40 старонках у чацвёртай частцы (“Homo sentimentalis”), 1 гадзіна на 15 старонках у сёмай частцы (“Свята”). “Змена тэмпу звязана са зменай модусу нарацыі, з яго перамяшчэннем ад наратара да персанажаў і назад”⁹, – заўважае чэшскі даследчык Кв. Хвацік.

Ауктарыяльны тып апавяду рамана “Несмяротнасць” прадстаўлены метанаратыўным дыскурсам, які забяспечвае функцыю каментарыя пра свой дыкурс (так званы “дыкурс пра дыкурс”). Раман пачынаецца сцэнай, у якой апавядальнік ляжыць у шэзлонгу ля басейна ў адным з парыхжскіх клубаў і назірае за сталай жанчынай, якая развітваецца з маладым плаўцом. З чароўнасці яе жэста нараджаецца слова “Агнэс”, імя гераіні рамана. У другой главе наратар нежыцца ў ложку і ўяўляе Агнэс. У трэцяй частцы апавядальнік слухае гісторыю пра самагубства і вырашае скарыстаць яе ў рамане. Пра ўсё гэта паведамляецца чытачу. Такім чынам, Кундэра атаясамлівае ауктарыяльнага апавядальніка з аўтарам рамана, які толькі пішацца. Наратар прадстаўлены ў творы і як адзін з персанажаў, які час ад часу сустракаецца са сваім сябрам, прафесарам Авенарыусам, пад маскай пісьменніка-раманіста і нават святкуе з героямі рамана завяршэнне працы над ім. Пры гэтым расказ вядзецца ад першай асобы. Такім чынам, наратар з’яўляецца адначасова персанажам і аўтарам рамана.

Можна адзначыць пэўную наратыўную маску, якая падкрэслівае прысутнасць гульні ў апавядальна-медытатывных пластах, а таксама іх шматзначнасць. Аўтарская маска становіцца рэальным героем рамана і засяроджвае ўвагу чытача ў роўнай ступені з іншымі героямі. Наратар тлумачыць чытачу з’яўленне новых персанажаў, разважае пра ўжо існуючых, непасрэдна ў тэксце імкнецца зазірнуць у фінал твора. Такім чынам, апавядальнік паступова сцірае розніцу паміж наратыўным уяўленнем пра рэальнасць і фікцыю, што актывізуе вымысел чытача і адначасова пераконвае ў адноснасці меж жаў гэтых сфер. На апошніх старонках аўтар Мілан Кундэра ўзнімае бакавіна за пасляховае завяршэнне свайго твора разам з прафесарам Авенарыусам і такім чынам уводзіць у твор элемент умоўнай наратыўнай гульні.

Апошні раман Кундэры “Няспешнасць” таксама становіцца своеасаблівай пасткай для чытача: элемент наратыўнай праўдападобнасці разбураецца аўтарам вельмі настойліва. Як і ў “Несмяротнасці”, ауктарыяльны расказчык атаясамліваецца з аўтарам, які разам са сваёй жонкай Верай (Вера – рэальная жонка чэшскага раманіста Мілана Кундэры) праводзіць вечар і ноч у адным з замкаў Францыі. У гэтым жа замку бавяць ноч мадам дэ Т., яе муж і два палюбоўнікі з навелы “Ніякага заўтра” Вівана Дэнона, французскага пісьменніка XVIII ст. Тут жа, у замку, адбываецца сімпозіум навукоўцаў-энтамолагаў, на якім прысутнічаюць усе героі рамана Кундэры “Няспешнасць”. Апавядальнік у рамане зліваецца ў адно цэлае з аўтарам Міланам Кундэрам і становіцца сведкай сустрэчы герояў рамана і навелы. Кундэра імкнецца пазбегнуць любой сур’ёзнасці ў сваіх творах.

Такім чынам, у апошніх раманах (“Несмяротнасць”, “Няспешнасць”) фігура ауктарыяльнага апавядальніка амаль не выступае як аўтэнтчная, але выказвае сябе як адна з наратыўных масак. Тып апавядальніка ў рамане “Жарт” можна акрэсліць як акттарыяльны. У творы “Невыносная лёгкасць быцця” выдзяляецца нейтральны тып наратара разам з ауктарыяльным у “спецыфічна раманных эсэ”.

