

МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ
БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ЎНІВЕРСІТЭТ
ФІЛАЛАГІЧНЫ ФАКУЛЬТЭТ

Кафедра тэарэтычнага і славянскага літаратуразнаўства

СНЫТКІНА
Юлія Сяргееўна

ЛОКУС “НОСПОДЫ” (КАРЧМЫ) У ЧЭШСКОЙ ЛІТАРАТУРЫ
19 і 20 СТАГОДДЗЯЎ

Дыпломная работа

Навуковы кіраўнік:
кандыдат філалагічных навук, дацэнт
А. У. Вострыкава
Рэцэнзент:
кандыдат філалагічных навук, дацэнт
Э. Ю. Дзюкава

Дапушчана да абароны

«__»_____2019

Заг. кафедры тэарэтычнага і славянскага літаратуразнаўства
кандыдат філалагічных навук, дацэнт Марозава Т. А.

Мінск, 2019

ЗМЕСТ

РЭФЕРАТ.....	3
УВОДЗІНЫ.....	6
ГЛАВА 1. ЛОКУС ЯК ТЫП МАСТАЦКАЙ ПРАСТОРЫ.....	9
ГЛАВА 2. ШМАТАСПЕКТНАСЦЬ АДЛЮСТРАВАННЯ ЛОКУСА ГОСПАДЫ Ў ФЕЛЬЕТОНАХ І АПАВЯДАННЯХ ЯНА НЭРУДЫ.....	13
2.1 Шматаспектнасць адлюстравання локуса госпады ў фельетонах і апавяданнях Яна Нэруды.....	21
2.2 Асаблівасці локуса госпады ў аповесцях Сватаплука Чэха "Сапраўдная вандроўка пана Броўчака на Месяц" і "Новая эпахальная вандроўка, на гэты раз у 15 стагоддзе"	44
ГЛАВА 3. АСАБЛІВАСЦІ ЛОКУСА ГОСПАДЫ Ў ЧЭШСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ 20 СТАГОДДЗЯ (НА ПРЫКЛАДЗЕ РАМАНА ЯРАСЛАВА ГАШАКА “ПРЫГОДЫ ЎДАЛАГА ВАЯКІ ШВЕЙКА”).....	52
ЗАКЛЮЧЭННЕ.....	67
СПІС ВЫКАРЫСТАНАЙ ЛІТАРАТУРЫ.....	74

РЭФЕРАТ

Сныткіна Юлія Сяргееўна Локус “hospody” (карчмы) у чэшскай літаратуры 19 і 20 стагоддзяў

Дыпломная работа складаецца з уводзінаў, трох глаў, заключэння і спісу выкарыстанай літаратуры.

Аб’ём: 77 старонак, 66 крыніц.

Ключавыя словы: ХРАНАТОП, МАСТАЦКАЯ ПРАСТОРА, ТОПАС, ЛОКУС, ГОСПАДА, КАРЧМА, ПІВА, ТЫП, ЯН НЭРУДА, СВАТАПЛУК ЧЭХ, ЯРАСЛАЎ ГАШАК.

Прадмет даследавання: асаблівасці локуса “hospody” (карчмы) у чэшскай літаратуры 19 і 20 стагоддзяў на прыкладзе творчасці Яна Нэруды, Сватаплука Чэха і Яраслава Гашака.

Мэта даследавання: прааналізаваць асаблівасці локуса “hospody” (карчмы) у чэшскай літаратуры 19 і 20 стагоддзяў на прыкладзе творчасці Яна Нэруды, Сватаплука Чэха і Яраслава Гашака.

Актуальнасць даследавання: локус як тып мастацкай прасторы не мае агульнапрынятай семантызацыі і набыў сваю папулярнасць як прадмет літаратуразнаўчых даследаванняў не так даўно, таму на сучасным этапе наша даследаванне з’яўляецца актуальным і значным.

Навізна даследавання: прасторы “hospody” (карчмы) як мастацкаму локусу не было надзелена патрэбнай увагі ні ў чэшскім, ні ў беларускім, ні ў рускім літаратуразнаўстве.

Вынікі даследавання: разгледзеўшы літаратуразнаўчыя крыніцы па тэме, гістарычныя і культуралагічныя даследаванні і мастацкія тэксты заяўленых аўтараў, мы сфармулявалі вызначэнне локуса як мастацкай прасторы, вызначылі значэнне чэшскай карчмы ў культурна-гістарычным кантэксце абранага перыяду, прааналізавалі асаблівасці локуса “hospody” (карчмы) у чэшскай літаратуры 19 і 20 стагоддзяў. Характэрныя для кожнага са стагоддзяў тэндэнцыі ў адлюстраванні карчмы як мастацкага локуса ў творах чэшскай літаратуры мы параўналі паміж сабой з мэтай прасачыць іх эвалюцыю.

Галіна практычнага прымянення: матэрыялы і вынікі дадзенага даследавання могуць быць скарыстаны для далейшых літаратуразнаўчых даследаванняў локуса як тыпу мастацкай прасторы, у прыватнасці локуса чэшскай карчмы, бара, паба, рэстарана і падобных устаноў; для лекцый па тэорыі літаратуры, гісторыі чэшскай літаратуры, гісторыі славянскіх літаратур.

РЕФЕРАТ

Сныткина Юлия Сергеевна

Локус «hospody» (трактира) в чешской литературе 19 и 20 веков

Дипломная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы.

Объем: 77 страниц, 66 источников.

Ключевые слова: ХРОНОТОП, ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО, ТОПОС, ЛОКУС, ГОСПОДА, ТРАКТИР, ПИВО, ТИП, ЯН НЕРУДА, СВАТОПЛУК ЧЕХ, ЯРОСЛАВ ГАШЕК.

Предмет исследования: особенности локуса «hospody» (трактира) в чешской литературе 19 и 20 веков на примере творчества Яна Неруды, Сватоплука Чеха и Ярослава Гашека.

Цель исследования: проанализировать особенности локуса «hospody» (трактира) в чешской литературе 19 и 20 веков на примере творчества Яна Неруды, Сватоплука Чеха и Ярослава Гашека.

Актуальность исследования: локус как тип художественного пространства не имеет общепринятой семантизации и приобрёл свою популярность как предмет литературоведческих исследований не так давно, поэтому на современном этапе наше исследование является актуальным и значительным.

Новизна исследования: пространству «hospody» (трактира) как художественному локусу не было уделено должного внимания ни в чешском, ни в белорусском, ни в русском литературоведении.

Результаты исследования: рассмотрев литературоведческие источники по теме, исторические и культурологические исследования, а также художественные тексты, мы сформулировали определение локуса как художественного пространства, определили значение чешского трактира в культурно-историческом контексте выбранного периода, проанализировали особенности локуса «hospody» (трактира) в чешской литературе 19 и 20 веков. Характерные для каждого из веков тенденции в отражении трактира как локуса в произведениях чешской литературы мы сравнили между собой в целях проследить их эволюцию.

Область практического применения: материалы и выводы данного исследования могут быть использованы для дальнейших литературоведческих исследований локуса как типа художественного пространства, в частности локуса чешского трактира, бара, паба, ресторана и подобных заведений; для лекций по теории литературы, истории чешской литературы, истории славянских литератур.

SUMMARY

Snytkina Yuliya Sergeyevna **Locus of the hospoda (tavern) in Czech literature of the 19th and 20th centuries**

The thesis consists of introduction, three chapters, conclusion, list of references.

The volume of the thesis: 77 pages, 66 sources.

Keywords: CHRONOTOPE, ARTISTIC SPACE, TOPOS, LOCUS, HOSPODA, TAVERN, BEER, TYPE, JAN NERUDA, SVATOPLUK ČECH, JAROSLAV HAŠEK.

The subject of research: features of the locus of the “hospoda” (tavern) in Czech literature of the 19th and 20th centuries on the example of the works of Jan Neruda, Svatopluk Čech and Jaroslav Hasek.

The purpose of the study: to analyze the features of the locus of the “hospoda” (tavern) in Czech literature of the 19th and 20th centuries using the example of the works of Jan Neruda, Svatopluk Čech and Jaroslav Hasek.

The relevance of research: the locus as a type of artistic space has no generally accepted semantization and has gained its popularity as a subject of literary studies not so long ago, therefore at the present stage our research is relevant and significant.

The novelty of research: the space of the “hospoda” (tavern) as an artistic locus was not given due attention either in Czech, Belarusian or Russian literary studies.

The results of the study: Having reviewed literary sources on the topic, historical and cultural studies, as well as literary texts, we formulated the definition of a locus as an artistic space, defined the value of a Czech tavern in the cultural and historical context of the selected period, analyzed the peculiarities of the locody (tavern) in the Czech literature of the 19th and 20th centuries. Typical for each of the centuries trends in the reflection of a tavern as a locus in the works of Czech literature, we compared with each other in order to trace their evolution.

Field of practical application: the materials and conclusions of this study can be used for further literary studies of the locus as a type of artistic space, in particular, the locus of the Czech tavern, bar, pub, restaurant and similar establishments; for lectures on the theory of literature, the history of Czech literature, the history of Slavic literatures.

УВОДЗІНЫ

“Hospoda” (карчма) як культурны код у чэшскай літаратуры

Кожны народ мае сваю ўнікальную гісторыю і культуру, з якімі ўтварае непадзельнае адзінства. Менавіта гэтая ўнікальнасць, непаўторнасць іншага, чужога, адрознасць ад ужо спазнанага свайго, роднага заўсёды так вабіла чалавека да вандровак. Людзі едуць да іншых краін, каб паглядзець свет, як жывуць іншыя людзі, чым ганарацца, каб убачыць слаўтасці, пачаставацца традыцыйнымі стравамі і напіткамі таго ці іншага народа. Як ні дзіўна, але пэўная краіна часцей за ўсё асацыюецца ў нас менавіта з ежай ці пітвам: Беларусь – бульба, Украіна – сала, Малдова і Грузія – віно, а Чэхія – гэта піва.

Аднак мала хто некалі задумваўся, чаму менавіта такую асацыяцыю выклікае ў нас тая ці іншая краіна. Чаму, напрыклад, калі мы ўзгадваем Чэхію, першае, што прыходзіць на розум, – гэта піва, а не бехераўка ці слівовіца, якія, у сваю чаргу, таксама з’яўляюцца традыцыйным чэшскім пітвам? У чэшскай культуры нават існуе піўны этыкет, а таксама спецыяльнае месца для спажывання піва, назва якога не мае эквівалента ні ў адной мове, – “hospoda” (далей у працы мы будзем выкарыстоўваць дадзеную назву ў транслітараваным выглядзе – “госпада”). Беларускі адпаведнік “карчма”, які мы абралі для тлумачэння дадзенай назвы ў працы, не з’яўляецца дакладным, бо карчма прызначана для харчавання, а да чэшскай госпады людзі прыходзяць менавіта пачаставацца півам, і з ежы ў такіх установах мы знойдзем толькі стравы, прадугледжаныя піўным этыкетам у якасці закускі.

Цікавым фактам з’яўляецца і тое, што некаторыя чэшскія госпады налічваюць некалькі стагоддзяў ад свайго заснавання і нават адыгрываюць ролю слаўтасцяў, бо ў гэтых карчмах неаднойчы частаваліся півам і вырашалі надзённыя пытанні дзеячы культуры, палітыкі і слаўтыя пісьменнікі, многія з якіх, дарэчы, адлюстравалі свае назіранні падчас такога баўлення часу ў мастацкіх творах. Такім чынам, узнікае пытанне: чаму такое важнае значэнне для чэхаў мае гэты хмельны напітак і менавіта госпада? Адказ на гэта пытанне мы знойдзем у гісторыі.

Каб даведацца, якім чынам звязана гэтая піўная ўстанова з лёсам чэшскага народа, нам не спатрэбіцца вышукваць інфармацыю па маленькіх кавалачках у шматтомных падручнікі па гісторыі, бо існуе кніга, цалкам прысвечаная дадзенаму пытанню – “Госпады і піва ў чэшскім грамадстве” пад рэдакцыяй У. Наватнага, што толькі сцвярджае факт вялікай значнасці госпады для чэшскага народа.

Госпада як месца, прызначанае і разам з тым найзручнейшае для пажывання піва, напярэцягу некалькіх стагоддзяў іграе ў гісторыі чэшскага народа важную ролю. Сёння, нават у будні дзень, пры даволі нямалай колькасці

піўных устаноў нават у малых гарадах Чэхіі вельмі цяжка знайсці вольнае месца. За куфелем піва ў такіх карчмах чэхі праводзяць вечары с сям'ёй і сябрамі, учыняюць квэсты, гуляюць у карты, спяваюць, размаўляюць пра паўсядзёныя клопаты ці дзеляцца ўражаннямі ад нейкай падзеі, нярэдка можна пачуць разважанні над нейкім філасофскім пытаннем за суседнім столікам.

Удзень у піўной можна сустрэць выкладчыка навучальнай установы разам з замежнымі студэнтамі, якія з захапленнем аглядаюць памяшканне і частаюцца пенным півам, акунаючыся такім чынам ў мясцовы каларыт. Тым часам выкладчык распавядае студэнтам пра асновы піўнога этыкету і пра знакамітых асоб, чые партрэты вісяць на сценах памяшкання, бо менавіта за адным з гэтых столікаў нараджаўся твор, які праз пэўны час будучь вывучаць у школах як класічны, ці абмярковаліся ідэі нацыянальнага адраджэння. Менавіта з тых часоў госпада пачынае вылучацца як выключная прастора, асобны замкнёны мікрасвет, своеасаблівая камера захоўвання чэшскага менталітэту і ўласна мовы. Гэтае месца набывае асаблівую значнасць для гісторыі чэшскага народа, разам з чым пачынае закладвацца фундамент чэшскай госпады як культурнага коду.

Па-першае, камунікацыя на чэшскай мове ў 19 стагоддзі лічылася праймай бескультурнасцю, атаясамлівалася са “зніжанай”, нефармальнай камунікацыяй, нават зварот да незнаёмага ў грамадскім месцы па-чэшску ўспрымаўся як абраз а ці праява невыхаванасці ў лепшым выпадку. У той час госпада ператваралася ў прастору патрыятычнай барацьбы, стала ледзь не адзіным месцам, дзе чэхі маглі адчуць сябе вольнымі ад нямецкага гнёту, дзе маглі размаўляць па-чэшску і чуць родную мову. Такім чынам з чэшскай карчмы апынуўся своеасаблівы мікрасвет з уласнымі правіламі і законамі, які пры гэтым адчыняў свае дзверы кожнаму, хто хацеў б на адзін вечар хацеў далучыцца да яго грамадства.

У. Мацура ў сваім артыкуле “Госпада ў чэшскай патрыятычнай культуры” піша: *“Стол, які размаўляў па-чэшску, быў пускавым механізмам авалодвання прасторай усёй госпады, заклікам да персанала прыняць чэшскую мову як вартую скарыстання ў камунікацыі, заклікам да наведвальнікаў чэшскага паходжання публічна, мовай заявілі аб сваёй чэшкасці”* [21, с.31]. Паводле Мацуры можам адзначыць, што госпада ў 19 стагоддзі грала ролю ўмоўнага агітацыйнага цэнтру, інакш кажучы, становілася прасторам для распаўсюджвання адраджэнскіх ідэй, што паспрыяла разгортванню палемік наконт агучваемых прапаноў, а пазней, калі паднятая інтэлігенцыяй нацыянальная праблема набыла больш масавы характар, нярэдкай з’явай у сценах карчмаў былі і фізічныя сутычкі. У. Мацура адзначае, што “такія карчомныя бойкі набывалі палітычны характар, функцыянавалі як сурагат барацьбы на неіснуючай чэшскай палітычнай сцэне” [21, с.31].

Аднак, перш за ўсё, сярод вышэй пералічаных магчымых варыянтаў баўлення часу за куфелем піва ў карчме галоўным застаецца тое, што карчма давала чэшскай інтэлігенцыі магчымасць кантактаваць з прадстаўнікамі розных сфер дзейнасці. З прычыны слабога эканамічнага становішча чэшскага грамадства нельга было ўявіць месца больш зручнага для сустрэч з сябрамі ці аднадумцамі, чым карчма. Напрыклад, чэшскі пісьменнік наўрад ці мог прымаць гасцей у сваёй кватэры, якая ўяўляла сабой адзіны пакойчык, таму абмяркоўваць далейшы шлях развіцця чэшскай літаратуры і некаторыя іншыя пытанні літаратары накіроўваліся да карчмы. Так, *“у адным памяшканні маглі побач сядзець такія карыфеі чэшскага нацыянальнага руху, як Ф. Палацкі, Я. Пуркіне, К. Я. Эрбен, Ф. Рігер, і маладое накаленне літаратараў”* [7, с. 126]. Апошнія, у сваю чаргу, часта разварочвалі сюжэты сваіх твораў у прасторы госпады.

Па-другое, госпада ў 19 стагоддзі становілася прасторай для спажывання піва як сімвалічнага “славянскага пітва”. У. Мацура ў вышэй згаданым артыкуле адзначае, што *“сімвалізацыі піва як славянскага пітва спрыяла як яго мясцовая папулярнасць, так і сама яго чэшская назва, якая не з’яўлялася запазычаннем, але ўяўляла сабой даўні кампанент слоўнікавага запasu”* [21, с. 34]. Да таго ж, чыста чэшскае таннае піва супрацьпастаўлялася ў некалькі разоў даражэйшаму за яго віну, частавацца якім магла сабе дазволіць толькі нямецкамоўная эліта. *“Дарагое віно азначае ўладу дваранства і таўстасумаў, таннае піва азначае грамадзянскую роўнасць. Слава свабодзе, слава роўным правам усіх белашапачнаму піву!”* – так гучыць адзін адказ чытача на пытанне Яна Нэруды чаму піўная пена белая, змешчаны ў зборніку фельетонаў “Дробныя плёткі” [38, с. 196].

Менавіта факт таго, што ў карчмах збіраліся толькі прадстаўнікі чэшскага этнасу, паспрыяў з’яўленню ў чэшскай літаратуры сюжэтаў, заключаных у прастору госпады як мікрасвету, і герояў як прадстаўнікоў грамадства гэтага мікрасвету. Пісьменнікі, якія, як правіла, з’яўляліся штамгастамі ў піўных установах, назіралі за паводзінамі наведвальнікаў, рабілі нататкі і нават, як ужо было адзначана, пісалі свае творы ў памяшканні карчмы.

Стаўленне да госпады ў межах дадзенай эпохі, аднак, даволі неадназначнае і супярэчлівае, што найбольш ярка мы можам назіраць у творчасці маладой генерацыі маяўцаў, якія ўзышлі на літаратурную сцэну ў 50-я гады 19 стагоддзя і не грэбавалі крытыкай. У 60-я гады 19 стагоддзя з прычыны палітычных змен у карчмах усталёўваецца цяжкая атмасфера. Падчас палітычных спрэчак часта даходзіла да боек, што выклікала пэўную рэакцыю і ў літаратуры. Пры гэтым, калі мы разгледзім творы Яна Нэруды, мы знойдзем як іранічны паказ патрыятычнага карчмнага спаборніцтва, так і натхняльныя выказванні аб яго любові да пражскіх карчм. У творчасці Віцезслава Галека мы ўжо назіраем

пераход да цалкам крытычнага адлюстравання госпады і кола яе наведвальнікаў, што падтрымалі рухаўцы, у тым ліку Сватаплук Чэх. 20 стагоддзе пераймае дадзеную тэндэнцыю, вострай, нават набывае гратэскую форму, як, напрыклад, у Яраслава Гашка.

Аднак крытычнае стаўленне да піўных устаноў не абумовіла факт частага наведвання і чыстага замілавання пісьменнікаў да баўлення часу за куфелем піва. Як ужо было адзначана, літаратары з’яўляліся асаблівымі асобамі ў кармчах – штамгастамі. Штамгаст – гэта слова нямецкага паходжання, адаптаванае з дапамогай транскрыпцыі, значэнне якога азначаецца як “асноўны госць”. Штамгасты – сталыя наведвальнікі карчом. Іх ведаў не толькі персанал, але і іншыя штамгасты. За штамгастам было замацавана пэўнае месца, якое заўсёды было зарэзервавана. Штамгаст быў пачэсным госцем і меў пэўныя прывілегіі. Акрамя ўласнага месца, на якім ніхто іншы не мог сядзець, штамгаст мог піць піва з уласнага спецыяльнага куфля з імем на бірдэкелі. Цікава, што на сучасны момант канатацыя ў слова ‘штамгаст’ цалкам іншая: сёння гэта зняважлівае азначэнне для алкаголіка нізкага сацыяльнага становішча, які стала засядае ў піўной.

Гісторыя прадугледжвае рух і змены. З другой паловы 19 стагоддзя змянілася не толькі канатацыя слова ‘штамгаст’, але і сама госпада, яе персанал і мэтавая аўдыторыя, а галоўнае – яе сацыяльныя функцыі.