Можна зрабіць вывад: для раманаў Мілана Кундэры найбольш характэрным з'яўляецца аўтарыяльны тып нарацыі, што адпавядае велізарнаму рэфлексійна-медытатывнаму пласту яго твораў і дае багатыя магчымасці для містыфікацыі, гульні сітуацый, а таксама дазваляе пазбегнуць "плоскасці" аповяду і адназначнасці.

¹ Гл.: Современное зарубежное литературоведение: Энцикл. справ. М., 1996. С. 17–20, 69–70.

² Кундэра М. Уметноста на романот / Пр. од. фр. А. Гурчинова. Скопје, 1990. С. 79.

³ Современное зарубежное литературоведение: Энцикл. справ. М., 1996. С. 19.

⁴ Там жа.

⁵ Chvatík K. Svet romanu Milana Kundery. Brno, 1994. С. 48.

⁶ Кундэра М. Указ. тв. С. 74.

⁷ Kundera M. Nesmrtnost. Brno, 1993. С. 348–349.

⁸ Гл.: Там жа. С. 348.

⁹ Chvatík K. Svet romanu Milana Kundery. Brno, 1994. С. 103.

А.Г. ТАРАСЕВІЧ

ЭПІСТЭМІКА РЭЛІГІЙНАГА ДЫСКУРСА

Як паказвае аналіз, кожны тып дыскурса вылучаецца не толькі спецыфікай лексічных, словаўтваральных, марфалагічных, сінтаксічных і падобных характарыстык, але і непаўторнай сукупнасцю эпістэмічных параметраў, да якіх адносяцца: эпістэмы суперпрэдыкат (суперпрэдыкаты) дыскурса; прынцыпы ісціннаснай ацэнкі і асаблівасці працэдур верыфікацыі; спецыфіка маўленча-паводзінскіх актаў суб'екта дыскурса і маўленча-паводзінскіх рэакцый суб'екта контрдыскурса і інш. Даная праца прысвечана аналізу эпістэмічнай спецыфікі рэлігійнага дыскурса.

Рэлігійны дыкурс базіруецца на эпістэмічным суперпрэдыкаце веры: «...вера есть неустранимая и непревосходимая ее (рэлігіі – А.Т.) основа» (Булгакаў, 32).

З семантычнага пункту гледжання вера ў рэлігійным дыскурсе абмежавана сферай пэўных інтэнсіянальных аб'ектаў – гэта перш за ўсё вера ў Бога, якая вызначае астатнія «прыватныя веры». Пры гэтым са светапогляднага пункту гледжання названая разнавіднасць веры ўяўляе сабой нешта значна большае, чым эпістэмічны суперпрэдыкат пэўнага тыпу дыскурсіі або рэпрэзентатывны эпістэмічны стан яе суб'екта, – гэта духоўная катэгорыя, якая глабальна вызначае светапогляд і паводзіны чалавека.

Пераважная роля веры, а таксама ўзаемасувязь веры і рацыянальнага ведання (інакш кажучы, іерархія эпістэмічных суперпрэдыкатаў) нярэдка з'яўляюцца ў рэлігійным дыскурсе прадметам спецыяльнага абмеркавання і аналізу, сутнасць якога зводзіцца да наступнага.

Вера дамініруе над веданнем, бо яна «есть функция не какой-либо отдельной стороны духа, но всей человеческой личности в ее цельности, в нераздельной целокупности всех сил духа» (Булгакаў, 30), і таму «дух, загоревшийся верою, принесет ее огонь и свет во все области своего творчества» (там жа, 32), – веданне ж звязана выключна з мысленнем, розумам чалавека. Вера і веданне маюць розныя прадметы: «...то, во что можно верить, нельзя знать, оно выходит за пределы знания, а в то, что можно знать, нельзя и не должно верить» (там жа, 28), і таму вера і веданне знаходзяцца, умоўна кажучы, у адносінах дадатковай дыстрыбуцыі: у межах ведання «гносеологически нет места вере» (там жа, 32). Пры гэтым вера «не враждует со знанием» (там жа, 29), але натуральна займае ў эпістэмічнай іерархii, відавочна, прыкрытэтнае месца: «Сила веры, ее, так сказать, гениальность, измеряется именно той степенью объективности, какую в ней получает религиозно открываемая истина: такая вера призывается двигать горами, от нее требуется свою объективность религиозной истины ставить выше объективности эмпирического знания <...>» (там жа, 51).