У першай палове 20 стагоддзя госпада страціла сваю ранейшую значнасць, паколькі ўжо не з’яўлялася тым выключным месцам, дзе чэхі маглі размаўляць па-чэшску. Адпала неабходнасць абмяркоўваць нацыянальныя, палітычныя ці грамадзянскія пытанні за куфелем піва, паколькі для гэтага былі створаны новыя інстытуты. Карчма, аднак, усё яшчэ заставалася месцам, дзе можна было б забыцца на рэчаіснасць па-за яе межамі, адпачыць ад яе ў добрай кампаніі ці сам-насам. Пры гэтым госці сутыкаліся з небяспекай быць арыштаванымі паліцэйскімі, якія праводзілі патруль піўных, ці тайнымі агентамі ў карчме за непажаданае слоўца аб тагачаснай палітычнай сітуацыі. Да таго ж, госпада страчвае сваё дамінантнае становішча і становіцца роўнай з астатнімі ўстановамі грамадскага харчавання: рэстаранамі, кавярнямі і г.д.

У сучаснасці госпада як для саміх чэхаў, так і для турыстаў паўстае як частка чэшскай культуры. Менавіта з гэтай прычыны мы палічылі важным акрэсліць становішча і значэнне госпады ў 19 і 20 стагоддзях як прасторы грамадскіх зносін, а таксама стаўленне да яе тагачасных літаратараў, што адлюстравалася ў іх творчасці.

Трэба адзначыць, што госпада як мастацкая прастора з’яўляецца ўжо ў сярэднявечнай літаратуры (драма “Гандляр гаючымі мазямі”) і працягвае сваё існаванне ў мастацкай літаратуры па сённяшні дзень. У 19 стагоддзі ўвага з боку пісьменнікаў да гэтага месца павялічваецца. Чэшская літаратура 20

стагоддзя не страціла інтарэс да госпады і яе асяроддзя, пра што сведчыць зварот да прасторы госпады як да месца разварочвання сюжэтаў і ідэй такіх велічных постацей чэшскага літаратурнага мастацтва, як Яраслаў Гашак, Багуміл Грабал і Карэл Чапек, творчасць якіх так ці інакш таксама была звязана са з'вай штамгастаў. Аднак трэба адзначыць, што карчма як месца дзеяння ў творы ў 20 стагоддзі набывае эпізадычны характар. Гэта значыць, што асноўнае дзеянне заключана ў іншыя мастацкія прасторы. Асабліва гэта праяўляецца ў літаратуры другой паловы 20 стагоддзя, дзе персанажы дзейнічаюць ў прасторы госпады, як правіла, у адным эпізодзе.

У дадзенай працы мы засяродзімся на феномене госпады як мастацкай прасторы ў чэшскай літаратуры 19 і 20 стагоддзяў, а менавіта на асаблікасцях локуса госпады ў творчасці Яна Нэруды, Сватаплука Чэха і Яраслава Гашака. Для даследавання мы абралі наступныя творы ўзгаданых пісьменнікаў: зборнікі фельетонаў “Дробныя плёткі” і “Чэшскае грамадства”, зборнікі апавяданняў “Арабескі” і “Маластранскія аповесці” Яна Нэруды; аповесці “Сапраўдная вандроўка пана Броўчака на Месяц” і “Новая эпахальная вандроўка, на гэты раз у 15 стагоддзе” Сватаплука Чэха; раман “Прыгоды ўдалага ваякі Швейка” Яраслава Гашака.

Такім чынам, намі была вылучана наступная **мэта даследавання**: прааналізаваць асаблікасці локуса госпады (карчмы) у чэшскай літаратуры 19 і 20 стагоддзяў на прыкладзе творчасці Яна Нэруды, Сватаплука Чэха і Яраслава Гашака.

Зыходзячы з мэты даследавання, намі былі пастаўлены наступныя **задачы**:

- 1) Разгледзець хранатоп як структурны кампанент літаратурнага твора;
- 2) Разгледзець асаблікасці мастацкай прасторы як літаратуразнаўчай катэгорыі;
- 3) Разгледзець і даць характарыстыку мастацкаму локусу як тыпу мастацкай прасторы;
- 4) Акрэсліць праблему размежавання топаса і локуса як тыпаў мастацкай прасторы ў сучасным літаратуразнаўстве;
- 5) Даць характарыстыку прасторы чэшскай госпады (карчмы) як мастацкаму локусу;
- 6) Прааналізаваць шматаспектнасць локуса госпады ў фельетонах і апавяданнях Яна Нэруды;
- 7) Параўнаць асаблікасці локуса госпады ў фельетонах і апавяданнях Яна Нэруды;
- 8) Прааналізаваць асаблікасці локуса госпады ў аповесцях Сватаплука Чэха “Сапраўдная вандроўка пана Броўчака на Месяц” і “Новая эпахальная вандроўка, на гэты раз у 15 стагоддзе”;

9) Прааналізаваць асаблівасці локуса госпады ў рамане Яраслава Гашака “Прыгоды ўдалага ваякі Швейка”;

10) Параўнаць асаблівасці локуса госпады ў творах Яна Нэруды, Сватаплука Чэха і Яраслава Гашака.

У сувязі з пастаўленымі мэтай і задачамі мы вылучылі наступныя прадмет і аб’ект даследавання:

Прадмет даследавання – асаблівасці локуса госпады ў чэшскай літаратуры 19 і 20 стагоддзяў на прыкладзе творчасці Яна Нэруды, Сватаплука Чэха і Яраслава Гашака.

Аб’ект даследавання – фельетоны і апавяданні Яна Нэруды, аповесці Сватаплука Чэха, раман “Прыгоды ўдалага ваякі Швейка” Яраслава Гашака.

Падчас працы намі былі скарыстаны наступныя **метады**: біяграфічны, культурна-гістарычны, сацыякультурны, параўнальны.

Актуальнасць дадзенай работы абумоўлена тым фактам, што прастора госпады як мастацкі локус увогуле не разглядалася ні ў чэшскім, ні ў беларускім літаратуразнаўстве. Паколькі локус як тып мастацкай прасторы не мае агульнапрынятай семантызацыі і набыў сваю папулярнасць як прадмет літаратуразнаўчых даследаванняў не так даўно, на сучасным этапе мы лічым наша даследаванне актуальным і значным.

У дадзенай рабоце мы будзем спасылацца на літаратуразнаўчыя працы рускіх даследчыкаў М. М. Бахціна і Ю. М. Лотмана, В. П. Акіянскага, В. Ю. Пракоф’евай у сувязі з пытаннем мастацкага хранатопа, катэгорыі мастацкай прасторы і локуса як яе тыпа.

Што тычыцца творчасці абраных намі для дадзенага даследавання пісьменнікаў, для нас паўстаюць важнымі наступныя навуковыя працы: даследаванні К. Альтмана, А. Гамана, Я. Яначкавай, Д. Моцны, прысвечаныя жыццю і творчасці Яна Нэруды; працы Ф. Стрэйчака, Я. Вобарніка, К. Крэйчага, Д. Годравай, прысвечаныя асобе і творчасці Сватаплука Чэха; даследаванні Р. Пытліка, Ю. Фучыка, І. Пержыны, І. Ольбрахта, прысвечаныя Яраславу Гашаку і яго творчасці.

Для разумення культурна-гістарычнага кантэксту мы звернемся да зборніку пад рэдакцыяй У. Новатнага “Госпады і піва ў чэшскім грамадстве”.

Некаторыя мастацкія тэксты, абраныя намі для даследавання, існуюць у перакладзе на рускую мову. “Маланстранскія аповесці” Яна Нэруды пераклаў Ю. Малачкоўскі. “Броўчкіяда” Сватаплука Чэха перакладалася Р. Разумавай, Л. Талстой, Я. Галіцкім, І. Янавай. Раман “Прыгоды ўдалага ваякі Швейка” быў перакладзены на рускую мову Г. Зуккау, М. Скачковым, П. Багатыровым і В. Чарнабаевым, а таксама на беларускую мову А. Мажэйкам. Падчас працы з творамі вышэй узгаданых аўтараў мы карысталіся арыгінальнымі тэкстамі, каб

захаваць дакладны змест, паколькі пры перакладзе часта нешта губляецца ці дадаецца.

ГЛАВА 1. ЛОКУС ЯК ТЫП МАСТАЦКАЙ ПРАСТОРЫ

Як правіла, першапачаткова мы ўспрымаем аб’екты рэчаіснасці цалкам, не расшчапляючы іх у сваёй свядомасці на асобныя кампаненты. Калі мы ўпершыню бачым незнаёмага чалавека, мы не думаем пра тое, што перад намі – жывы арганізм, які складаецца з органаў, клетак, малекул і далей – атамаў. Нават пры гутарцы з ім мы не засяроджваемся на рысах яго характару, не паглыбляемся ва ўнутраны свет. Калі мы бачым нейкі прадмет, мы не задумваемся над тым, з якіх частак ён складаецца і якое рэчыва было скарыстана для таго, как зрабіць гэтыя часткі і ўласна гэты прадмет. Аднак любая з’ява рэчаіснасці ўяўляе сабой складаную сістэму, якая прадугледжвае ўзаемасувязь, узаемазалежнасць і падпарадкаванасць адзін аднаму ўсіх элементаў, якія яе складаюць.

Літаратурны твор, не з’яўляючыся выключэннем з дадзенага правіла, прадстае як свёрхскладаны аб’ект, што складаецца з мноства кампанентаў, непарыўна звязаных паміж сабой. Пісьменнік, ствараючы сваю мастацкую рэчаіснасць, дэдуктыўна накіроўваецца ад цэласнага ўяўлення аб будучым творы да яго канкрэтных структурных частак – тэматыкі, праблематыкі, персанажаў, хранатопу і г.д., сэнсава звязваючы гэтыя элементы паміж сабой і падпарадкоўваючы сваёй аўтарскай задуме. Структурныя часткі мастацкага твора, у сваю чаргу, таксама могуць складацца з асобных кампанентаў. Прыкладам такой з’явы з’яўляецца хранатоп.

Ланцуг падзей у творы заключаны ў часавыя і прасторавыя межы, якія адно адным абумоўлены. Хранатоп – (з грэч. *chronos* – час і *topos* – месца) – гэта фармальна-змястоўная катэгорыя ў літаратуры, якая адлюстроўвае амбівалентную сувязь часавых і прасторавых адносін у мастацкім тэксце. У дачыненні да літаратуры дадзены тэрмін быў уведзены М. М. Бахціным. Паняцце хранатопу сустракаецца не толькі ў галіне літаратуры. Падставай для пранікнення тэрміна ў розныя навуковыя сферы стала тэорыя адноснасці А. Эйнштэйна.

Спасылаючыся на даследванні вучонага-фізіка і ўзгадваючы сувязь прасторы і часу ў прасторы Мінкоўскага, вучоны А. А. Ухтомскі звяртаецца да паняцця хранатопу ў кантэксце сваіх фізіялагічных даследванняў. М. М. Бахцін у сваёй кнізе “Пытанні літаратуры і эстэтыкі”, дзе ўпершыню прапаноўвае і абгрунтоўвае тэрмін “хранатоп” для абазначэння прасторачасавых узаемаадносін у мастацкім тэксце, таксама ўзгадвае Эйнштэйна. Аднак даследчык звяртае ўвагу на тое, што для літаратуразнаўства спецыяльны сэнс гэтага паняцця ў тэорыі адноснасці не з’яўляецца важным і запазычвае назву для літаратуразнаўчай катэгорыі па-мастацку: “... мы перанясём яго сюды – у літаратуразнаўства – амаль як метафару (амаль, але

не зусім); нам важна выражэнне ў ім непарыўнасці прасторы і часу” [1, с. 234-235].

М. М. Бахцін прапаноўвае называць хранатопам *“істотную ўзаемасувязь часавых і прасторавых адносін, па-мастацку асвоеных у літаратуры”* [1, с. 234]. Прыметы часу і прасторы ў мастацкім тэксце непарыўна звязаны і ўзаемаабумоўлены, падпарадкаваны задуме аўтара і, як вынік, руху сюжэта, такім чынам утвараючы асэнсаванае і канкрэтнае цэлае. Мастацкі хранатоп характаразуецца менавіта зліццём гэтых прымет: *“прыметы часу раскрываюцца ў прасторы, і прастора асэнсоўваецца і вымяраецца часам”* [1, с. 235].

Таксама ў сваёй працы даследчык адзначыў уплыў хранатопу на вызначэнне жанру, у тым ліку жанравых асаблівасцяў, і вобраз чалавека ў літаратуры, які ён называе істотна хранатапічным [1, с. 235]. Справа ў тым, што светапогляд чалавек, пэўным чынам яго характар і паводзіны ў грамадстве абумоўлены часам, у якім ён жыве, і знаходзяцца ў прамой залежнасці ад прасторы і яе асяроддзя са сваімі ўласнымі законамі і правіламі. Чалавек як персанаж літаратурнага твора наўмысна заключаецца аўтарам дадзенага твора ў пэўныя абставіны, у пэўныя падзеі, што разварочваюцца ў пэўны час, заключаныя ў рамкі пэўнай прасторы. Дадзеныя час і прастора, мастацкія катэгорыі, спалучэнне якіх мы называем хранатопам, прадугледжвае і фарміруе магчымую парадыгму ўчынкаў героя, яго рэакцыю на ўласцівыя гэтым часу і прасторы з’явы рэчаіснасці, светаўспрыманне, паводзіны і нават прыблізны знешні выгляд, заснаваны на катэгорыі тыповасці.

Уплываючы такім чынам на вобраз чалавека літаратуры, хранатоп абумоўлівае і развіццё сюжэту. У дачыненні да жанравага значэння хранатопу Бахцін падае хранатоп як галоўны паказчык прыналежнасці мастацкага тэксту да пэўнага жанра і звяртае ўвагу на пераважную ролю катэгорыі часу: *“... жанр і жанравыя асаблівасці вызначаюцца менавіта хранатопам, прычым у літаратуры вядучым пачаткам у хранатопе з’яўляецца час”* [1, с. 235]. На сучасным этапе, спасылаючыся на тэорыю відаў і жанраў, прынятую ў беларускім літаратуразнаўстве, мы можам аспрэчыць думку М. М. Бахціна аб жанравым значэнні хранатопу і прапанаваць актуальную для сучаснага літаратуразнаўства думку аб ролі хранатопу ў вызначэнні жанрава-відавых асаблівасцяў.

На дадзены момант пытанне відаў і жанраў літаратуры канчаткова не вырашана. Існуе мноства розных канцэпцый, што адносіць да відаў літаратуры, а што лічыць жанрамі. У беларускім літаратуразнаўстве была прынята канцэпцыя вызначэння віда літаратурнага твора паводле яго формы: раман, апавесць, аповяданне і г.д. Што тычыцца вызначэння жанра, то ў дадзеным выпадку мы павінны звярнуцца да зместу, а менавіта да тэматыкі, праблематыкі, аўтарскай

ідэі, да самога сюжэта. Такім чынам, напрыклад, жанрамі рамана як віда літаратуры будуць з’яўляцца такія азначэнні, як палітычны, гістарычны, сацыяльны, псіхалагічны і інш.

Паколькі, як было адзначана вышэй, усе структурныя элементы мастацкага тэксту паміж сабой звязаныя, знаходзяцца ва ўзаемазалежнасці адзін ад аднаго і ў спалучэнні ўтвараюць адзінае цэлае – сам мастацкі тэкст, хранатоп сапраўды з’яўляецца “лёсавызначальным” пунктам для жанра і жанравых асаблівасцяў паводле М. М. Бахціна. Паколькі хранатоп – гэта фармальна-змястоўная катэгорыя літаратуры, ён можа ўплываць як на фармальны бок мастацкага тэксту, так і на змястоўны. Такім чынам, хранатоп вызначае і від літаратурнага твора, і яго жанр.

Бахцін у сваёй працы спасылаецца на азначэнне прасторы і часу як неабходных форм усялякага пазнання Э. Канта ў раздзеле “Трансцэндэнтальная эстэтыка” яго кнігі “Крытыка чыстага розуму”. Аднак даследчык адзначае, што ў дачыненні да літаратуразнаўства мы прымаем дадзенае азначэнне, але *“разумеем іх не як “трансцэндэнтальныя”, а як формы самай рэальнай рэчаіснасці”* [1, с.235]. Такім чынам даследчык указвае на канкрэтнасць літаратуразнаўчага пазнання дадзеных форм.

Як пераважны пачатак у хранатопе Бахцін вызначае час, аднак у дадзенай працы нас цікавіць менавіта катэгорыя прасторы. Прастора як літаратуразнаўчая катэгорыя ў пэўным сэнсе паўстае як гіперонім. Як гіпонімы ў такім выпадку выступаюць розныя віды мастацкай прасторы, якія, аднак, не з’яўляюцца агульнапрынятымі. Найбольш распаўсюджанымі з такіх прасторавых паняццяў з’яўляюцца топас і локус.

У сучасным літаратуразнаўстве існуе шмат канцэпцый размежавання дадзеных паняццяў, некаторыя з такіх канцэпцый з’яўляюцца спрэчнымі, аднак асноўным арыенцірам ў дадзеным пытанні на сучасным этапе з’яўляецца пазіцыя Ю. М. Лотмана, які звярнуўся да гэтай праблемы ў сваіх навуковых працах “Структура мастацкага тэксту” і “У школе паэтычнага слова: Пушкін. Лермантаў. Гогаль”, дзе ўпершыню прапанаваў і абгрунтаваў тэрмін “локус” і ўласна канцэпцыю размежавання паняццяў “топас” і “локус”. Перш чым перайсці менавіта да канкрэтных азначэнняў вышэй узгаданых паняццяў, трэба патлумачыць, як даследчык разумее і падае мастацкую прастору ўвогуле.

Ю. М. Лотман адзначае, што сюжэт літаратурных твораў звычайна развіваецца ў межах пэўнага “лакальнага кантыненту”, прычым падкрэслівае, што атаясамліваць мастацкую прастору з прасторай рэальнай не зусім правільна і існаванне пэўнай мастацкай прасторы можа становіцца відавочным толькі пры параўнанні ўвасаблення аднаго і таго ж сюжэта ў розных відах мастацтва [2, с. 251].

Падтрымліваючы і працягваючы ў сваім даследаванні думку Бахціна аб жанравым значэнні хранатопу, Лотман развівае яе ў дачыненні менавіта да катэгорыі мастацкай прасторы. Даследчык адзначае залежнасць жанра ад прасторы на прыкладзе “Тэатральнага рамана” М. А. Булгакава: “Пераключэнне да другога жанра змяняе “пляцоўку” мастацкай прасторы. У “Тэатральным рамане” М. А. Булгакава бліскуча паказана пераўтварэнне рамана ў п’есу менавіта як пераключэнне дзеяння з прасторы, межы якой не маркіраваны, да абмежаванай прасторы сцэны” [2, с. 251].

Разглядаючы сцэну як мастацкую прастору даследчык прапаноўвае такую характыстыку дадзенай прасторы, як “адмежаванасць”. Дапускаючы думку аб тым, што намаляваная на дэкарацыях прастора можа выступаць як працяг прасторы сцэны, імітаваць адсутнасць межаў, адразу яе аспрэчвае: “... дзеянне можа адбывацца толькі на прасторы сцэнічнай пляцоўкі. Толькі гэта прастора ўключана ў часавы рух, толькі яна мадэлюе свет сродкамі тэатральнай умоўнасці. Дэкарацыя <...> на самай справе выступае як яе мяжа” [2, с.252]. Такім чынам, пэўная абмежаваная і адмежаваная аўтарам прастора паўстае як асобая мадэль свету.

Ю. М. Лотман таксама звяртаецца да такога паняцця, як “мова прасторавых адносінаў”, сродкамі якой мадэлююцца некаторыя пазাপрасторавыя адносіны [2, с. 253]. Прасторавыя адносіны здольны выступаць носьбітамі культурных сэнсаў, пры гэтым мова прасторавых адносін як такая знаходзіцца ў большай залежнасці ад часу, эпохі, у большай ступені з’яўляецца з’явай абагульненай, чым індывідуальнай. Мова прасторавых адносін звязана з вышэй адзначаным паняццем адмежаванасці, з наяўнасці ці ненаўнасці тых ці іншых межаў мастацкай прасторы. Прасторавая адмежаванасць падразумевае пераўтварэнне прасторы з сукупнасці рэчаў, што напаўняюць яе, у абстрактную мову, з дапамогай якой утвараецца пэўная мастацкая мадэль свету.

Класіфікуючы мастацкую прастору на кропкавую, лінейную, плоскасную і аб’ёмную, Лотман засяроджвае ўвагу менавіта на тыпах кропкавай і лінейнай прастораў, такім чынам падыходзячы на азначэння мастацкага локуса. Характарызуючы кропкавую лакалізацыю, вучоны спасылаецца на думку С. Ю. Няклюдава, у якога і запазычвае паняцце локусу, напісанае лацініцай – locus: з прычыны абавязковай аднесенасці пэўных сітуацый і падзей у мастацкім тэксце да пэўных месцаў “такія “месцы” з’яўляюцца функцыянальнымі палямі, пападанне да якіх раўназначна ўключэнню ў канфліктную сітуацыю, уласціваю дадзенаму locus’у” [2, с. 253].

У адрозненне ад лінейнай прасторы, якая прадугледжвае гарызантальны ці вертыкальны рух, прама звязаны з катэгорыяй часу (дарога, жыццёвы шлях), прастора кропкавая мае пазачасавы, унутрана нерухомы, адмежаваны характар.

Аднак нельга сказаць, што лінейны тып мастацкай прасторы вызначаецца неабмежаванасцю. Так, дарога (шлях) як лінейная прастора, як правіла, не прадугледжвае магчымасць руху ў “недазволеным” напрамку, які выступае ў якасці своеасаблівай мяжы, і дазваляе рух у напрамку натуральным для дадзенай прасторы.

Мастацкая прастора як сродак стварэння разнастайных мадэляў свету прадугледжвае магчымасць характарыстыкі персанажаў літаратурных твораў праз прастору, да якой яны маюць прамое дачыненне. Так, Лотман вызначае тыпы літаратурных персанажаў у залежнасці ад тыпу той прасторы, да якой яны сюжэтна прывязаны. На прыкладзе персанажаў Л. М. Талстога даследчык выдзяляе тры ўмоўныя тыпы.

Першы тып – гэта “*героі свайго месца (свайго кола), героі прасторавай і этычнай нерухомасці*” [2, с. 256]. Такія героі не абавязкова прыстасаваны да адной канкрэтнай прасторы, аднак, калі яны перамяшчаюцца ў іншае месца, то пераносяць з сабой уласцівы ім локус як пэўную ўласцівую дадзеным персонажам мадэль свету, уласцівая яму згодна з дадзенай мадэллю паводзіны, рысы характару, якія сфарміраваліся пад уплывам гэтага локусу, светапогляд і г.д.

Абмяжоўваючы локус як прастору нерухомую, “замкнёную”, Лотман супрацьпастаўляе дадзенай прасторы прастору “адкрытую” і суадносныя з такой прасторай тыпы герояў. Даследчык, зноў звяртаючыся да персанажаў Талстога, выдзяляе два тыпы герояў адкрытай прасторы: героі “шляху” і героі “стэпу”. Шлях як лінейная прастора прадугледжвае забарону на бакавы рух, гэта значыць характаразуецца пэўнай абмежаванасцю, “*уяўляе сабой абагульненую магчымасць руху ад зыходнага пункту да канчатковага*” [1, с. 256].

Паколькі лінейная прастора падразумевае рух, то і надзяляецца тэмпаральнымі прыкметамі, а ў сувязі з гэтым таксама прадугледжвае пэўную ўнутраную эвалюцыю персанажа. Лотман адзначае, што герой шляху перамяшчаецца па пэўнай прасторава-этычнай траекторыі, знаходжанню ў пэўным пункце эквівалентны пэўны маральны стан персанажа. Лінейная прастора валодае прыкметай заданасці кірунку і, як было адзначана вышэй, прыкметай руху, таму знаходжанне героя ў кожным пункце такой прасторы прадугледжвае далейшы рух, разумеецца як “*пераход іншае, затым у наступнае*” [1, с. 256]. Перамяшчэнне героя з аднаго пункту да іншага ў “дазволеным” напрамку, такім чынам, атаясамліваецца з пераходам у іншы маральны стан.

У параўнанні з героямі прасторы пэўным чынам абмежаванай – прасторы шляху – героі стэпу не з’яўляюцца заключанымі ў межы і не маюць забароны руху ў бакавым напрамку. Лотман адзначае, што ў дадзеным выпадку

перамяшчэнне героя ў маральнай прасторы звязана з рэалізацыяй ўнутраных стымулаў яго асобы [2, с. 257]. З гэтай прычыны мы не можам казаць аб тоеснасці руху герояў дадзенай прасторы прагрэсіўнай ці рэгрэсіўнай эвалюцыі.

Згодна з тым жа паняццем адмежаванасці Лотман прапаноўвае падзел мастацкай прасторы на бытавую і фантастычную, разглядаючы як прыклад творчасць Гоголя. Прастора бытавая характарызуецца высокай ступенню адмежаванасці, замкнёнасцю. Замкнёнасць такой прасторы выражаецца ў тым, што дзеянне адбываецца ў закрытым памяшканні з дакладна вызначанымі межамі. Фантастычнае дзеянне таксама можа адбывацца ў закрытым памяшканні, аднак у такім выпадку прымкэта закрытасці такога месца фактычна анулюецца. Адмежаванне замкнёнай прасторы абумоўлена таксама і існаваннем мяжы як такой паміж прасторай, у якой можа адбывацца дзеянне, і прасторай, у якой дадзенае дзеянне не адбываецца ніколі [2, с. 262-263].

Характар запаўнення з'яўляецца другім крытэрыем адрознення двух вышэй указаных тыпаў прасторы. Закрытая бытавая прастора запоўнена рэчамі, якія маюць рэзка вызначаную прыкмету матэрыяльнасці, прычым асаблівае значэнне надаецца ежы. Другі тып прасторы – адкрытая фантастычная прастора – поўніцца так званымі “не-прадметамі”, якія ўключаюць у сябе прыродныя і астральныя з’явы, паветра, абрысы рэльефа мясцовасці ў рэзка дэфармаваным выглядзе, горы, рэкі, расліннасць. У такой прасторы таксама могуць сустракацца прадметы, якія ў адрозненне ад прадметаў, бытавой прасторы, вызначаюцца не матэрыяльнасцю, але аднесенасцю да мінулага, а таксама экзатычнасцю з пункту гледжання віду ці паходжання. Тым не менш, галоўным крытэрыем адрознення закрытай і адкрытай мастацкіх прастор Лотман падае ступень запоўненасці прасторы. Так, галоўнай прыкметай фантастычнай прасторы – адкрытай, у адрозненне ад прасторы бытавой – закрытай, паўстае яе незапоўненасць, прасторнасць [2, с. 264].

Як трансфармацыя апазіцыі фантастычнай і бытавой мастацкіх прастор выступае апазіцыя прастор знешняй і ўнутранай [2, с. 268]. Дадзеныя апазіцыі мы можам характарызаваць з пункту гледжання такіх уласцівых абодвум выпадкам катэгорый, як “далёкае – блізкае”, “чужое – сваё”, прычым гэтыя прыкметы будуць сталымі для персанажаў, замацаваных за пэўнай прасторай, незалежна ад іх непасрэднага месцазнаходжання і адлегласці паміж двума прасторамі. Так, бытавая ці ўнутраная і згодна з гэтым закрытая прастора для персанажаў паўстае як “свая”, а ўсё, што знаходзіцца за яе межамі, – “чужое”, знешні свет, надзелены іншымі якасцямі, нават цалкам супрацьлеглымі тым, якія ўспрымаюцца ўласцівыя той ці іншай унутранай прасторы, унутранаму свету персанажаў.

Бытавая, унутраная прастора, як ужо было адзначана, – гэта прастора адмежаваная, замкнёная, таму бязмежны знешні свет не з’яўляецца пэўным

працягам велічыні ўнутранага, а ўтварае прастору іншага тыпу [2, с. 269]. Згодна з гэтым мы можам казаць, што якасці, уласцівыя знешнему свету, супрацьлеглыя якасцям, прынятым за свае ў свеце ўнутраным, не ўспрымаюцца персанажамі як варожыя, але як іншыя, паўстаючы ў іх свядомасці, як правіла, у міфалагізаваным выглядзе. Персанажы ў сваім унутраным свеце жывуць па пэўных, уласцівых дадзенай прасторы, законах, таму ўнутраная прастора пабудавана паводле прынцыпу ахроннасці. Гэта значыць, што такому тыпу прасторы характэрна пэўная парадыгма “дазволеных” дзеянняў, магчымых падзей, якія могуць адбыцца ў яе межах дадзенай прасторы.

Ахроннасць унутранага свету, паводле Лотмана, выплывае з яго замкнёнасці і адсутнасці напрамку, у ім нічога не адбываецца, бо дзеянні не маюць аднесенасці да пэўнага часу (мінулага ці сучаснасці) як такой, а ўяўляюць сабой шматразовае паўтарэнне аднаго і таго ж, прычым у разлік бярэцца нават падзея, якая адбылася толькі аднойчы, але па сваёй значнасці не вылучаецца са звычайных для гэтай прасторы, а таму мае ўсе падставы неаднаразова паўтарацца [2, с. 270]. У сувязі з вышэй адзначаным Лотман выдзяляе такую ўласцівасць унутранай прасторы як нязменнасць, пры гэтым любыя змены даследчыкам трактуюцца як “катастрофа разбурэння гэтай прасторы” [2, с. 270]. Нязменнасць у дадзеным выпадку мы можам разглядаць не толькі ў дачыненні да рэчыўнага напаўнення прасторы, але і адносна персанажаў, якія дзейнічаюць у яе межах.

Акрамя пэўных законаў, якія прадугледжваюць суадносныя дзеянні персанажаў літаратурнага твора, пэўнага набору падзей, якія могуць адбыцца ў межах той ці іншай прасторы, кожнай мастацкай прасторы ўласцівы асобы тып адносін паміж персанажамі, якія функцыянуюць у ёй. Так, мы можам зрабіць выснову, што асобная мастацкая прастора (у дадзеным выпадку мы маем на ўвазе закрытую, адмежаваную, унутраную прастору, якую далей мы будзем разглядаць як мастацкі локус) прадугледжвае і замацоўвае за сабой пэўны этыкет – правілы паводзінаў ў дадзенай прасторы і зносін з іншымі членамі таго ці іншага мікраграмадства ў мастацкім тэксце.

Этыкет як кампанент культуры здольны фарміраваць пэўныя рысы характару персанажаў, паводзіны якіх рэгулююцца дадзенай сукупнасцю правіл, прынятай для іх “бытавой” прасторы. Такім чынам, мы вяртаемся да думкі аб сувязі і ўзаемазалежнасці ўсіх кампанентаў літаратурнага твора: пэўны сюжэт разварочваецца ў пэўны час і ў пэўнай прасторы, у якой дзейнічаюць пэўныя персанажы, і гэтыя тры кіты – сюжэт, хранатоп і персанажы – утвараюць адзінства, вынікаючы адзін з аднаго, і ствараюць цэласнае ўражанне ад мастацкага тэксту, з’яўляючыся ўвасабленнем і разам з тым носбітам ідэі яго аўтара.

Трэба адзначыць і адпаведнасць пунктаў гледжання менавіта наконт пытання стварэння вобразаў персанажаў у іх узаемазалежнасці ад хранатопа, у тым ліку мастацкай прасторы, Бахціна і Лотмана, да якіх мы звярталіся вышэй: абагулена ў Бахціна – хранатоп вызначае вобраз чалавека ў літаратуры паводле тыповасці, канкрэтызавана ў Лотмана – прастора фарміруе тып персанажаў, дзеянне якіх ў яе ўключана, і тып іх адносін паміж сабой. Паколькі носьбітам этыкету, а гэта значыць і культурнага коду, з’яўляецца прастора закрытая, унутраная за кошт яе кампактнасці і абмежаванасці ў адрозненне ад прасторы адкрытай, знешняй, у прасторы першага тыпу будуць дзейнічаць персанажы, надзеленыя тыповымі рысамі, уласцівымі той ці іншай культуры, значыць этыкет дадзенай прасторы будзе базавацца на адпаведных культурных уяўленнях.

Тып герояў свайго месца, што дзейнічаюць у закрытай прасторы, як адзначыў Лотман, перамяшчаючыся ў іншае месца, нясуць с сабой свой локус. У дадзеным выпадку локус паўстае як мадэль свету, што прадстаўлена ў дадзенай прасторы, значыць персанажы локусу ў іншым месце з’яўляюцца носьбітамі пэўнага культурнага коду і паводзяць сябе згодна з засвоенным этыкетам свайго локусу, пад уплывам якога сфарміраваліся пэўныя іх асаблівасці.

Такім чынам, мастацкі локус як тып мастацкай прасторы, паводле Лотмана, характарызуецца наступным чынам:

- 1) уяўляе сабой функцыянальнае поле ў адносінах да герояў, якія да яе прымацаваны;
- 2) з’яўляецца закрытай і адмежаванай прасторай, якая мае рэферэнтную суаднесенасць з рэчаіснасцю;
- 3) вызначаецца высокай ступенню запоўненасці, пры гэтым рэчамі з ярка выражанай прыкметай матэрыяльнасці;
- 4) як мадэль свету характарызуецца нязменнасцю тых законаў, па якіх яна пабудавана, законаў, прынятых ў канкрэтнай прасторы, згодна з якімі дзейнічаюць у ёй персанажы;
- 5) замацоўвае за сабой пэўны этыкет, згодна з якім фарміруе пэўны тып героя, гарманічны для канкрэтнага локуса, і адносіны паміж персанажамі;
- 6) з’яўляецца носьбітам культурнага коду, якім надзяляюцца і персанажы, што дзейнічаюць у межах дадзенага локуса.

Вызначыўшыся з паняццем мастацкага локуса, мы пераходзім да пытання размежавання тэрмінаў локус і топас, якія актыўна ўжываюцца ў літаратуразнаўчых крыніцах, але дагэтуль не маюць канчатковай дэфініцыі. Выкарыстанне дадзеных паняццяў у навуковых тэкстах характарызуецца адсутнасцю канкрэтнай, агульнапрынятай семантызацыі, што прыводзіць да

такіх казусаў, калі тэрміны локус і топас то уступаюць у сінанімічныя адносіны, то ужываюцца з супрацьлеглым значэннем (топас у значэнні локуса і, суадносна, локус у значэнні топаса). Часам у навуковай літаратуры сустракаецца такая трансфармацыя дадзеных паняццяў, калі адно з іх набывае значэнне абодвух. Так, топасам можа абазначацца як адкрытая, так і закрытая прастора, якая мае выразныя межы.

Як ужо было адзначана, першыя спробы размежаваць тэрміны локус і топас зрабіў Ю. М. Лотман, аднак у яго працы, на якую мы спасылаліся вышэй, фігуруе толькі запазычанае ў Няклюдэва паняцце локуса. Тым не менш, супрацьпаставіўшы мастацкаму локусу як прастору закрытай і адмежаванай прастору адкрытую, неабмежаваную, даследчык парадзіў думку аб размежаванні локуса і топаса паводле крытэрыя “закрытасці-адкрытасці”, згодна з чым топас паўстае як адкрытая мастацкая прастора. Тэрміны топас і локус, такім чынам, з’яўляюцца раўназначнымі тыпамі мастацкай прасторы.

Аднак, калі мы звернемся да іншай працы Лотмана “Структура мастацкага тэксту”, дзе даследчык звяртаецца да паняцця топаса і азначае яго як “*увесь прасторавы кантынент тэксту, у якім выяўляецца свет аб’екта*” [26, с. 220]. Зыходзячы з дадзенага азначэння, локус і топас паўстаюць у значэнні гіпоніма-гіпероніма. Прымаючы азначэнне локуса як закрытай і адмежаванай прасторы, пададзенае Лотманам, мы можам разглядаць локус як частку топаса – адкрытай прасторы. У дадзеным выпадку топас паўстае як прастора цэласная, ці прасторавы кантынент, як і вызначыў гэта паняцце даследчык. Тоеснае меркаванне мы знаходзім і ў В. П. Акіянскага, які трактуе локус праз топас як прастору абмежаваную ў складзе прасторы бямежнай [3, с. 179].

У беларускім і чэшскім літаратуразнаўстве прынята канцэпцыя размежавання локуса і топаса як закрытай і адкрытай прастор суадносна, якой мы будзем прытрымлівацца ў дадзенай працы як аднаго з крытэрыяў размежавання локуса і топаса, а менавіта вызначэння чэшскай госпады як тыпу мастацкай прасторы. Для абгрунтавання разгляду і аналізу госпады як локуса мы прапануем шэраг далейшых крытэрыяў, якія мы вызначылі.

Па-першае, спасылаючыся на падзел Лотманам мастацкай прасторы на фантастычную і бытавую, мы можам трактаваць дадзеныя тыпы як прасторы іррэальную і рэальную. Паколькі паняцце іррэальнасці часта ўступае ў сінанімічныя адносіны з паняццем утапічнасці, а ўтопія ўяўляе сабой пэўны ідэал, мы можам вызначыць такія тыпы мастацкай прасторы, як ідэальная і рэальная, пры гэтым дадзеныя азначэнні мы разумеем як адпаведнікі фантастычнай і бытавой прасторы у Лотмана.

Паколькі фантастычная прастора з’яўляецца адкрытай і неабмежаванай, вызначаны намі эквівалент прастора ідэальная паўстае топасам, а прастора рэальная ў такім выпадку з’яўляецца локусам. Аднак трэба адзначыць, што з

дадзенага пункту гледжання мы не заўсёды можам вызначыць локус як частку топаса, таму можам паставіць пад сумнёў думку аб гіперанімічнасці апошняга. Так, топас у дачыненні да локуса мы можам як прастору іншую, адрозную, якая за кошт сваёй ідэальнасці паўстае ў міфалагізаваным, нават архетыповым выглядзе.

Па-другое, як ужо было адзначана, мастацкі локус увасабляе ў сабе культурны код, аднак мы не можам адназначна сказаць, што топас у літаратурным творы не нясе ў сваім змесце пэўны кампанент культуры. Дадзенае пытанне з’яўляецца спрэчным, таму што топас можа паўставаць у выглядзе пэўнага архетыпу, правобразу, такім чынам з’яўляючыся культурнай спасылкай. У такім выпадку мы можам размяжоўваць топас і локус паводле вышэй узгаданага крытэрыя адкрытасці-закрытасці. Пры гэтым локус як прастора закрытая і адмежаваная, як функцыянальнае поле, што існуе паводле пэўных законаў і мае свой этыкет, з’яўляецца больш прадуктыўным у дачыненні да адлюстравання культурных асаблівасцяў за кошт тыповасці вобразаў уключаных у яго межы персанажаў. Топас у дадзеным выпадку можа ўвасабляць толькі адзін кампанент культуры – архетып.

Па-трэцяе, зыходзячы з падзелу Ю. М. Лотманам мастацкай прасторы на закрытую і адкрытую, а таксама унутраную і знешнюю суадносна, мы можам размежаваць прыродныя і сацыяльна асвоенныя прасторы ў мастацкім тэксце паводле прыналежнасці да пэўнага тыпу мастацкай прасторы. Прыродныя прасторавыя вобразы мы разумеем як адкрытыя і знешнія ў адносінах да персанажаў, таму адносім іх да топасаў. Такім чынам, локусамі мы будзем лічыць прастору закрытую, сацыяльна асвоенную, унутраную ў дачыненні да дзеючых асоб, а таксама, зыходзячы з папярэдняга пункту, прастору, якая з’яўляецца ўвасабленнем значных культурных сэнсаў.

Такім чынам, зыходзячы з усяго вышэй сказанага, мы можам зрабіць выснову, што чэшская госпада як мастацкая прастора з’яўляецца локусам. Паспрабуем абгрунтаваць сваю пазіцыю.

Перш за ўсё, госпада як мастацкая прастора з’яўляецца локусам паводле крытэрыя закрытасці, адмежаванасці і наяўнасці рэфэрэнтнай суаднесенасці з рэчаіснасцю, з’яўляючыся пры гэтым прасторай сацыяльна асвоеннай. Як ужо было адзначана, многія чэшскія пісьменнікі былі заўзятымі наведвальнікамі піўных устаноў – штамгастамі, таму ў творах такіх аўтараў, дзеянне ў якіх адбываецца ў прасторы госпады, мы можам знайсці прататыпічныя рысы тых карчом, аматараў якіх яны з’яўляліся. Дадзеная з’ява адбываецца ў напоўненасці мастацкай прасторы, у нашым выпадку госпады, пэўнымі рэчамі. Так, другой прычынай разглядаць госпаду як мастацкі локус з’яўляецца такая яе ўласцівасць, як запоўненасць, у тым ліку напоўненасць прадметамі з прыкметай матэрыяльнасці, як вызначае Лотман.

Зыходзячы з таго факта, што чэшскія пісьменнікі шмат часу праводзілі ў госпадах за куфелем піва і мелі магчымасць назіраць за паводзінамі іншых наведвальнікаў, мы можам адзначыць і прататыпічнасць персанажаў, у тым ліку іх стасункаў паміж сабой, суаднесенасць у межах дадзенай прасторы парадыхмаў магчымых ўчынкаў і г.д. Паколькі ў дадзеным выпадку мы маем справу з пэўнымі законамі ці этыкетам, згодна з чым адбываецца ўсякае дзеянне, госпада як мастацкая прастора паўстае мадэллю свету, адлюстроўваючы адпаведныя гэтай мадэлі ўласцівасці чэхаў і ў той жа час бачанне самога аўтара як прадстаўніка чэшскага этнасу. Мадэль свету, ў сваю чаргу, прадстае люстэркам культурных сэнсаў дадзенага народа, гэта значыць госпада з'яўляецца носьбітам культурнага коду і, такім чынам, мастацкім локусам.

Гэтым разуменнем локуса мы будзем карыстацца пры далейшым літаратуразнаўчым аналізе вобраза-локуса госпады ў чэшскіх мастацкіх тэкстах 19 стагоддзя.

ГЛАВА 2. АСАБЛІВАСЦІ ЛОКУСА ГОСПАДЫ Ё ЧЭШСКОЙ ЛІТАРАТУРЫ 19 СТАГОДДЗЯ

1.1 Шматаспектнасць адлюстравання локуса госпады ў фельетонах і апавяданнях Яна Нэруды

Чэшская госпада як установа для спажывання піва, месца адпачынку і прастора грамадскіх зносін налічвае не адно стагоддзе свайго існавання. Дакладнымі звесткамі аб часе ўзнікнення госпады на чэшскіх землях мы не валодаем, аднак, паколькі локус мае рэферэнтную суаднесенасць с рэчаіснасцю і як мастацкую прастору госпаду мы знаходзім у чэшскай літаратуры 14 стагоддзя, а менавіта ў літаратуры свецкай, мы можам казаць аб папулярнасць гэтай установы ў чэхаў ужо ў Сярэднявеччы.

З 18-19 стагоддзяў, паводле К. Альтмана, у сувязі з прагрэсіўным развіццём многіх сфер грамадскага жыцця ў Чэхіі колькасць пітных дамоў павялічваецца, а таксама ўзнікаюць розныя іх тыпы, у тым ліку першыя кавярні [7, с. 10]. Галоўным чынам, пітныя ўстановы падзяляліся на народныя і элітныя, пры гэтым большай папулярнасцю ў чэхаў карысталіся менавіта госпады народныя, старасвецкія, якія з'яўляліся ўвасабленнем “залатых часоў”, носьбітамі традыцыі. Да ліку частых наведвальнікаў устаноў такога тыпу належыў і Ян Нэруда. К. Альтман адзначае, што кола наведвальнікаў народных госпад было вельмі прэстым: *“дробныя прадпрыемнікі, настаўнікі, урачы, святары, студэнты, сапожнікі, сталяры, інжынеры, чыноўнікі, рамізнiкі, адвакаты, старыя, маладыя, не жанатыя, жанатыя і ўдаўцы”* [7, с. 16-17]. Такім чынам, гэтыя месцы не толькі паслужылі крыніцамі матэрыялу для творчасці Нэруды, але і ўвасобіліся ў яго тэкстах у якасці мастацкай прасторы.

Творчая спадчына Яна Нэруды прадстаўлена творами розных жанраў, аднак значна большую колькасць тэкстаў пісьменнік стварыў у жанры фельетона, які Д. Турачак вызначае як *“своеасаблівы жанр мастацкай публіцыстыкі”*, разглядаючы асаблівасці фельетона ў межах творчасці Нэруды [60, с. 9]. У чэшскай літаратуры дадзены жанр пачынае фарміравацца ў 19 ст. *“як прагрэсіўны спосаб літаратурнай камунікацыі, як жанр, які нясе тыпічныя рысы сучаснай эпохі”* [60, с. 57]. Ян Нэруда меў непасрэднае дачыненне да станаўлення чэшскага фельетона, лічыў фельетон значнай часткай мастацкай літаратуры, *“гібкай формай, здольнай ісці ў нагу з часам”* [29, с. 22].

Папулярнасць фельетонаў Нэруды паспрыяла выхаду пэўнай іх часткі у кніжных выданнях, што, як лічыць Д. Моцна, стала пераломным момантам у гісторыі чэшскай літаратуры, бо гэтым крокам пісьменнік паставіў фельетоны ў адзін рад з раманами і паэтычнымі зборнікамі [29, с.22].

Уласна мастацкая проза прадстаўлена значна меншай колькасцю тэкстаў у параўнанні з фельетонамі. Аднак трэба адзначыць, што ў кантэксце творчасці Яна Нэруды даволі непрыстой задачай паўстае вызначэнне пэўных межаў паміж публіцыстычным па сваёй сутнасці жанрам фельетона і жанрам апавядання, якім прадстаўлена мастацкая проза пісьменніка. Паколькі фельетонам Нэруды, вызначаемым як жанр менавіта мастацкай публіцыстыкі, характэрны апавядальны стыль, мы назіраем пэўнае падабенства паміж двума вышэй указанымі жанрамі. Як адзначае Ф. К. Шальда, *“абодва жанры вельмі часта змешвае і сам Нэруда: абодва маюць адзіную крыніцу натхнення”* [41, с. 16]. Гэтай крыніцай з’яўляецца ўласна госпада, адкуль Нэруда не толькі чэрпаў сюжэты для сваіх твораў, але і вобразы персанажаў. Сама госпада, у сваю чаргу, прадстае мастацкай прасторай, а менавіта мастацкім локусам.

Паколькі локус мы разумеем як функцыянальнае поле і носьбіт культурнага коду, які пэўным чынам ўвасабляецца ў парадэгме ўчынкаў і ўласцівасцяў персанажаў, заключаных у межы дадзенага локусу, мы разгледзем локус госпады ў творчасці Яна Нэруды з пункту гледжання функцыі, якую выконвае локус у мастацкіх тэкстах пісьменніка, пры гэтым мы звернем увагу на характарыстыку персанажаў, якія з’яўляюцца тыповымі прадстаўнікамі чэшскага этнасу.

Зварот да госпады і да піва як з’яў чэшскай нацыянальнай культуры мы назіраем не толькі у мастацкай прозе, але і ў фельетонах, а таксама паэзіі. Аднак трэба адзначыць, што ў паэтычных і публіцыстычных тэкстах госпаду ў некаторых выпадках складана назваць локусам. Нягледзячы на тое, што фельетон Нэруды па сваіх характарыстыках набліжаецца да апавядання, гэта ўсё ж такі жанр публіцыстыкі, таму госпада, як і піва, ў тэкстах гэтага жанра паўстае і як матыў ці канцэпт. Аднак у дадзенай працы мы звернемся менавіта да аналізу госпады як локуса.

Найбольш распаўсюджанай функцыяй, якой Ян Нэруда надзяляе локус госпады як ў фельетонах, так і апавяданнях з’яўляецца функцыя камічная. Перш за ўсё, камізм аўтар выкарыстоўвае з мэтай завуаліраванай крытыкі чэшскага грамадства, тыповыя прадстаўнікі якога ўключаны ў межы пітнага дома. На працягу ўсяго свайго творчага шляху Нэруда звяртаўся да іранічнага паказу тагачаснай палітычнай сітуацыі. Аднак нельга казаць, што палітыка была адзіным тэматычным накірункам у творах, дзе госпада паўстае носьбітам камізму. З гумарам Нэруда падыходзіць да паказу госпады і як феномена эпохі, і як аблюбаванага месца баўлення часу самога аўтара.

Камізм у апатлітычных фельетонах, перш за ўсё, зыходзіць з назірання за мікрасветам госпады, выяўляецца ў пэўнай рэакцыі пісьменніка на актуальныя праблемы госпады таго часу, прапановах спосабаў паляпшэння сітуацыі. Персанажамі такіх фельетонаў часта станавіліся карчмары, склепнікі

(афіцыянты), піавары – персанал госпады. Так, у адным з фельетонаў у зборніку “Дробныя плёткі” на прыкладзе шыльдаў з назвамі чэшскіх пітных дамоў Нэруда крытыкуе эгацэнтрызм карчмароў, для якіх госпада служыць толькі к услаўленню іх уласнага імя: “Ні адзін з нас, слаўных пражскіх едакоў госпадскіх, ні адзін з нас, прыстойных п’яніц, нас, першачарговай падтрымкі ўсяго прадпрыемства карчомскага, не быў узнагароджаны медалем – усё гэта пакінулі сабе экспаненты” [39, с. 456].

У фельетоне са зборніка “Чэшскае грамадства” аўтар таксама выказвае сваё стаўленне да карчмароў і ўвогуле сітуацыі, кажа, што *“не ўмеюць нічога тры пані карчмары пражскія! Стала на цёплым месцеіку! Ніякага прагрэсу, ніякай тугі на ім!”* [30, с. 228]. У гэтым жа тэксце Нэруда прапануе вырашэнне дадзенай праблемы: карчмары павінны пакінуць свае пасады і асвоіць прафесію афіцыянта [30, с. 229].

У дадзеных фельетонах аўтар падае тыповы вобраз карчмара – уладальніка пітнага дома. Паколькі кола наведвальнікаў чэшскай госпады ўключае ў сабе прадстаўнікоў чэшскага этнасу рознага сацыяльнага становішча, сама госпада паўстае як мікрасвет, у якім маюць моц і пэўныя законы, паводле якіх функцыянуе дзяржава. Так, мы можам меркаваць, што карчмар з’яўляецца тыпам уладальніка ўвогуле, згодна з чым мы можам вызначыць такія рысы прадстаўнікоў дадзенага тыпу ў розных сферах тагачаснага чэшскага жыцця, як эгацэнтрызм, безадказнасць, абіякавасць і г.д.

Трэба адзначыць, што ў вышэй узгаданых тэкстах складана вызначыць госпаду як канкрэтны мастацкі локус, паколькі аўтар свядома нас не пераносіць у канкрэтную прастору, не акрэслівае яе. Аднак падсвядома чытач пераносіць сюжэт да госпады ці карчмы. Хоць у тэкстах прама не кажацца пра месца дзеяння, персанажы, прадстаўленыя персаналам госпады, і пэўная канфліктная сітуацыя прадугледжваюць як мастацкую прастору менавіта госпаду, якая, такім чынам, падразумеваецца як адзінае магчымае месца, дзе можа адбывацца дадзенае дзеянне.

У гэтым выпадку для госпады як мастацкай прасторы мы можам прапанаваць такое азначэнне, як “гіпатэтычны локус”, паколькі дакладных сведчанняў пра госпаду як месца дзеяння не назіраецца, але мяркуецца, што так і ёсць. Тым не менш, нягледзячы на тое, як было прапанавана намі вышэй, гіпатэтычны локус па сваёй значнасці нічым не ўступае локусу канкрэтна выяўленаму: таксама з’яўляецца функцыянальным полем, нязменным мікрасветам, прадстаўнікі якога дзейнічаюць па пэўных законах, а гэта значыць іх паводзіны і ўчынкi вызначаюцца тыповасцю для дадзенай прасторы, носьбітам культурнага коду і г.д.

Як ужо было адзначана, мяжа паміж публіцыстыкай і мастацкай прозай Яна Нэруды даволі хісткая. Як адну з праяў дадзенай з’явы мы можам увесці

ўключэнне аўтарам у тэкст фельетона маленькіх гісторый, якія жанрава адпавядаюць яго апавяданням. Так, у фельетоне, прысвечаным выдуманай Нэрудам навучальнай установе – “афіцыянцкай акадэміі”, дзе вышэй узгаданыя карчмары маглі атрымаць адпаведную адукацыю, аўтар прыводзіць шэраг дысцыплін, якія студэнты акадэміі павінны былі засвоіць. Да адной з такіх дысцыплін – “уменне выгнаць госця” – Нэруда, маючы за мэту падкрэсліць яе значнасць, дадае гісторыю аб афіцыянце Францу: *“Некалі так сталася, што паміж намі, гасцямі, з’яўвіўся нахабны, непрыемны, адкрыта агідны чалавек – чалавек, нібыта створаны, каб яго выгналі. Прыціснуў тады Франц таму чалавеку далоні да абодвух вушэй і данёс яго так, за вушы, прама да дзвярэй і выгнаў прэч”* [40, с. 48]. З дадзенага прыкладу мы можам вылучыць два тыпы прадстаўнікоў чэшскага грамадства ў кантэксце госпады. Першы тып – афіцыянт ці шырэй – абслуговы персанал. Франц, галоўны герой гісторыі, паўстае як тыповы прадстаўнік узгаданай прафесіі, а таму з’яўляецца ўвасабленнем культурна-гістарычных асаблівасцяў сучаснай Нэруды эпохі.

Па-першае, мы назіраем такі гістарычны факт, як становішча афіцыянта ў той час, а менавіта яго абавязкі згодна з прафесіяй. Па-другое, у апісанні спосабу, з дапамогай якога Франц выганяе нахабнага наведвальніка з госпады, мы можам бачыць дапушчальныя ў дадзенай установе паводзіны афіцыянта ў падобнай сітуацыі, якія разумеюцца як тыповыя, а гэта значыць прымальныя з пункту гледжання культуры. Азначэнне “тыповыя” ў дадзеным кантэксце мы разумеем у значэнні нормы, таго, як павінна быць. Паспрабуем абгрунтаваць сваю пазіцыю ў дачыненні да адхілення ад агульнапрынятай семантыкі дадзенага азначэння.

Калі мы звернемся да працягу гісторыі, мы ўбачым, што такі ўчынак Франца станоўча, нават з захапленнем прымаецца астатнімі гасцямі: *“Усе мы дзівіліся. Усе мы крычалі: “Брава, Франц, брава!”* [40, с.48]. Паколькі той факт, што афіцыянт выгнаў непрыстойнага госця, выклікаў такую бурную рэакцыю прысутных у той момант у пітным доме, мы не можам назваць такі ўчынак тыповым у значэнні з’явы натуральнай, характэрнай для ўсіх прадстаўнікоў дадзенай прафесіі ў тагачаснай Чэхіі. Аднак, калі мы ўзгадаем той факт, што праз немагчымасць запрашаць сяброў да сваёй хаты, чэхі збіраліся ў госпадах, мы можам атаясамліваць паняцці “пайсці ў госці” і “пайсці да госпады”.

Да таго ж, слова “госць” у дачыненні да наведвальнікаў пітных дамоў з’яўляецца характэрным не толькі для творчасці Нэруды, але і для чэшскай мовы ўвогуле. Улічваючы два гэтыя фактары, мы можам адзначыць, што чэхі, з’яўляючыся гасцямі ў госпадах, хацелі да сябе адпаведнага стаўлення гаспадароў, якое, як мы бачым з твораў Нэруды, было рэдкай з’явай, таму ўчынак вышэй узгаданага Франца ў свядомасці чэхаў паўстае як тыповы, гэта значыць адпаведны норме.

У сувязі з той жа гісторыяй у складзе ўзгаданага фельетона мы можам вызначыць яшчэ адзін тып чэха ў пітным доме – “чалавек, нібыта створаны, каб яго выгналі”. Зноў жа паколькі госпада і ў якасці мастацкага локуса, і як з’ява рэчаіснасці як такая па сваім функцыянаванні атаясамліваецца з тагачаснай Чэхіяй, мы можам адзначыць, што такі тып чэха з’яўляецца непрымальным не толькі ў межах карчмы, але і ўвогуле ў грамадстве. Тым не менш, калі пэўная з’ява ацэньваецца грамадствам як негатыўная, не прымаецца ім, гэта не значыць, што дадзеная з’ява не будзе існаваць.

Прааналізаваўшы персанажаў узгаданай гісторыі, мы можам звярнуцца да аналізу менавіта мастацкай прасторы ў тэксце. У дадзеным выпадку перад намі паўстае вырваны фрагмент аднаго са звычайных вечароў у адным з чэшскіх пітных дамоў. Нягледзячы на тое, што Нэруда прама не называе месца дзеяння, ускосна мы ведаем, што дадзеная гісторыя адбылася менавіта ў госпадзе. Па-першае, аўтар не выкарыстоўвае разгорнутых апісанняў мясцовасці, аднак канрэтызуе прастору, дзе адбываецца дзеянне, уключэннем персанажаў, якія ў нашай свядомасці замацаваны за гэтай прасторай. Па-другое, у дадзенай гісторыі, у параўнанні з папярэднімі прааналізаванымі намі фельетонамі, мы ўжо назіраем канкрэтны сюжэт, які разварочваецца ў прасторы госпады. Сама госпада паўстае як функцыянальнае поле, у якім дзейнічаюць персанажы, уключаныя ў канфліктную сітуацыю.

Паколькі апісанне памяшкання абмяжоўваецца толькі інфармацыяй аб наяўнасці дзвярэй, але чытач разумее як месца дзеяння госпаду, ён самастойна пэўным чынам запаўняе прастору згодна з вобразам, замацаваным у яго свядомасці. Пры гэтым чытач уяўляе дадзеную прастору прыблізна так жа, як бачыць яе аўтар, што звязана з тыповасцю інтэр’ера пітных дамоў, што значыць тыповасцю арганізацыі іх запаўнення, а таму і ўяўленняў аб тым, як выглядае госпада знутры. Зыходзячы з вышэй сказанага, для госпады як мастацкай прасторы ў дадзеным выпадку мы прапануем такое азначэнне, як “ускосны локус”, паколькі мы разумеем госпаду як месца дзеяння, аднак аўтар аб гэтым прама нам не кажа.

Трэба адзначыць, што крытыкуючы персанал піўных дамоў, Нэруда не абмінае і півавараў. Так, у адным з фельетонаў аўтар крытыкуе стаўленне півавараў да сваёй працы і выконванне абавязкаў: *“На гэтым тыдні пражскія півавараы змясцілі на пітны дом “У Коулаў” ганаровую дошку Францішку Андрэю Поўп’ету за тое, што ён зрабіў рэформу піва. Калі нейкі півавар пачне варыць піва добрае і таннае, удзячная публіка зноў змесціць ганаровую дошку з яго імем”* [37, с.350]. З дадзенага ўрыўка тыповы півавар перад намі паўстае як безадказны працаўнік, і калі нехта з прадстаўнікоў дадзенай прафесіі раптам зварыць добрае піва, то такога півавара можна назваць народным героем.

Аднак, калі мы звернемся да працягу гэтай гісторыі, мы таксама знойдзем крытыку стасункаў півавараў і карчмароў: *“Каля той дошкі ў гонар Поўп’эта сабраліся піавары і карчмары. Карчмары казалі, што, маўляў, некаторыя піавары не запаўняюць цалкам піўныя бочкі, а гэта падман. Піавары на гэта адказалі, што многія карчмары разбаўляюць піва вадой, а гэта крадзеж добрага імя піавараў, падман публікі”* [37, с.351]. Так, праз стасункі карчмароў і півавараў мы можам убачыць пэўныя якасці прадстаўнікоў дадзеных прафесій. Галоўным чынам, гэта безадказнасць, схільнасць перакладаць віну за свае ўчынкi на іншага, сябелюбства. Да таго ж, калі меркаваць, што карчмар як уладальнік пітнага дома ўвасабляе прадстаўніка ўлады ў агульным сэнсе, то мы можам разгледзець стасункі карчмара і піавара як ўвасабленне тыповых стасункаў начальніка і падначаленага ва ўсіх сферах грамадскага жыцця Чэхіі 19 стагоддзя.

Рысы характараў карчмароў і півавараў прадугледжваюць той факт, што і першыя, і другія лічуць, што менавіта яны ў дадзеным пытанні маюць рацыю. Сябелюбства і апрыорная невіноўнасць прадугледжваюць бессэнсоўнасць спрэчкі пад ганаровай дошкай, немагчымасць змен у актуальнай сістэме. Кожны будзе рабіць тое, што рабіў раней: піавар не будзе цалкам запаўняць бочкі, карчмар будзе разбаўляць піва вадой, у выніку чаго госці будуць лічыць, што першы варыць благое піва. Такім чынам, госпада ў дадзеным выпадку паўстае сімвалам нязменнасці, што, дарэчы, адпавядае характарыстыцы локуса як мастацкай прасторы.

У сувязі з крытэрыям нязменнасці локуса ў дачыненні да прасторы госпады мы можам адзначыць, што змены ў дадзенай прасторы ўсё ж такі магчымы, аднак, пагаджаючыся з Ю. М. Лотманам, такія змены мы трактуем як “катастрофу разбурэння гэтай прасторы”. Пры гэтым змены ў пітных дамах не адбываюцца знутры, а прыходзяць у прастору госпады звонку – у выглядзе дзяржаўных пастановаў. Пацверджанне гэтаму мы знаходзім у адным з фельетонаў Нэруды: *“Цяпер забараняецца да пражскіх госпад браць з сабой сабак”* [32, с. 486].

Так, дадзеная пастанова прыводзіць да пэўных змен у функцыянаванні госпады, якія для дадзенай прасторы маюць значэнне катастрофы: “Сутнасць справы ўчора зразумеў найўны афіцыянт, убачыўшы паўсюдную пустэчу пражскіх госпад. Глыбока ўздыхнуўшы, ён сказаў: *“Цяпер пан сюды не прыйдзе, бо не можа прыйсці с сабакам, і той таксама, бо не можа з панам!”*” [32, с. 486]. Адсутнасць гасцёў паўстае як катастрофа ў межах пітнага дома, бо калі не будзе наведвальнікаў, не будзе грошай, а таму і працы для афіцыянтаў, півавараў і карчмароў.

У кантэксте госпады мы знойдзем і зварот да тагачанай палітычнай сітуацыі, згодна з якой становішча чэхаў на ўласнай тэрыторыі было даволі

складаным праз той факт, што яны былі вымушаны дзяліць гэтую тэрыторыю с немцамі: *“У пражскай чэшскай карчме, чэшскага карчмара, чэшскія музыканты іграюць Wacht am Rhein! Да таго ж яшчэ публіцы, сярод якой толькі некалькі немцаў. А пасля тыя немцы выказваюцца пра чэхаў так зняважліва, што яго словы нельга ўвогуле паўтараць, а пасля гэтага накідваюцца немцы на чэхаў. Б’юцца яны разам, і кончыцца гэтая сварка тым, што чэхі проста сыйдуць”* [32, с. 153].

У дадзеным выпадку мы дакладна назіраем тоеснасць апісанай сітуацыі, якая адбылася ў пітным доме, з сітуацыяй у грамадстве. У 19 стагоддзі чэхі не былі гаспадарамі сваёй дзяржавы. Паўсюль навязвалася нямецкая мова і культура, а чэхі проста прымалі гэтую сітуацыю і не рабілі нічога для таго, каб яе змяніць.

Так, госпада як мікрасвет ва ўзгаданым фельетоне характаразуецца прыкметай нязменнасці, сталасці, прычым мы маем на ўвазе менавіта той этыкет, якім абумоўлены такія паводзіны грамадзян гэтага мікрасвету. Як мастацкую прастору ў дадзеным фельетоне госпаду мы вызначаем прапанаваным намі вышэй паняццем “ускосны локус”, бо канкрэтнага апісання памяшкання мы не знаходзім.

Трэба таксама адзначыць, што ў параўнанні с фельетонамі, якія мы разглядалі раней, дадзены фельетон не вызначаецца наяўнасцю камізму. Крытыка жа ў творы прысутнічае, аднак паўстае ўжо не ў такой вострай, як у папярэдніх тэкстах.

У фельетонах мы таксама знаходзім локус госпады як носьбіт патрыятычнай думкі: *“Мешчанін, рамеснік, дробны гандляр і прамысловец, нават служачы пасля пакутаў дзённых шукае супольнасць, але шукае яе там, дзе знайсці яе прасцей за ўсё, дзе адчувае сабе найвольнейшым – у карчме. У госпадах сыходзіліся першыя патрыятычныя супольнасці нашы і захоўвалі у Празе чэшскі дух. У госпадах забурліла грамадскае і нацыянальнае жыццё наша ад шасцідзясятых гадоў”* [39, с.62].

Калі мы параўнаем два апошнія разгледжаныя намі фельетоны, мы ўбачым іх ідэйную супярэчлівасць. Па сутнасці, перад намі прадстае адно і тое ж грамадства, аднак у першым выпадку мы назіраем пакорлівасць, прыняцце свайго становішча, а ў другім – пачуццё нацыянальнай самасвядомасці, імкненне да свабоды. Але трэба заўважыць, што ў апошнім фельетоне госпада паўстае як адзінае месца, дзе чэх можа адчуць сябе вольным, куды ён нібыта збягае ад свайго становішча, таму гэтае супярэчлівасць не паўстае ярка выражанай.

Такім чынам, прааналізаваўшы асаблівасці локуса госпады ў фельетонах Яна Нэруды, мы можам адзначыць, што мікрасвет чэшскай госпады паўстае ўвасабленнем функцыянавання усёй дзяржавы. Так, з дапамогай вылучэння і

характарыстыкі пэўных тыпаў чэхаў у межах дадзенай прасторы Нэруда малюе карціну таго, што, уласна, уяўляла сабой чэшскае грамадства ў 19 стагоддзі. Таксама трэба адзначыць, што не ва ўсіх фельетонах аўтара, дзе фігуруе госпада, мы знаходзім камізм і вострую крытыку.

Што тычыцца менавіта мастацкай прозы Яна Нэруды, мы можам адзначыць локусу госпады ў апавяданнях пісьменніка характэрна тоесная функцыянальная скіраванасць, як і ў яго фельетонах. У мастацкай прозе аўтара мы таксама назіраем камічнае адлюстраванне чэшскага грамадства, абсалютную нязменнасць карчомскага асяроддзя, тыпізацыю вобразаў персанажаў, а паказ пэўных стэрэатыпаў, звязаных з госпадай. У дачыненні да мастацкай прозы Нэруды мы разгледзем асаблівасці локуса госпады ў зборніках “Арабескі” і “Маластранскія аповесці”.

Адзін з твораў зборніка “Арабескі”, дзе прысутнічае локус госпады, – “Халасцяк”. Такі персанаж, як халасцяк, даволі часта сустракаецца ў фельетонах Нэруды. Справа ў тым, што для нежанатых чэхаў госпада мела вялікае значэнне, бо тыя, з добра вядомых нам прычын, з’яўляліся сталымі яе наведвальнікамі пітных дамоў і маглі праводзіць за куфелем піва і размовамі на разнастайныя тэмы цэлы дзень. Так, напрыклад, у зборніку “Жарты гуллівыя і з’едлівыя” мы знойдзем фельетон аб халасцяку, які пайшоў на бал, але ўвесь час думаў пра сваіх прыяцеляў ва ўлюбёнай карчомцы, да якіх усё ж такі з палёгкай уцякае [41, с. 48-52]. Аднак трэба адзначыць, што ва ўзгаданым вышэй апавяданні вобраз халасцяка як аднаго з тыпаў чэхаў раскрываецца больш дакладна.

На першы план у апавяданні “Халасцяк” выходзіць гутарка халасцяка Тынскага, які жыве с маці, і яго прыяцеля Антаніна. Госпада ў творы паўстае прасторай доўгіх разоў пра жанчын, асабліва для вечнага шукальніка кахання Тынскага. Так, Тынскі с прыяцелем размаўляе аб яго “апошнім каханні”, аб жанчыне, якая знаходзіцца ў гэтым жа памяшканні, але не звяртае ўвагі на Тынскага, пазбягае яго. Тынскі паўстае перад намі як тыповы халасцяк, пры гэтым Нэруда малюе яго як цыніка, які на людзях смяецца з усякага роду пачуццяў, прытворных ці сапраўдных, але насамрэч гэта маска, пад якой ён хавае сваё глыбокае і моцнае пачуццё.

Госпада ў дадзеным творы служыць як увасабленнем асяроддзя Тынскага, у якім ён адчувае сябе на сваім месцы. Госпада для Тынскага – “зачыненая вышэйшая супольнасць, да якой можна трапіць толькі з чыёй-небудзь пратэкцыі” [42, с. 58]. На самай жа справе пітны дом паўстае перад намі як месца нуднага і бессэнсоўнага баўлення часу. Сам Тынскі, які “гуляе ў вялікага пана” [42, с. 58], ідэальна ўліваецца ў асяроддзе госпады. Халасцяк, што строіць з сябе лавеласа і банівана, насамрэч усяго толькі няшчасны чалавек, які марна шукае каханне.

У адрозненне ад фельетонаў, у тэксце апавядання мы знаходзім дакладнае апісанне прасторы і публікі пітнага дома: *“Пасярод памяшкання стаяў стол, а вакол яго – сем музыкантаў. Злева ад уваходу быў доўгі стол, ужо заняты штамгастамі. Сярод іх сядзеў моцны, дужы мужчына: шапка на галаве, расшпіленая камізэлька, куча дзяцей, апранутых па-дамашняму, вакол яго. Адразу відаць – сямейны чалавек. За тым сталом размаўлялі выключна па-чэшску, жывая размова і думкі, прыпраўленыя мясцовай важнасцю, пікантныя, як дамашні хлеб, часта выклікалі звонкі, гучны смех”* [42, с. 60].

Так, перад намі паўстае чарговы прадстаўнік госпадскага грамадства – сем’янін. З дадзенага ўрыўка мы можам убачыць, што да госпады прыходзілі не толькі, каб сустрэцца з сябрамі, але і адпачыць с сям’ёй, нават з дзецьмі. Пры гэтым узгаданы сем’янін сядзіць за сталом штамгастаў, гэта значыць і жанатыя чэхі таксама з’яўляліся сталымі наведвальнікамі такіх устаноў.

Ян Нэруда ў дадзеным апавяданні засяроджваецца не толькі на гутарцы Тынскага і яго сябра, колькі імкнецца адлюстравачь бессэнсоўнасць гэтых госпадскіх размоў і ўвогуле ўсякага дзеяння ў межах карчмы. Так, маладыя салдаты імкнуцца зацікавіць дзяўчын размовамі аб *“нязначных рэчах”*, сур’ёзныя бацькі размаўляюць пра тое ж самае, а гульцы ў більярд і *“настойліва, але безвынікова, імкнуцца трапіць у дзірку”* [42, с.61]. У тэксце мы знаходзім сведчанні не толькі аб бессэнсоўнасці гутарак як такіх, але і нязначнасці абмяркоўваемых у межах госпады тэм: *“... калі б нехта прысеў за іх стол, госці б здзівіліся, хвілінку намаўчалі, пасля пашапталіся і праз некаторы час пачалі б размаўляць аб нечым іншым, чым тое, аб чым размаўлялі раней”* [42, с. 60].

Гэты ж урывак падае нам звесткі аб пэўных правілах і законах, якія дзейнічаюць ў пітным доме. Так, этыкет госпады не дазваляе садзіцца за стол штамгастаў, у тым ліку за стол да малазнаёмых ці ўвогуле незнаёмых людзей. Чалавека, які парушыць гэтае правіла, лічуць невыхаваным, бескультурным.

Калі мы звернемся да наступнага апавядання са зборніку *“Арабескі”*, у якім паўстае локус госпады, мы убачым карчму ў абсалютна іншым выглядзе. У апавяданні *“Калядная прыгода”* мы сустракаемся з яшчэ адным тыпам чэхаў – ізгоем грамадства. *“Было Раство, і я сядзеў у карчме”* [42, с. 89] – так пачынаецца гэтая гісторыя. Апавядальнік малюе нам цяжкую, тужлівую атмасферу бязлюднай госпады, у якой, акрамя яго самога, толькі вячэраюць афіцыянты. Адпаведны настрой мы назіраем і ў галоўнага героя: *“Я прыхадзіў, нібыта пакінуты цэлым светам, нібыта ніводнага прыяцеля не меў, нібыта ніводнага сэрца не было на гэтым вялікім свеце, якое б мне давяраць, якое б да мяне прытуліца, якое б са мной ў трапятанні радацавацца магло”* [42, с. 89-90]. Так, у дадзеным апавяданні мы ўпершыню сустракаемся з госпадай як месцам, якое схіляе да задуменных разваг аб сваім жыцці. Галоўны герой, ад

асобы якога вядзеца аповед, прадстаўляе тып ізгоя грамадства, самотнага чалавека, які знаходзіць прытулак напярэдадні свята ў пітным доме.

Калі мы звернемся да працягу, мы знойдзем яшчэ адзін тып чэхаў у кантэксце госпады. Падчас сваіх разваг галоўны герой заўважае яшчэ аднаго чалавека ў карчме. Гэты чалавек адзінока спаў за адным са сталоў і выглядаў, як бядняк. Апавядач спрабуе ўсталяваць з ім кантакт, аднак той яму груба адмаўляе. Праз нейкі час паміж імі ўсё ж такі завязваецца гутарка. З гэтага моманту прастора госпады перастае быць істотнай, увага пераходзіць на жаласлівую споведзь незнаёмца. Ён расказвае, што некалі быў багатым, аднак стаў у выніку жабраком, перажыў няшчаснае каханне і быў пакінуты ўсімі. Уражаны гісторыяй бядняка апавядач праводзіць мужчыну дадому і прапануе яму грошы, на што той адказвае, што *“не зарабляе аповедамі пра сваё гора”* [42, с. 95], і развітваецца са сваім госцем. Апавядач жа, прыйшоўшы дамоў, са здзіўленнем выяўляе, што зніклі яго кашалёк і гадзіннік. У наступны дзень таго чалавека галоўны герой нідзе не знаходзіць.

Так, як тып перад намі паўстае бядняк – адзінокі чалавек, усімі пакінуты, з жаласлівай гісторыяй свайго жыцця, які, аднак, карыстаецца гэтым становішчам, каб абкрасці ўражанага яго гісторыяй самотнага наведвальніка госпады. Але трэба адзначыць, што Нэруда не кажа пра тое, ці быў гэты бядняк сапраўдны жабраком або тую гісторыю выдумаў. З гэтай прычыны мы можам меркаваць, што ў чэшскіх пітных дамах сустракаліся і ашуканцы, якія карысталіся становішчам такога тыпу людзей, як апавядальнік у дадзеным творы, і абкрадвалі іх.

Што тычыцца самой прасторы госпады, то ў параўнанні з іншымі творамі аўтара, дзе яна паказана як месца ажыўленае, шумнае, госпада ў апавяданні *“Калядная прыгода”* паўстае наадварот спакойнай і ціхай. У кантэксце пярэдадні Раства вялікая і бязлюдная карчма, калі на працягу ўсяго года яна была поўная людзей, – гэта тое месца, дзе пануе самота і меланхолія, што і схіляе апавядальніка да размовы з прысутным там бядняком.

Трэба адзначыць, што ў дадзеным выпадку безлюдная карчма з улікам паўсядзённай яе забітасці наведвальнікамі не з’яўляецца вынікам нейкіх змен. Пустая госпада напярэдадні Раства паўстае тыповай з’явай, адным з законаў, згодна з якімі пітны дом функцыянуе. Таму локус госпады у дадзеным апавяданні, як і ў папярэдніх прааналізаваных намі прыкладах, надзелены прыкметай нязменнасці.

Прааналізаваўшы апавяданні са зборніка *“Арабескі”*, дзеянне ў якіх заключана ў прастору госпады, мы можам адзначыць, што ў параўнанні с фельетонамі мы знаходзім дакладныя апісанні памяшкання пітнага дома, апісанні знешнасці і паводзінаў наведвальнікаў, у сувязі з чым мы больш даведваемся аб тыпах чэхаў, якія ў кантэксце сваіх твораў падае нам Нэруда.

Што тычыцца саміх тыпаў, у разгледжаных намі апавяданнях узгаданага зборніка аўтар засяроджваецца менавіта на адлюстраванні вобразаў гасцёў пітных дамоў, што дапамагае больш шырока паказаць карціну тагачаснага чэшскага грамадства.

Што тычыцца адносінаў да госпады менавіта Яна Нэруды, то мы можам заўважыць, што да гэтага месца пісьменнік ставіцца даволі не адназначна. З аднаго боку, аўтар крытыкуе бессэнсоўнасць баўлення часу ў пітных дамаў, тэм для размовы і ўвогуле ўсякага дзеяння ў межах госпады. З другога боку, ён сімпатызуе і спачувае самотным гасцям, што відаць з атмасферы і нават мовы ў творах. Таксама падае госпаду як носьбіт чэшскага духу, патрыятычных ідэй, як адзінае прыстанішча абдзеленых у правах, прыгнечаных чэхаў. Так, сапраўднай чэшскай дзяржавай, дзе чэхі могуць адчуваць сябе вольнымі, дзе чэхі могуць быць чэхамі, паўстае менавіта госпада.

Звернемся да другога зборніка апавяданняў Нэруды, які лічаць вяршыняй яго творчасці, “Малаэстранскія аповесці”. Нягледзячы на тое, што ў назве зборніка ў перакладзе фігуруе слова “аповесці”, жанр твораў, якія ўвайшлі ў яго склад, вызначаюцца як апавяданні. Такі пераклад, хутчэй за ўсё, звязаны з адсутнасцю ў чэшскай мове розных паняццяў для абазначэння аповесці, навэлы і апавядання. Назвы гэтых жанраў у беларускай мове маюць толькі адзін чэшскі эквівалент – “povídka”. Далей у дадзенай працы мы разгледзем локус госпады ў некаторых апавяданнях укаванага зборніка.

Апавяданне “Пан Рышанак і пан Шлегл” – гэта першы твор у “Малаэстранскіх аповесцях”, дзеянне якога заключана ў межы госпады, прычым увесь сюжэт разварочваецца ў прасторы карчмы “У Штайніцаў”. Трэба падкрэсліць, што ў дадзеным апавяданні Нэруда дакладна вызначае месца дзеяння – пітны дом, які ў 19 стагоддзі сапраўды існаваў на Малай Стране: *“Было б смешна, калі б я сумняваўся, што нехта з маіх чытачоў не ведае малаэстранскую карчму “У Штайніцаў”*” [43, с.79]. У сувязі з гэтым жа ўрыўкам можна адзначыць падабенства пачатку апавядання да стылю фельетонаў аўтара.

На гэтым, зразумела, апісання месца дзеяння не сканчаецца. Нэруда адзначае, што гэта такая карчма, куды б “сапраўдны малаэстраняк, сын тых ціхіх, замоўклых вуліц, поўных паэтычных закавулкаў”, не пайшоў. Гэта месца “малаэстранскіх багоў” – прафесараў, афіцэраў, чыноўнікаў, пенсіянераў і старых багатых сем’янінаў “*бюракратычна-арыстакратычныга*” характару [43, с. 79]. Таксама не абмінае і інтэр’ер госпады, які паўстае вельмі важным для разумення далейшага аповеду: *“Да нішы кожнага акна быў пастаўлен столік, а да яго – лавачка*” [43, с. 82].

Галоўнымі героямі апавядання, што ўжо відаць з назвы, з’яўляюцца “*шырока паважаныя грамадзяне пан Рышанак і пан Шлегл*”, якія сядзелі з

адным са столікаў, узгаданых вышэй, “дзень у дзень увечары, заўсёды з шасці да васьмі” [43, с. 82]. Як мы даведваемся з працягу апавядання, гэтыя людзі былі штамгастамі, таму “месца іх заўсёды было для іх свабодным” [43, с. 82], бо згодна з этыкетам госпады за столікі штамгастаў іншым наведвальнікам садзіцца забаранялася. Гэтыя мужчыны калісьці непадзялілі жанчыну, у выніку Рышанак так і застаўся халасцяком, а Шлегл хутка аўдавеў. На працягу доўгіх гадоў яны не пераносілі адзін аднаго. Так адбылося, што гэтыя пані выпадкова апынуліся за адным сталом, і таму ўвесь гэты час яны “сядзелі, адварнуўшыся ад акна, разам з тым напалову ад століка і адзін ад аднаго, і глядзелі на більярд. Да століка яны наварочваліся толькі тады, калі хацелі выпіць ці напоўніць люльку. Адзінаццаць гадоў засядалі яны так дзень у дзень. І на працягу тых адзінаццаць гадоў не прамовілі ні слова [43, с. 82-83].

У дадзеным выпадку Нэруда зноў адлюстроўвае госпаду як месца нязменнае, нават даводзячы сітуацыю да абсурду. Так, да дзеяння далучаюцца іншыя персанажы, напрыклад, карчмар: “Калі, стала ўсміхаючыся і балбочучы, прыйшоў тоўсты карчмар, каб прапанаваць табак, ён быў павінен звярнуцца да кожнага з іх паасобку...” [43, с. 83]. Пасля пані запоўнілі люлькі, закурылі і зноў адварнуліся ад акна. Так яны сядзелі яшчэ дзве гадзіны, а калі сабраліся сыходзіць, развіталіся з усімі, але не адзін з адным [43, с. 83-84]. І ўсё гэта паўтаралася б яшчэ многа гадоў, калі б пан Рышанак не захварэў на запаленне лёгкіх.

У гэты момант сістэма дае збой. Нягледзячы на тое, што Шлегл сябе ніяк не выдае, толькі “размаўляе гучна і даўжэйнымі сказамі, чым звычайна” і ў гэты раз выпівае на адно піва больш. Аднак апавядальнік у сувязі з гэтым упершыню выказвае сваё негатыўнае стаўленне да героя: “Я ясна бачыў яго ўнутранае задавальненне, што ў яго няма самага звычайнага спачування хвораму непрыяцелю, ён стаў мне агідным” [43, с.125].

Так, Шлегл пэўны час упіваецца сваёй перамогай і пануе за сваім столікам, аднак да госпады вяртаецца Рышанак, які, дарэчы, забывае свой табак. Тут мы назіраем чарговае пераўтварэнне пана Шлегла, які парушае шматгадовае маўчанне прапановай свайго табаку. Аднак далей наступае хвіліна напружанасці: “Пан Рышанак не адказваў. Пан Рышанак нават не паглядзеў. Галава яго так і засталася адвертанутай, закамаянела абыякавай, як і ўсе гэтыя адзінаццаць гадоў” [43, с. 88]. Калі афіцыянт прыносіць Рышанку табак, ён усё ж такі вырашае адказаць суседу, у выніку чаго паміж мужчынамі завязваецца невялікая гутарка: “Мы тут за Вас ужо напужаліся” [43, с. 88]. Пасля гэтых слоў Шлегла Рышанак упершыню паварочваецца да суседа, і з таго моманту, як сведчыць апавядальнік, “размаўлялі пан Рышанак і пан Шлегл за трэцім столікам” [43, с. 88].

Як бачым, у гэтым апавяданні канфліктная сітуацыя вырашаецца станоўча. Трэба адзначыць, што ў мастацкай прозе Яна Нэруды, а менавіта ў творах, дзе дзеянне заключана ў межы госпады, гэтае апавяданне паўстае адзіным прыкладам шчаслівай развязкі.

У дадзеным творы ў якасці галоўных герояў перад намі ўпершыню паўстаюць “паважаныя паны”, інтэлігенты ў гадах, якія ўяўляюць сабой наступны тып чэхаў у пітнім доме. Пры гэтым, акрэсліваючы вуснамі апавядальніка кола наведвальнікаў госпады, якія з’яўляюцца прадстаўнікамі чэшскай інтэлігенцыі, аўтар пералічвае ўсе магчымыя сферы іх заняткаў. Таксама Нэруда называе інтэлігенцыю “маластранскімі багамі”, што ўказвае на павагу да іх у грамадстве. Так, “паважаныя паны”, з’яўляючыся галоўнымі героямі апавядання, увасабляюць усіх прадстаўнікоў гэтага сацыяльнага пласта, прычым не толькі ў межах пітнага дома, але і ўвогуле ў грамадстве.

Нэруда ў дадзеным выпадку адлюстроўвае не толькі тое, як паводзяць сябе такія чэхі ў карчме, але і асаблівасці іх характараў, на фарміраванне якіх аказала ўплыў іх прафесія і ўвогуле прыналежнасць да кола інтэлігенцыі. Так, як асноўныя рысы характараў паважаных у грамадстве чэхаў мы можам вылучыць гордасць і непадатлівасць. Гэтыя якасці, даведзеныя Нэрудам да абсурду, прыводзяць да яшчэ больш абсурдных сітуацый.

Сядзячы адзінаццаць гадоў за адным столікам, паны ні разу не загаварылі адзін з адным. Імкнучыся паказаць сваё “Я” і вывесці з сябе свайго суседа, каб той прызнаў сваё паражэнне ў гэтым маўклівым спаборніцтве, кожны з паноў загання сам сябе ў няёмкае становішча. Так, кожны з іх вымушаны сядзець кожны дзень па дзве гадзіны ў не зусім ёмкім становішчы, глядзець на адзін толькі більярд і пастаянна паварочвацца, каб выпіць піва ці закурыць люльку. Такім чынам кожны з мужчын імкнецца паказаць сваю перавагу. Іх учынкі часам вылучаюцца такой недарэчнасцю, наігранасцю, што нагадваюць паводзіны пакрыўджанага дзіцяці. Так, напрыклад, яны ставяць у няёмкае становішча карчмара, які вымушаны звяртацца да кожнага асобна, ці дэманстратыўна развітваюцца з кожным з гасцёў, але толькі не адзін з адным.

Трэба адзначыць, што ў кантэксце дадзенага апавядання мы можам заўважыць разбурэнне аўтарам ідэалаў, стэрэатыпных уяўленняў аб прадстаўніках чэшскай інтэлігенцыі. называючы на пачатку твора інтэлігентаў маластранскімі багамі, у самім дзеянні ў межах госпады Нэруда выкрывае сапраўдную сутнасць гэтых асоб, а галоўнае – неўменне размаўляць. Кожны з іх настолькі паважвае сам сябе, што не можа пераступіць праз гэтае сваё самалюбства і першым пайсці на кантакт. Аднак шчаслівай развязкай аўтар паказвае пэўны маральны рост сваіх персанажаў. Яны ўсё ж такі аказваюцца здольнымі пабароць сваю гордасць і загаварыць. Асабліва трэба адзначыць у сувязі з гэтым Шлегла, які ўжо паспеў адчуць сябе пераможцам, праявіў сябе як

чалавек чэрствы, няздольны спачуваць, па сутнасці, гатовы ісці па галавах, каб толькі дамагчыся свайго, для самога ж сябе сцвердзіць сваю значнасць.

Аднак відавочным паўстае той факт, што ён разумее сваю загану, яму сорамна за свае думкі і свае паводзіны, хоць прамога гэтаму пацверджанне ў тэксце мы не знаходзім. Шлегл пераступае праз сябе і спрабуе выправіць сваю памылку, каб хаця б рэабілітавацца ва ўласных вачах. Такі яго ўчынак заслугоўвае павагі і разам з тым рэабілітуе героя і ў вачах чытача.

Што тычыцца пана Рышанка, то той не адразу ідзе на кантакт с суседам, аднак той факт, што Шлегл хваляваўся за здароўе свайго непрыяцеля, прысаромлівае і яго. Як ужо было адзначана, паны пачынаюць размаўляць, што рэабілітуе таксама і Рышанка.

Трэба таксама адзначыць асаблівасці гэтага госпадскага спаборніцтва паміж галоўнымі героямі. Вядома, што ў памяшканнях пітных дамоў частка адбываліся бойкі паміж наведвальнікамі. У апавяданні гэтая з'ява таксама адлюстравана, аднак яна паўстае ў якасці бойкі інтэлектуальнай, маўклівай – бойкі характараў, працягласцю ў адзінаццаць гадоў. Пры гэтым кансерватыўная госпада, якая вылучаецца прыкметай нязменнасці, з'яўляецца найзручнейшай для такой маўклівай бойкі двух пажылых мужчын прасторай.

Госпада ў 19 стагоддзі была галоўным і адзіным цэнтрам грамадскіх зносін, а таму складана ўявіць месца, дзе б яшчэ ў такой жа ступені магла выявіцца даўняя нянавісць. Бессэнсоўнасць гэтага спаборніцтва даволі кантрасна паўстае на фоне ідылічнай атмасферы, якая пануе ў карчме, і калі канфлікт вырашаецца, дзеянне галоўных герояў цалкам уліваецца ў дадзеную атмасферу.

Згодна з вышэй сказаным трэба звярнуць увагу на прыкмету нязменнасці госпады як локуса. Мы адзначалі, што локус – гэта прастора, якая вылучаецца сваёй нязменнасцю, сталасцю. На пачатку твора ўсё адпавядае дадзенаму крытэрыю: у карчме пануе ідылічная атмасфера, а ўзгаданыя паны на працягу адзінаццаці гадоў прыходзяць да госпады кожны дзень і праводзяць там дзве гадзіны, не размаўляючы адзін з адным. Аднак з развіццём дзеяння гэтая сістэма пэўным чынам змяняецца: мужчыны пераступаюць праз сваю гордасць і пачынаюць размаўляць. Тым не менш, ніякай катастрофы разбурэння гэтай прасторы мы не назіраем. Гэта звязана з тым, што ідучы на кантакт, Рышанак і Шлегл добра ўліваюцца ў тую ідылічную атмасферу, якая таксама была ўласцівая гэтай прасторы разам з маўчаннем паноў. Гэта значыць, што паводзіны галоўных герояў адпавядаюць этыкету госпады як локуса і маюць права на існаванне, а калі дадзеная з'ява знікае ў дачыненні да пэўных асоб, гэта не прадугледжвае знікненне з'явы ўвогуле, бо тая можа паўтарыцца. Менавіта таму мы можам зрабіць выснову, што прыкмета нязменнасці ўласцівая локусу

госпады ў дадзеным апавяданні, прычым мае вельмі важнае значэнне для сюжэта.

Прыкмета нязменнасці локуса госпады з’яўляецца вельмі значнай і ў апавяданні з дадзенага збоніка “Фігуркі”. Дадзены твор адрозніваецца ад астатніх не толькі сваім памерам (апавяданне было напісана для часопіса “Люмір” па просьбе Сладэка ў большым аб’ёме, чым астатнія творы пісьменніка), але і поглядам на маластранскі мікрасвет. Трэба адзначыць, што камізм у адлюстраванні пэўных з’яў не адмаўляе іх натуральнасці. Таксама важным фактам з’яўляецца тое, што грамадства Малай Страны мы бачым вачамі асобы з іншага асяроддзя, для якога “фігуркі “Маластранскіх аповесцей” дзейнічаюць так, нібыта з іншага свету” [29, с. 67].

Так, асобай з іншага асяроддзя паўстае пан Крумлаўскі, пісьменнік і доктар юрыдычных навук, які пераязджае да “паэтычнай” Малай Страны, дзе хоча рыхтавацца экзамена. У творы ён з’яўляецца апавядальнікам. Крумлаўскі глядзіць на маластранцаў зверху, з пагардай, лічыць іх “малымі людзьмі”, што прыводзіць яго да канфлікту з маластранскай рэчаіснасцю. У канцы апавядання ён ад’язджае назад.

Трэба адзначыць, што дзеянні Крумлаўскага не іграюць вялікую ролю ў апавяданні, яны паўстаюць як пабочныя. Крумлаўскі – гэта герой-назіральнік, які ўведзены ў тканіну твора толькі дзеля дасягнення эфекту паказу маластранскага грамадства з іншага пункту погляду – звонку.

Як ужо было адзначана, госпада ў дадзеным творы з’яўляецца носьбітам нязменнасці, і для Крумлаўскага, які звывся да пітных дамоў у Старым Горадзе, маластранская госпада паўстае як іншы свет. У творы мы назіраем змену яго стаўлення да гэтага месца. Спачатку маластранская карчма яму падабаецца: *“Такая карчма мне падабаецца! Ты не павінен намагацца, каб размаўляць трапна, толькі назіраеш і слухаеш. Простыя людзі, але ж якія своеасаблівыя, ад прыроды разумныя, дасціпныя, задаволеныя. Смяюцца шчыра з усяго”* [43, с. 191].

Так, першы дзень у той карчме пакінуў у Крумлаўскага адносна добрае ўражанне, якое ён усё ж выказвае з пагардай: *“Час я правёў у цэлым добра. З гэтымі малымі людзьмі чалавек павінен мець здаровы розум”* [43, с. 197]. Аднак наступныя наведванні той госпады прыносяць Крумлаўскаму расчараванні: *“Здаецца, што ўсю тутэйшую праграму я ўжо спазнаў, калі прыйшоў сюды ўпершыню”* [43, с. 208].

З вышэй уведзенага прыкладу мы можам адзначыць выразную прыкмету нязменнасці той прасторы. У карчме ўсе дзеянні яе наведвальнікаў кожны дзень паўтараюцца. Кожны ўчынак даведзен Нэрудам да абсурду, у сувязі з чым усё жыццё жыхароў Малай Страны паўстае як дзень сурка. Пры гэтым кожны дзень паўтараюцца не толькі адны і тыя ж дзеянні, але нават анекдоты, якія стала

прамаўляе мясцовы гумарыст Клікеш, і гумарыстычныя сцэнкі Карлічка і Лёфлера. Крумлаўскі ў дачыненні да апошніх выказваецца наступным чынам: *“Раптам супрацьлеглы столік узрываецца апладысментамі. “Брава, брава! Лёхлер будзе рабіць муху! Лёфлер, рабі муху!” Апладысменты паўсюль. <...> Я ўжо гэта бачыў трыццаць разоў”* [43, с. 196]. Тут жа мы можам убачыць такую ўласцівасць чэхаў, як спецыфічнае пачуццё гумару.

Абсурднасці таму, што адбываецца ў межах госпады, дадае гандляр, які кожны дзень прыходзіць туды, але нічога не прадае: *“Будзе хадзіць стала брудны на тых жа госпадах, нічога не казаць і нічога не прадаваць,”* – каментуе Крумлаўскі [43, с. 196].

Нязменнасць прасторы таксама раскрывае самае першае ўражанне апавядальніка ад пітнага дома і прысутных у ім: *“Паводле ўражанняў ад усяго вечара, мяркую, кола наведвальнікаў тут сталае, дакладна ўжо некалькі гадоў не змянялася. Зразумеў я гэта ў той жа момант, калі толькі ўвайшоў. Імгненнае ўсеагульнае маўчанне, позіркі, звернутыя на мяне”* [43, с. 191]. Тут жа мы можам адзначыць, што такая рэакцыя на з’яўленне ў памяшканні незнаёмага чалавека ўказвае на той факт, што кожны наведвальнік гэтай госпады быў штамгастам. У сувязі з гэтым мы можам зрабіць выснову, што грамадства Малай Страны часта бавіла час у пітных дамах.

У заканчэнні апавядання, як ужо было сказана, Крумлаўскі вяртаецца да звыклага для яго асяроддзя, да сваёй ўлюбёнай карчмы ў Старым Горадзе, адзначаючы, што *“сярод тых людзей чалавек ажывае, пасля чаго ён больш здольны да разумовай працы”* [43, с. 234]. Так, локус госпады паўстае месцам сутыкнення ўяўленняў і рэальнасці. Ва ўяўленні Крумлаўскага Малая Страна – гэта ідылічнае месца, прыдатнае для навучання, таму, па сутнасці, прадстае прасторай іррэальнай, топасам. Прасторай рэальнай, такім чынам, з’яўляецца малаэстранская госпада – локус. У межах гэтай прасторы Малая Страна ўвасабляецца такой, як яна ёсць насамрэч.

У сувязі з вышэй узгаданай цытатай мы можам таксама адзначыць знаходжанне ў творы канфліктных локусаў у апазіцыі, што ў творчасці Нэруды мы сустракаем упершыню. Гэтай думкай мы маем на увазе локус госпады малаэстранскай у супрацьпастаўленні да локуса госпады старагарадскога з пункту гледжання пана Крумлаўскага. Прыкмета нязменнасці ў выпадку першага, такім чынам, паўстае як сродак акцэнтавання ўвагі на асаблівасцях паўсядзённага жыцця малаэстранскага грамадства ў 19 стагоддзі, пры гэтым сталае паўтарэнне адных і тых жа дзеянняў выклікае ўражанне, нібыта ў тым месцы ніколі ўжо нічога не зменіцца, нібыта ўсё гэта будзе адбывацца вечно.

Апошнім творам са зборніка “Маланэстранскія аповесці”, які паўстае значным для нашага даследвання, з’яўляецца апавяданне “Паўгадзіны”. У цэнтры дзеяння, у адрозненне ад дагэтуль прааналізаваных намі твораў,

знаходзіцца жанчына, прычым паўшая, у цяжкім лёсе якой, аднак, вінавата грамадства.

Так, галоўнай гераіняй твора “Паўгадзіны” з’яўляецца прастытутка. Месца дзеяння – госпада ў позні час, дзе ўжо мала гасцёў. Памяшканне выглядала прымітыўна, бедна: “пяць доўгіх банальных сталоў стаяла цесна адзін каля аднаго, вакол сталоў каля сцяны стаялі лавачкі. Сцены былі белыя і амаль пустыя, толькі дзве кідкія малыя карціны і старое люстэрка ў рамцы таксама з люстэркавага шкла віселі над сталом, за якім і сядзелі познія госці” [43, с. 339]. У такім кантэксце мы знаёмімся за дзеючымі асобамі.

Познія госці – гэта двое мужчын і маладая дзяўчына. Спачатку аўтар знаёміць нас менавіта с дзяўчынай: *“Дзяўчыны гэтай прыблізна гадоў дваццаць пяць. У яе маладосці не было прычын сумнявацца, хаця яе твар ужо зрэзвалі маршчыны, а ў вачах яе замест юнацкага агню ўжо толькі пахмурнасць і стомленасць панавалі”, “няма сумненняў, што яна належыла да тых самых няшчасных прастытутак, якімі ўсе карыстаюцца, <...> з якімі людзі тайна сустракаюцца, каб потым публічна да бруду акнуць...”* [43, с. 338].

Зварот аўтара да мужчын, якія сядзелі з той дзяўчынай за адным столікам, звязаны з пачаткам крытычнага адлюстравання пэўнага тыпу прадстаўнікоў чэшскага грамадства: “Абодва гэтыя мужчыны паводле свайго адзення, твараў і кожнага руху належылі да вышэйшых слаёў. Нават у падобных месцах часта з’яўляліся людзі “лепшага” становішча, мабыць, таму, што стаміліся ад аднастайнага жыцця эліты грамадства, мабыць, з раптоўнага парыву, а мабыць дзеля таго, каб даведацца аб жыцці беднякоў, сваім камфортам іх зачапіць, пазабаўляцца.

Так, дзяўчына пакорліва расказвае гэтым заможным мужчынам пра сваё жыццё: пра дзяцінства без бацькоў, пра беспрынцыповую зводніцу, няшчаснае каханне, але таксама і пра сваю юнацкую наіўнасць. Аўтар засяроджвае ўвагу на прычынах такога становішча дзяўчыны, акцэнтуючы віноўнасць за такі яе лёс двудушнага грамадства – менавіта гэту з’яву ён востра крытыкуе ў апавяданні. Такім чынам, вобраз прастытуткі ў творы паўстае праявай сацыяльнага дэтэрмінізму.

Прааналізаваўшы апавяданні зборніка “Маластранскія аповесці”, дзеянне ў якіх заключана ў межы госпады, мы можам адзначыць, што ў дадзеным зборніку мы ўпершыню знаходзім адлюстраванне чэшскага грамадства з пункту гледжання асобы з іншага асяроддзя, а таксама зварот да вобраза жанчыны як пэўнага тыпу чалавека ў чэшскім грамадстве. Таксама ў дадзеным зборніку мы ўпершыню сустракаемся з адлюстраваннем канфліктных локусаў у апазіцыі.

Паводле ідэянай скіраванасці апавядання дадзенага зборніка падобныя да апавяданняў са зборніка “Арабескі”: амаль усіх характэрны камізм, вылучэнне

тыпаў і крытыка чэшскага грамадства. Аднак трэба адзначыць, што для локуса госпады ў “Маластранскіх аповесцях” вельмі значнай з’яўляецца прыкмета нязменнасці, якой Нэруда надае асаблівую ўвагу, даводзячы гэтую нязменнасць і сітуацыі, з якімі яна звязана, да абсурду.

2.1 АСАБЛІВАСЦІ ЛОКУСА ГОСПАДЫ Ў АПОВЕСЦЯХ СВАТАПЛУКА ЧЭХА “САПРАЎДНАЯ ВАНДРОЎКА ПАНА БРОЎЧАКА НА МЕСЯЦ” І “НОВАЯ ЭПАХАЛЬНАЯ ВАНДРОЎКА, НА ГЭТЫ РАЗ У 15 СТАГОДДЗЕ”

У чэшскай літаратуры, у тым ліку 19 стагоддзя, госпада як месца дзеяння сустракаецца не аднойчы, аднак у большасці выпадкаў дадзеная мастацкая прастора мае перыферыйнае значэнне – іншымі словамі, узнікае эпізядычна і не нясе значнай для ідэі сэнсавай нагрузкі. У дадзенай працы локус чэшскай карчмы нас цікавіць менавіта як ідэйнае ядро – асноўнае месца разварочвання дзеяння і інструмент характарыстыкі персанажаў як прататыпаў сучаснікаў аўтараў, а такім чынам і ўвасабленне тагачаснай сітуацыі ў чэшскім грамадстве.

Сярод сучаснікаў Яна Нэруды – чэшскіх пісьменнікаў 19 стагоддзя – ярчэй за ўсіх праз прастору госпады чэшскае грамадства тых часоў выявіў Сватаплук Чэх. Пры гэтым трэба адзначыць, што па сутнасці адна і тая ж задума – рэалістычны, без прыкрас і фальшу паказ чэшскага грамадства 19 стагоддзя, выкрыццё заганаў тагачаснага чэха пад уплывам эпохі – у творах узгаданых пісьменнікаў набывае рознае развіццё. Ян Нэруда ў персанажах сваіх твораў, заключаных у прастору карчмы, увасобіў некалькі тыпаў чэхаў рознага сацыяльнага становішча, пры гэтым у тым ці іншым тэксце прадстаўнікі дадзеных тыпаў дзейнічаюць разам – такім чынам, пісьменнік, як правіла, не вычляняе пэўны тып з агульнай масы персанажаў, імкнецца стварыць цэласную карціну. Сватаплук Чэх, у сваю чаргу, ва ўзятым намі для дадзенага даследавання творы засяроджвае ўвагу менавіта на прадстаўніку мяшчанства. Нэруда адначасова і асуджае мяшчанства, і спачувае цяжкім лёсам маленькіх людзей, таму ў яго творах сплятаюцца сатырычны і лірычны пачаткі. Чэх жа ставіць на першы план выкрыццё класавай сутнасці мяшчан, камічна падаючы звычайныя паводзіны і думкі тыповага чэшскага буржуа другой паловы 19 стагоддзя.

Аднак да камізму і сатыры ў сваёй творчасці Сватаплук Чэх прыйшоў не адразу, таму для дадзенага даследавання неабходна крыху акрэсліць жыццёвы і творчы шлях пісьменніка і знайсці вытокі ідэй і сюжэтаў, пакладзеных у аснову знакамітай “Броўчкіяды”.

Вядома, што ў спадчыну ад бацькоў мы атрымоўваем не толькі знешнія дадзеныя, але пераймаем і рысы характару, мадэлі паводзінаў, а таксама пэўныя

погляды і інтарэсы. На погляды Сватаплука Чэха паўплываў яго бацька Францішак Яраслаў Чэх, які меў сяброўскія стасункі з такімі знакамітымі пісьменнікамі і патрыётамі сваёй радзімы, як Францішак Палацкі, Францішак Ладзіслаў Рыгер, Бажэна Немцава і інш. Акрамя таго, вельмі значны ўклад у асобу будучага пісьменніка зрабіла бацькава бібліятэка, за чытаннем кніг з якой малы Сватаплук Чэх з задавальненнем праводзіў час. Францішак Стрэйчак у працы, прысвечанай жыццю і творчасці С. Чэха, пісаў: *“Дзякуючы свайму бацьку, які быў палкім чытачом, Сватаплук упершыню пачуў сумныя вершы Махі і агульнаславянскія ідэі Колара”* [53, с. 2]. Менавіта таму *“патрыятычныя і славянскія акцэнтны ў творчасці Чэха мы сустракаем побач з успамінамі аб бацьку”* [53, с. 31]. Да таго ж, бацька пісьменніка для яго з’яўляўся і ідэалам сумленнасці, чысціні і дэмакратычнасці, ідэалам патрыёта. У сям’і Чэхаў не аднойчы патрыятычныя вершы чэшскіх паэтаў гучалі з вуснаў бацькі, а таксама захоўваліся забароненыя зборнікі Карла Гаўлічка Бароўскага, выявы Яна Гуса і Яна Жыжкі.

На асобу будучага пісьменніка і на яго погляды паўплывала таксама і вучоба. Пасля года навучання ў гімназіі Сватаплуку Чэху прапанавалі месца ў Празскім конвікту, дзе ён правёў сем гадоў. Ян Вобарнік у працы, прысвечанай Чэху, адзначыў вызначальную ролю гэтага часу ў жыцці хлопца і вызначэнні далейшага шляху: *“Памяшканні ўстановы, людзі, гісторыі, звычкі і звычаі, розныя прыгоды, пачуццёвыя і разумовыя, у галіне патрыятызму, рэлігіі, сяброўства і кахання, урываліся глыбокімі крокамі ў маладую думку і рыхтавалі яе да набліжэння пісьменніцкай справы”* [56, с. 105]. Гэты перыяд і гэтае месца для С. Чэха сталі не толькі лёсавызначальным пунктам, але і крыніцай натхнення – успаміны аб гэтым часе не аднойчы стануць асновай для сюжэтаў мастацкіх тэкстаў аўтара.

Да таго ж, падчас заканчэння вучобы ў гімназіі Сватаплук Чэх упершыню сутыкаецца з пытаннем германізацыі. Амаль на кожным кроку ён чуў нямецкую мову, назіраў, як горад апынаецца пад чужым наглядам. У сям’і Чэхаў размаўлялі выключна па-чэшску, кнігі ў бібліятэцы бацькі таксама былі пераважна чэшскамоўнымі. Зразумела, што юнак, выхаваны ў атмасферы патрыятызму, не мог мець абыякавае стаўленне да такіх абставін, таму часта упадаў у развагі, у душы хлопца ўзмацняўся пратэст супраць “бяздушных фармальнасцей і прыгнёту урадавай варожасці” [56, с. 221], што пасля знойдзе адлюстраванне і ў яго творчасці, тым больш, стане адным з асноўных пытанняў і аб’ектаў сатырычнага выкрыцця.

Трэба адзначыць, што менавіта ў вышэй узгаданай гімназіі пачаў праяўляцца пісьменніцкі талент Сватаплука Чэха і, уласна, пачынаўся яго творчы шлях як паэта. Падчас вучобы ён наведваў розныя паэтычныя кружкі, і менавіта паэзія складае большую частку яго творчай спадчыны. Сватаплук Чэх

уступіў на літаратурны шлях у бурлівыя 60-я гады, пазнаёміўся з такімі ж, як ён, маладымі аднадумцамі, быў членам літаратурнай суполкі “Рух” і заўзятым ініцыятарам культурнага жыцця ў горадзе.

Пасля гімназіі ў сям’і Чэхаў узнялі пытанне аб далейшай адукацыі. Хоць хлопцу бліжэйшай была філасофія, аднак з павагі да бацькі ён пайшоў вучыцца на юрыста. Тым не менш, падчас вымушанай вучобы С. Чэх не пакідаў літаратуру, дадаткова яе вывучаў. Пасля некаторы час працаваў адвакатам, аднак прага да літаратуры ўзяла верх. Заснаваннем разам з братам Уладзімірам часопіса “Кветы” канчаткова спыняецца юрыдычная і пачынаецца пісьменніцкая дзейнасць Сватаплука Чэха.

Што тычыцца асобы Сватаплука Чэха як пісьменніка, то трэба адзначыць, што ён, перш за ўсё, вядомы як паэт, а пасля ўжо і празаік. Як адзначае Карэл Крэйчы, сам Чэх цаніў свае паэтычныя тэксты больш за прозу. Як паэт ён выступаў пад сваім іменем, а празаічныя творы выходзілі ў свет, як правіла, пад псеўданімамі, што вядома і з гісторыі стварэння аповесцей аб вандроўках пана Броўчака [26, с. 287].

Як было адзначана вышэй, Сватапрук Чэх быў членам суполкі рухаўцаў, якія імкнуліся падтрымаць і ўзнесці нацыянальную традыцыю, нацыянальную самасвядомасць, звярталіся да гістарычнай тэматыкі, да таго ж, у іх творчасці ўзрастае ўвага да вёскі. Чэх не з’яўляўся выключэннем, таму гэтыя матывы ўласцівыя і яго творчасці: ідэйна ў сваіх творах пісьменнік працягваў традыцыі Адраджэння, аднак дадаваў ім актуальны грамадска-палітычны характар. Творчасць Сватаплука Чэха можна падзяліць на тры вялікія этапы яе развіцця. Першы этап вылучаецца бурлівасцю, заўзятасцю, знепакоенасцю за сучасную сітуацыю ў грамадстве. Для другога этапа, які ахапляе пятнаццаць гадоў, ужо характэрны адыход ад сучаснасці і зварот да гісторыі, юнацкая бурлівасць сціхае, аўтар уздымае праблемы нацыянальныя, палітычныя. На апошнім этапе творчасці – 80-я гады – Чэх пачынае звяртацца да праблематыкі класавага расслаення грамадства. У творах гэтага перыяду з’яўляецца сатыра, ступень з’едлівасці якой паступова павелічаецца. Кульмінацыяй сатырычнай творчасці Сватаплука Чэха стала стварэнне новага галоўнага героя – пражскага мяшчаніна, які ўвасобіў у сабе рысы тагачаснага чэшскага грамадства і стаў аб’ектам крытыкі сацыяльнай няроўнасці. Тып мяшчаніна ў кантэксце творчасці Чэха – гэта антыгерой, абсалютны антыпод гусіту на Бальту ці лэшэцінскаму кавалю. Такі галоўны герой дзейнічае і ў знакамітай “Броўчкіядзе”.

Пад назвай “Вандроўкі пана Броўчака” ці, як часта можна ўбачыць у літаратуразнаўчых крыніцах, “Броўчкіяда” аб’яднаны дзве аповесці Сватаплука Чэха “Сапраўдная вандроўка пана Броўчака на Месяц” і “Новая эпахальная вандроўка, на гэты раз у 15 стагоддзе”. Кожная з іх, як мы бачым ужо з назваў,

распавядае пра адну фантастычную вандроўку галоўнага героя Мацея Броўчака, пражскага домаўладальніка, дробнага буржуа. Зыходным пунктам гэтых вандровак з’яўляецца карчма “Вікарка”, у якой узгаданы пан Броўчак любіў бавіць час. Такім чынам, мы можам прапанаваць думку аб сталай прыналежнасці дадзенага персанажа локусу карчмы, яго прымацаванасці. Пацверджанне дадзенай думкі мы паспрабуем прывесці менавіта пры аналізе дадзенага локуса.

Перш за ўсё, трэба адзначыць, што локус госпады ва ўказаных аповесцях Сватаплука Чэха у адрозненні ад локуса ў прааналізаваных намі твораў Яна Нэруды мае эпізадычны характар. Адразу звяртаючыся да прапанаваных намі ў кантэксце творчасці Нэруды такіх азначэнняў для мастацкай прасторы госпады, як локус ускосны і локус гіпатэтычны, можам адзначыць, што ні адно з гэтых азначэнняў не падыходзіць для характарыстыкі локуса карчмы ў “Броўчкіядзе”. Аўтар дакладна ўказвае месца дзеяння: мы ведаем дакладную назву карчмы – “Вікарка”, ведаем і яе дакладнае месцазнаходжанне, што ўводзіцца апісаннем мясцовасці, прычым аўтар быццам бы выступае ў ролі гіда і літаральна нас суправаджае да месца, адкуль і пачынаюцца ўсе прыгоды галоўнага героя. Так, напрыклад, пачынаецца першая глава “Сапраўднай вандроўкі пана Броўчака на Месяц”: *“Была ясная летняя ноч. Велічны калос сабора святога Віта купаў у серабрыстым ззянні свае стройныя калоны і ажурныя вежкі, свае лёгкія, аздобленыя каменнымі карункамі аркі, на асветленыя ўступы ад каменных ліян і каранёў падалі фантастычныя цені, ад чаго сабор выглядаў, як казачны храм духа, сатканы з чароўных блікаў і містычнага змроку. Ахоплены свяшчэнным спакоем, сярод мёртвага наваколля драмаў гэты скамянелы гімн мінуламу; толькі з двух вокнаў старой будовы на цеснай вулачцы, што цягнулася за храмам уздоўж Аленевага рова, яшчэ ззяла позняе святло і час ад часу парушалі цішыню гукі. Так зарыпелі дзверы, што вялі на вуліцу, і знутры пачулася: “Ну, бывайце, пан Вюрфель”. “Дабранач, пан домаўладальнік! Хутчэй прыходзьце да нас зноў!” – адказаў другі голас”* [11, с. 9]. Тут жа аўтар прадстаўляе нам галоўнага героя, які сімвалічна з’яўляецца ў адным сказе з назвай карчмы: *“На вуліцу няўпэўненай хадой выйшла таемная мужчынская фігура, <...> гэта пан Броўчак адышоў са знакамітай градчанскай карчмы “Вікаркі” і пакрысе вяртаўся дадому...”* [11, с. 9]

Такім доўгім і паэтычным уступам аўтар нібыта ўказвае чытачу на значнасць дадзенага месца для далейшага дзеяння ў творы, для мастацкай ідэі, на яго невыпадковасць і нават пэўную сакральнасць. Акрамя таго, ужо ва ўступе, дзе карчма ўзгадваецца толькі як частка топасу Градчанаў, мы назіраем яе ўключанасць у існаванне ўзгаданага топасу, яе дарэчнасць. Так, сярод гукаў, што парушаюць цішыню ў начных Градчанах, цалкам звычайнымі мы разумеем гукі рыпення дзвярэй “Вікаркі”. Даволі важным паўстае і тое, што аўтар,

апісваючы падзеі аднаго дня, стварае ілюзію сталасці існавання менавіта карчмы. Гэта значыць, мы можам уявіць, што апісанае дзеянне адбываецца на тым месцы кожны дзень, прычым гэта будзе выглядаць абсалютна натуральна. Такім чынам, мы ўжо на пачатку твора маем справу з пэўнымі законамі існавання мікрасвета госпады: кожны дзень уначы сярод цішыні раёну будуць рыпець дзверы “Вікаркі”, з якіх, развітаўшыся з карчмаром, будзе выходзіць апошні наведвальнік.

Перад тым, як увесці чытача ў мікрасвет “Вікаркі” і распавесці аб папярэдніх самой вандроўцы падзеях, што адбыліся ў прасторы карчмы, Сватаплук Чэх крыху знаёміць нас с Мацеем Броўчкам. Мы дазнаёмся, што перад намі – *“домаўладальнік, аднак зусім не падобны на тых фанабэрыстых і абмежаваных пузанаў, якімі з нізкай зайздрасці малююць бедныя пісьменнікі домаўладальнікаў. Ён валодае прыроднай кемлівасцю і ў прамежках паміж збіраннем кватэрнай платы лішкам часу, якое ўжывае для пашырэння сваіх ведаў у разнастайных сферах. Робіць ён гэта, канешне, бессістэмна, падлетанцку і раскідваецца на повадзе выпадковых імпульсаў ці часовага дзівацтва”* [11, с. 9].

Галоўны герой – гэта чалавек па сваёй сутнасці прыземлены. Яго самаадукацыя ў выніку набывае адценне абсурднасці: *“У яго кніжнай шафе сабралася даволі разнашэрсная кампанія: брашура па даглядзе канарэйкі суседнічала з таямніцамі вольных муляроў, егіпецкі слоўнік – з даведнікам па навейшых тыпах каналізацыі, інструкцыя па дамашнім вырабе лікёра – з эксперыментальнай псіхалогіяй Гіны, тлумачэнне падатковага закону – з гісторыяй іспанскай інквізіцыі і г.д. Такая ж пярэстая сумесь ведаў поўніць яго галаву”* [11, с. 10]. Згодна з гэтым выказваннем, лагічным падаецца тое, што чалавек, які захоўвае такі букет інфармацыі не толькі ў сваёй бібліятэцы, але і галаве, і не знаходзіць гэты факт абсурдным, але цалкам вартым, будзе шчаслівы падзяліцца набытымі ведамі за куфелем піва, што, дарэчы, і адбываецца.

Мацей Броўчак, безумоўна, лічыць сябе інтэлектуалам, а справа домаўладальніка аб’ектыўна не дазваляе такому, як яму падаецца, рознабакова развітаму чалавеку цалкам раскрыць свой патэнцыял і паказаць сваю асобу свету. З гэтай прычыны менавіта госпада разам з суполкай аматараў піва паўстае цудоўным варыянтам для яго самарэалізацыі. Як вядома, напрацягу доўгага часу ў піцейных установах за куфелем піва вяліся дэбаты па розных важных пытаннях. Тут складаліся маніфесты, ствараліся навуковыя працы і мастацкія творы, змяняліся погляды, нараджаліся геніяльныя думкі і пачыналіся розныя прыгоды. Аднак грамадства мікрасвету госпады можа мець і супрацьлеглае аблічча: сярод наведвальнікаў карчмы мы сустракаем і

неадукаваных бескультурных людзей, у якіх толькі адна мэта – напіцца і забыцца ці, мабыць, ўчыніць бойку.

Творчасць Яна Нэруды, які з прасторы госпады ўвасобіў вялікую колькасць тыпаў чэхаў у 19 стагоддзі, сведчыць пра тое, што госця карчмы мы можам сабе ўявіць у розных іпастасях. Гэта сведчыць пра тое, што супольнасць, якая збіралася ў піцейных установах, паўстае мініяцюрай усяго грамадства. Такім чынам, можам адзначыць, што грамадская сітуацыя фарміруе супольнасць наведвальнікаў карчмы – грамадства яе мікрасвету.

У дадзеным параграфе мы разгледзем тую карчомную супольнасць, да якой належыць Мацей Броўчак. Так, мы можам адзначыць, што галоўны герой – гэта псеўдаінтэлектуал, які прыходзіць у карчму да супольнасці такіх жа псеўдаінтэлектуалаў, каб за куфелем піва вырашаць псеўдапраблемы і, такім чынам, псеўдасамарэалізавацца. Прадстаўнікі дадзенага тыпу, аднак, адважваюцца вырашыць і сапраўды сур’ёзныя праблемы, самаўпэўнена абмяркоўваюць пытанні, аб якіх маюць толькі павярхоўнае ўяўленне, але, безумоўна, ведаюць правільны спосаб іх вырашэння. Сватаплук Чэх апісвае пана Броўчка менавіта як чалавека такога кола: *“Пана Броўчка вылучае здаровае і даволі радаснае светаадчуванне, якое толькі зрэдку засмучаецца ценом песімізму. У такія хвіліны Броўчак даволі строга, а то і са з’едлівым сарказмам мяркуе аб бягучых падзеях, аб недахопах у працы муніцыпалітэта, аб грамадскім ладзе, аб новых законах і іншых грамадскіх справах. Зрэшты, тут яго дурны настрой паступова змяняецца радасным, і тым хутчэй, чым часцей напаўняецца высокі, з бліскучым алавыным каўпачком, шклянны куфель, за якім ён звычайна і агучвае свае навучальныя прамовы”* [11, с. 10]. Так, мы бачым, што пан Броўчак выдатна ўпісваецца ў прастору госпады і стварае ўражанне тыповага наведвальніка піцейнай установы.

Такім чынам, эпізадычны характар локуса карчмы ў аповесцях не выключае яго значнасці для зместу. Безумоўна, асноўная ідэя твораў заключана менавіта ў вандроўках, дзе галоўны герой апынаецца ў незвычайных для яго абставінах, раскрывае ўсю сваю сутнасць, з дапамогай чаго аўтар дасягае кульмінацыі сваёй сатыры і з’едлівай крытыкі ў бок мяшчанства. Аднак менавіта ў карчме адбываецца першае знаёмства з панам Броўчакам, тым больш, Сватаплук Чэх ні ў адной з аповесцей не паказвае нам паўсядзёнае жыццё галоўнага героя нідзе, акрамя карчмы.

Прастора госпады “Вікарка” выдатна гармануе з мастацкім партрэтам героя як чэшскага буржуа і з’яўляецца адным з мастацкіх інструментаў стварэння яго характарыстыкі. З тэксту вядома, што “Вікарка” – гэта любімая піцейная ўстанова Броўчка. Гэта значыць, што галоўны герой як яе сталы наведвальнік пэўным чынам сябе паводзіць і дзейнічае пад уплывам піва, якое, дарэчы, з’яўляцца і прычынай яго далейшых прыгод. Даволі значным

з'яўляецца і тое, што менавіта ў прасторы карчмы задаецца тон далейшага гучання твора і, уласна, кірунак развіцця самога дзеяння.

Так, напрыклад, у першай аповесці пан Броўчак прыходзіць у “Вікарку” ў асабліва засмучаным настроі і, на гэты раз не знайшоўшы сабе слушнай кампаніі і пачаў чытаць брашуру аб Месяцы, якую набыў па дарозе да Градчанаў, знаходзячыся пад натхненнем ад чарговага захаплення. З кожнай прачытанай главой, якую ён нязменна заключаў воклічам “яшчэ адну, пан Вюрфель!”, яго настрой значна паляпшаўся. З прычыны таго, што, дачытаўшы брашуру, у карчме ён застаўся сам-насам с карчмаром Вюрфелем, а душа прагла дыскусій, Броўчак заказаў яшчэ адно піва і ўступіў у жвавую гутарку з гаспадаром. Натхнёны домаўладальнік скончыў гутарку цвёрдым перакананнем, што Месяц насяляюць жывыя істоты, с чым пан Вюрфель хутка згадзіўся, паглядзеўшы на гадзіннік. З рыпення дзвярэй і развітання вышэй узгаданых, уласна, і пачынаецца сама вандроўка Броўчкі на Месяц [11, с.10].

Калі мы разгледзем “Новую эпахальную вандроўку”, то ўбачым, што ў гэтай аповесці мы адразу апынаемся ў “Вікарцы”, дзе на гэты раз пан Броўчак апынаецца, так скажам, у сваёй талерцы – у кампаніі аднадумцаў, якія прыйшлі ў гэты дзень, як і ў любы іншы, з мэтай палка абмеркаваць нейкае цікавае пытанне за кувалом піва. З гэтай кампаніяй галоўны герой з задавальненнем уступае ў дыскусію, прадметам якой, як часта бывала, стала рамантычнае мінулае.

Імпульсам для завязкі дыскусіі паслужыў апавед пана Вюрфеля аб падземных ходах пад “Вікаркай”, што моцна паўплывала на пана Броўчкі, таму што падземныя ходы яго даволі даўно і неадольна вабілі. Натхнёны сюжэтамі рыцарскіх раманаў, ён выказаў думку, што *“гэтыя падземныя калідоры з’яўляюцца толькі малай часткай маштабнай разгалінаванай сеткі падземных ходаў, якімі каралі ў часы небяспекі маглі выбрацца з Градчанаў у любым абраным імі кірунку”* [32, с. 11]. У той дзень да “Вікаркі” завітаў нейкі прафесар, які *“слухаў развагі пана домаўладальніка з двухсэнсоўнай усмешкай на твары, а пасля іранічна заўважыў, што, на жаль, гісторыя не захавала нам звестак ні аб адным каралю, які б бег падземным ходам з пражскага Града”* [32, с. 11]. Канешне, пан Броўчак пачаў заўзятая прэрэчыць і імкнуцца даказаць сваю праўду.

Такім чынам, мы можам убачыць, што Броўчак – гэта блазан, медыйная асоба ў межах “Вікаркі”. Веды галоўнага героя аб сусвеце, гісторыі, прыродзе і многім іншым абмяжоўваюцца інфармацыяй, пачэрпнутай з танныга чытва, разнастайных брашурак, як правіла, набытых па дарозе да “Вікаркі”, ці ў скажоным выглядзе перанятай з вуснаў яго аднадумцаў у той жа самай “Вікарцы”. Пры гэтым, пан Броўчак на ўсё, што б ні абмяркоўвалася ў прасторы карчмы, мае свой асабісты погляд і свае думкі з задавальненнем

выказвае за куфелем рытуальнага напітка. Такім чынам, ён становіцца забавай не толькі для такіх жа, як ён, псеўдаінтэлектуалаў, але і да сапраўды дасведчаных наведвальнікаў карчмы.

Фігура Броўчака – гэта прамая спасылка на рэальную грамадскую сітуацыю 19 стагоддзя. Пан Броўчак увасабляе цэлы клас, які сфарміраваў яго асобу. Паводле Даніэлы Годравай, *“тып галоўнага героя з’яўляецца варыянтам характару, дзе падкрэслена яго сацыяльная рэпрэзентатыўная функцыя, персанаж як тып рэпрэзентуе пэўную эпоху, пэўную сацыяльную групу, мае ў сабе тыповыя якасці яе прадстаўнікоў, рэпрэзентуе іх лёсы ці гісторыі, тыповыя для прадстаўнікоў гэтай групы ці эпохі”* [20, с 533]. Невыпадкава і тое, што пан Броўчак не паказаны адасобленым, выключным у яго асяроддзі. Прамы таму доказ мы знаходзім у тым, што “Вікарка” для галоўнага героя – гэта прыстанак, дзе ў кампаніі аднадумцаў за куфелем піва і размовамі пра ўсё і нічога ён адчувае сябе лепш, чым дома.

Мацей Броўчак – гэта чалавек локуса “Вікаркі”. Будзь ён у іншым месце, наўрад ці бы з ім адбыліся такія прыгоды. У межах карчмы ёсць усе ўмовы для падобнага падарожжа: піва, кампанія, рознатэматычныя дыскусіі і спрэчкі, спрыяльная атмасфера. Ён замацаваны за прасторай госпады і, куды б ён не рухаўся, ён пераносіць гэты локус з сабой. Так, трапляючы на Месяц, пан Броўчак уступае ў апазіцыю з селенітамі як прадстаўнік свайго локуса, а тым самым падчас іх стасункаў у апазіцыю ўступаюць і самі прасторы. Кажучы, што галоўны герой, апынуўшыся на Месяцы, паўстае прадстаўніком менавіта локуса госпады, а не больш шырока – топаса Прагі, мы спасылаемся на факт адпаведнасці паводзінаў Броўчка ў карчме паводзінам на Месяцы. Пры гэтым, аднак, мы не адмаўляем думку пра тое, што пражскі домаўладальнік увасабляе на Месяцы і топас Прагі, часткай якога з’яўляецца ўласна локус карчмы.

У “Новай эпахальнай вандроўцы” ў апазіцыю ўступаюць не толькі элементы прасторавыя, але і часавыя. Парадкам п’яны пан Броўчак накіраваўся дадому, але заблудзіў у карчме, паслізнуўся на лесвіцы і апынуўся ў склепе “Вікаркі”. Пад уражаннем ад размоў пра мінулае, ахоплены таямнічнасцю падземных калідораў ён вырашае даследаваць падзямелле і трапляе ў 15 стагоддзе. Як бачым, галоўны герой напрацягу ўсяго твора дзейнічае ў адным і тым жа топасе: зыходны і канцавы пункты фантастычнай вандроўкі – горад Прага. Аднак у апазіцыю ўступаюць часы, а гэта значыць, што і прасторы таксама – Прага 19 стагоддзя і Прага 15 стагоддзя. Такім чынам, мы маем справу з прасторава-часавай апазіцыяй. Пры гэтым, як і ў першай аповесці, Броўчак пераносіць у 15 стагоддзе і свой локус.

Трэба адзначыць, што падчас кожнай з вандровак у апазіцыю ўступаюць не толькі прасторы ці часы, але і самі персанажы. Так, у пана Броўчка і на Месяцы, і ў Празе 15 стагоддзя ёсць свой антыпод, што з’яўляецца адным з

інструментаў сатырычнага адлюстравання тыпу пражскага мяшчаніна ў 19 стагоддзі.

На Месяцы антыподам Броўчка з'яўляецца Гвездамір Бланкітны. Дадзеныя персанажы ўвасабляюць апазіцыю прыземленасці і ўзвышанасці, матэрыяльнага і духоўнага. З аднаго боку, Сватаплук Чэх выражае сваё негатыўнае стаўленне да ладу жыцця матэрыялістычнага пана Броўчка, якому для шчасця патрэбна толькі сабраная з наймальнікаў кватэрная плата, поўнае смачнай ежы пуза і куфель піва. З другога боку, аўтар крытыкуе і раздутае “мастацтва дзеля мастацтва” селенітаў, у тым ліку Гвездаміра Бланкітнага, для якога ідэальнае жыццё – гэта жыццё, поўнае прыгажосці і мастацтва. Падчас кантакту персанажаў сутыкаюцца іх супрацьлеглыя погляды на многія складнікі чалавечага існавання: каханне фізічнае і платанічнае, духоўная ежа селенітаў і прага прыземленага мешчаніна па добрай вячэры пад піва ў “Вікарцы” і г.д.

Так, напрыклад, Броўчак выказваецца аб ладзе жыцця селенітаў: *“Некаторыя півавары закрываюць свае склены а поўначы, і некаторыя наведвальнікі заказваюць адразу пяць куфеляў, пра гэта я ведаю не па чутках, сам спрабаваў; але кнігі – пяць кніг адразу – трэсну ад смеху!”* [11, с. 122]. У адказ на гэтыя словы Гвездамір Бланкітны такім чынам выказваецца аб зямлянах у асобе Броўчка: *“У гэтым адлюстроўваецца грубы матэрыялізм вас, духоўна бедных зямлянаў, вы цягнецеся толькі да нізкіх плоцевых уцех!”* [11, с. 123]. Яны не разумеюць адзін аднаго, лад жыцця Броўчка для Бланкітнага і наадварот дзікім і непрымальным.

З падобнай сітуацыяй мы сустрэкаемся і ў “Новай эпахальнай вандроўцы”, дзе антыподам пана Броўчка паўстае Янак Домшык, ці Янэк ад Звону, бо ён з'яўляецца ўладальнікам дома “У Белага звону”. Тут, як і ў першай аповесці, таксама сутыкаюцца розныя перакананні і лады жыцця, але ўжо праз прадстаўнікоў розных эпох. У сувязі з вышэй сказаным найбольш паказальным з'яўляецца эпізод у карчме, да якой павёў Броўчка Янак Домшык.

Амаль увесь час, праведзены ў гусіцкай Празе, галоўны герой думае толькі аб піве. Нават калі Броўчака пытаюцца, якой ён веры і якія мае перакананні, ён пачынае разважаць, ці існуюць увогуле лепшыя перакананні, чым вернасць піву. Так, калі ён нарэшце атрымоўвае свой доўгачаканы куфель піва ў карчме, адразу пачынае паводзіць сябе ўласціва свайму локусу паходжаннем з 19 стагоддзя, што ў 15 стагоддзі, зразумела, выглядае недарэчна. Ён імкнецца ўвесці размовы ў гусіцкай карчме ў кантэкст сваёй эпохі, свайго локуса, і церпіць праз сваю псеўдадасведчанасць. Так, напрыклад, Броўчак у духу сваіх піўных дэбатаў выказваецца і аб Яне Гусе пачутай некалі ў сценах “Вікаркі” думкай, што Гус – ерэтык, аднак заўважыўшы, што нешта не так, не губляецца і праяўляе сябе як сапраўды прыстасаванец. Ён адразу змяняе свой погляд і кажа,

што не мае нічога супраць Гуса, бо сам “неаднойчы сядзеў “У Пеўня” якраз пад яго выявай” [32, с 90].

Увогуле, напрацягу ўсёй аповесці Сватаплук Чэх апелюе да недасведчанасці і неадукаванасці пана Броўчака, што было абумоўлена зместам яго бібліятэкі і іншых крыніц інфармацыі ў асобе штамгастаў “Вікаркі”. У нейкіх брашурах Броўчак, канешне, нешта чытаў аб нейкім Жыжку, гусітах, каралю Сігізмунду, бітве на Віткаве, але не можа ўзгадаць, хто пераможа. З гэтай прычыны ён далучаецца то да гусітаў, то да немцаў і католікаў, а напрыканцы да табарытаў. Такім чынам, пан Броўчак як прадстаўнік тыпу мяшчанаў 19 стагоддзя паўстае ўвасабленнем прыстасаванца, чалавека беспрынцыповага, які дзеля сваіх выгад можа ад чаго заўгодна адрачыся і што заўгодна прыняць.

У сувязі з вышэй сказаным можна адзначыць апазіцыю спосабаў адстойвання сваіх поглядаў пана Броўчака і гусітаў. У карчме 15 стагоддзя піва – гэта сродак узмацнення духа і цела, аднак гэта зусім не ўласціва Броўчаку. Так, напрыклад, заўвагі Янка ад Звону аб палітыцы падаюцца яму непрыемнымі, бо яны прасякнуты такімі брыдкімі для пана Броўчака дробязямі, як свядомасць, перакананні, адказнасць перад блізкімі, заўзятасць да нацыянальнай праблемы. Чэшскі народ 15 стагоддзя гатовы аддаць жыццё за свае перакананні і з натхненнем выходзіць на бойку. Пан Броўчак жа ўцякае, ён звывся на слоўныя бойкі, яму не ўласцівы рамантычныя памкненні. Ён матэрыяліст і баязлівец, якому не патрэбна нічога іншага, як проста спакойнага жыцця.

Уцёкшы ад гусітаў, галоўны герой трапляе да табарытаў, дзе гісторыя паўтараецца – яго думкі зноў толькі пра піва. Уласна табарыты – гэта апошні пункт яго вандроўкі, дзе яго прыгаворваюць да спалення разам з Янам Жыжкам, менавіта з вуснаў якога гучыць галоўная думка аповесці – кульмінацыя сатыры Чэха: *“Шалёная ёсць думка, каб чалавек з далёкіх будучых стагоддзяў трапіў да даўніх продкаў сваіх, а калі б і мог адбыцца нечуванае такое дзіва, – такога, дай бог, нікогі не будзе, каб у нас былі такія нашчадкі!”* [32, с. 303]

Трэба адзначыць, што сталая прага да піва пана Броўчака ўказвае і на сталасць локуса госпады, бо, як ужо не раз было заўважана, галоўны герой у свае вандроўкі пераносіць свой локус с сабой і з’яўляецца яго прадстаўніком. На сталасць локуса ўказвае і архітэктоніка аповесці: Мацей Броўчак быў спалены ў склепе, у склепе “Вікаркі” таксама пачынаецца яго вандроўка і заканчваецца.

Спасылаючыся на вышэй сказанае, мы прыходзім да высновы, якая вылучае локус госпады ў прааналізаваных аповесцях Сватаплука Чэха сярод локусаў карчмы ў творах іншых аўтараў, у тым ліку, Яна Нэруды. Локус

“Вікаркі” паўстае своеасаблівым парталам паміж рэальным і іррэальным – рэчаіснасцю і сном. Наведванне карчмы і спажыванне піва спрыяла перамяшчэнню галоўнага героя ў фантастычны свет, што насамрэч было, як сцвярджаюць многія даследчыкі “Вандровак” толькі сном без сну.

Такім чынам, прааналізаваўшы асаблівасці локуса госпады ў “Броўчкіядзе” Сватаплука Чэха, мы прыйшлі да наступных высноў. Локус карчмы ў абодвух аповесцях уключаны ў топас Градчанаў, мае эпізадычны характар, аднак не з’яўляецца ні ўскосным, ні гіпатэтычным і мае важнае значэнне для далейшага дзеяння ў творы, мастацкай ідэі, з’яўляецца інструментам стварэння характарыстыкі галоўнага героя як тыпу мяшчаніна.

Пан Броўчак, які заключаны ў прастору госпады і ў сваіх вандроўках дзейнічае як прастаўнік свайго локуса, увасабляе цэлы клас, які сфарміраваў яго асобу, з’яўляецца спасылкай на рэальную грамадскую сітуацыю 19 стагоддзя. Падчас сваіх вандровак ён уступае ў апазіцыю з персанажамі-антыподамі, праз што ў апазіцыю ўступаюць і прасторы, а ў “Новай эпахальнай вандроўцы” таксама часы. Дзякуючы стварэнню такіх апазіцый Сватаплук Чэх дасягае кульмінацыі сатырычнага адлюстравання тыпу пражскага мяшчаніна 19 стагоддзя – недасведчанага, неадукаванага, прыземленага чалавека, пасіўнага матэрыяліста, які не мае ніякіх каштоўнасцей і перакананняў, акрамя сабранай кватэрнай платы, смачнай ежы і піва, беспрынцыповага прыстасаванца, які пойдзе на што заўгодна дзеля сваёй выгады.

Сам локус, як і ў Нэруды, вызначаецца сталасцю законаў свайго існавання, даведзенай да абсурду праз дзеянне галоўнага героя, замацаванага за гэтым локусам. Аднак локус госпады Сватаплука Чэха, акрамя традыцыйных для дадзенай мастацкай прасторы складнікаў яе значэння, іграе яшчэ адну спецыфічную ролю – з’яўляецца своеасаблівым парталам паміж рэальным і іррэальным. Пры гэтым трэба адзначыць, што локус карчмы мае немалаважнае значэнне для архітэктонікі твораў: дзеянне ў “Броўчкіядзе” пачынаецца і заканчваецца ў прасторы “Вікаркі”, то бок локус госпады стварае рамачную кампазіцыю аповесцей.

ГЛАВА 3. АСАБЛІВАСЦІ ЛОКУСА ГОСПАДЫ Ё ЧЭШСКОЙ ЛІТАРАТУРЫ 20 СТАГОДДЗЯ (НА ПРЫКЛАДЗЕ РАМАНА ЯРАСЛАВА ГАШАКА “ПРЫГОДЫ ЁДАЛАГА ВАЯКІ ШВЕЙКА”)

У 20 стагоддзі чэшская госпада, нягледзячы на пэўныя змены свайго становішча сярод іншых устаноў, усё яшчэ заставалася месцам, дзе, як правіла, збіралася прэзэстая публіка. Карчма паўставала прасторай, дзе праз люстра хмельнага напітка адбівалася тагачасная грамадская-палітычная сітуацыя. За куфелем піва бавілі час, простыя рабочыя, прадстаўнікі тагачаснай ўлады і культурнай эліты, асабліва пісьменнікаў. Для апошніх карчма заставалася ў пэўным сэнсе працоўным месцам, крыніцай натхнення і сюжэтаў для будучых твораў. Сярод такіх пісьменнікаў быў Яраслаў Гашак – сапраўды выключная асоба ў літаратурным жыцці Чэхіі 20 стагоддзя.

Яраслаў Гашак вядомы амаль ва ўсім свеце, перш за ўсё, сваім раманам “Прыгоды ёдалага ваякі Швейка”. Даследаванню дадзенага твора было прысвечана шмат навуковых прац, на сённяшні дзень існуюць пераклады тэксту на многія мовы свету, а ў чэшскамоўных слоўніках і, уласна, ва ўжытку ўзнікла слова “švejkovat” (“швейкаваць”), што значыць “увільваць; наўмысна строіць з сябе дурня”. Стаўленне да рамана, у тым ліку да асобы Швейка, не было адназначным. Аб творы выказваліся па большасці адмоўна, што Юліус Фучык назваў “вайной са Швейкам” [14, с. 9-10]. Пасля Другой сусветнай вайны негатыўныя водгукі змяніліся станоўчымі. Цікава, што, па сутнасці, і адмоўнае, і станоўчае стаўленні маюць адну прычыну, аб якой Іван Ольбрахт сказаў наступнае: *“Гашак смяецца з вайны, нібыта гэта з’ява не больш значная, чым п’яная бойка ў жыжскаўскай карчме”* [47, с. 179]. Так, мы бачым, што фігура Швейка прама звязана з госпадай. Менавіта па гэтай прычыне не дзіўна, што ў сучаснасці Швейк паўстае як своеасаблівы сімвал піўной культуры: у Чэхіі многія госпады названы ў гонар гэтага персанажа.

Пра вялікую значнасць узгаданага рамана Яраслава Гашака сведчыць і той факт, што з часу яго выдання твор цалкам і розныя яго складнікі былі даследаваны ўздоўж і ўпоперак, таму мы лічым важным звярнуцца да аспекта, якому дагэтуль не было ўдзелена належнай увагі. Такім чынам, у дадзеным даследаванні мы прааналізуем локус госпады ў рамане “Прыгоды ёдалага ваякі Швейка” і разгледзем менавіта яго значэнне для ідэйнай скіраванасці твора і сатырычнага адлюстравання грамадска-палітычнай сітуацыі Чэхіі пачатку 20 стагоддзя. Аднак спачатку мы прапануем звярнуцца да біяграфіі пісьменніка і знайсці той фундамент, на якім быў пабудаваны адзін з найкаштоўнейшых твораў у скарбніцы не толькі чэшскай, але і сусветнай літаратуры.

Біяграфія пісьменніка ў большай ці меншай ступені, як правіла, уплывае на яго творчасць, пэўным чынам звязана са зместам, тэматыкай, праблематыкай, ідэйнай скіраванасцю яго твораў, а ў асяроддзі таго ці іншага аўтара часта хаваюцца прататыпы яго персанажаў. Бываюць, канешне, і выпадкі, калі біяграфія не мае асаблівага значэння для творчасці. У літаратуры існуюць і такія прыклады, калі ўвогуле складана ўявіць, што тыя ці іншыя творы выйшлі з-пад пяра чалавека з такім жыццёвым лёсам.

Што тычыцца Яраслава Гашака, стваральніка ўдалага ваякі Швейка, то біяграфія аўтара ў дадзеным выпадку без сумнёваў з'яўляецца галоўнай крыніцай яго літаратурнага натхнення. Шматлікія фіктыўныя падзеі ў наратывах Гашака адсылаюць нас да падрабязнасцяў біяграфіі аўтара як вытокаў іх з'яўлення.

Аднак трэба адзначыць, што ў дадзеных адносінах паміж жыццём і творчасцю мы назіраем адсутнасць нейкай пэўнасці ці адназначнасці. Постаць Гашака сапраўды авеяна легендамі. У даследчыкаў біяграфіі аўтара часта выклікалі цяжкасці разнастайныя анекдоты аб гэтай эксцэнтрычнай асобе, якія, скажам так, пусцілі ў абыход сябры пісьменніка ці сам Гашак. У сувязі з вышэй сказаным цікавым паўстае той факт, што жыццё аўтара не толькі з'яўляецца крыніцай матэрыялу для творчасці, але і само ператвараецца ў фікцыю.

Так, напрыклад, мы можам узгадаць добра вядомы ў дасведчаных колах, задакументаваны інцыдэнт, які адбыўся ў лютым 1911 года, апісаны гашаказнаўцам Р. Пытлікам. У той час Гашак не меў сталага месца працы, сталага жылля, а яго кароткачасовы шлюб якраз у той момант распаўся. Дадзены інцыдэнт занатаваны ў трох варыянтах.

Першапачатковы паліцэйскі запіс, захаваны ў архівах пражскай паліцыі, сведчыў, што, паводле слоў самога Гашака, ён спрабаваў учыніць самагубства, скокнуўшы з Карлавага маста ў Влтаву. Яго выратаваў нейкі цырульнік і перадаў паліцэйскім, пасля чаго пісьменнік трапіў псіхіятрычную лячэбніцу, бо быў прызнаны небяспечным для самога сябе. Менавіта там Гашак змяніў сваю гісторыю і абвергнуў намер самагубства.

Паводле другой версіі, Гашак быў парадкам п'яны і дакладна не ведаў, куды лезе, проста хацеў звярнуць на сябе ўвагу прахожых. Пісьменнік не праяўляў ніякіх прыкмет наяўнасці душэўнай хваробы, таму праз два тыдні з лячэбніцы яго адпусцілі. Аднак, па словах жонкі Гашака, ён сам вырашыў застацца, каб лячыцца ад алкагалізму. У сувязі з гэтым існуе і легенда, што Гашак спецыяльна вырашыў прыкінуцца душэўнахворым, каб пазбегнуць судовай адказнасці за наўмыснае банкруцтва.

Як бачым, гэтыя два задакументаваныя варыянты адной гісторыі паміж сабой істотна адрозніваюцца. Але яшчэ больш змястоўна далёкая ад першапачатковага запісу версія фіктыўная, якая захавалася ў творы

“Псіхіятрычная загадка”, апублікаваная ў красавіку 1911 года. Галоўны герой, пан Гурых, перастаў ужываць алкаголь паўтара года таму, ёў толькі агародніну і вывучаў эсперанта. Позна ноччу ён вяртаўся з сустрэчы клуба абстынентаў. Калі пан Гурых праходзіць праз Карлаў мост, чуе нейкі крык, узбіраецца на прырэнчы, каб запытацца, ці не трэба нешта гэтаму чалавеку. У той момант яго бачыць цырульнік і мяркуе, што пан Гурых хоча ўчыніць самагубства, таму кідаецца да самазабойцы, адцягвае яго і выклікае паліцыю. Галоўны герой марна імкнецца пераканаць паліцэйскіх, што яны памыляюцца. Пана Гурыха аглядае ўрач, але, калі той не дае яму сказаць слова, пан Гурых накідваецца на яго. Пасля гэтага здарэння галоўны герой праводзіць паўтара гады ў псіхіятрычнай лячэбніцы [50, с. 182-196].

Такім чынам, мы назіраем цалкам яўны кірунак трансфармацыі рэчаіснасці ў фікцыю. Рэальная падзея паўстае ў гратэскным выглядзе “камедыі памылак”. Памылковая інтэрпрэтацыя ўчынку і паводзінаў пана Гурыха да даведзенага да абсурду праследавання ні ў чым невінаватага чалавека. Напрацягу аповеду Гашак іранічна выказваецца аб супольнасці абстынентаў, аб паліцыі, аб падобных цырульніку нецярплівых, недарэчных выратавальніках і аб інстытутах псіхіятрычнай дапамогі. Патэнцыяльна трагічная падзея з жыцця Яраслава Гашка, такім чынам, пераўтвараецца ў поўную абсурду, гратэску, сатыры фікцыю – літаратурны твор, што мы можам вызначыць як галоўны метады і ў дачыненні да стварэння рамана “Прыгоды ўдалага ваякі Швейка”.

Другой уплывовай з’явай, якая злучае жыццё і творчасць Яраслава Гашака, паўстае феномен так званага “цыклічнага руху”. Пад дадзеным паняццем мы маем на ўвазе спосаб арганізацыі руху, а менавіта тэрытарыяльных перамяшчэнняў самога пісьменніка, персанажаў яго твораў і нават руху сюжэтнага. Так, прыкладам дадзенай з’явы ў жыцці Гашака з’яўляецца яго любімая забава – хаджэнне па пражскіх госпадах. Гэты шлях выглядаў наступным чынам: увечары Гашак выходзіў з дому, усю ноч хадзіў ад адной сваёй любімай карчмы да другой, сустракаўся там са сваімі прыяцелямі, штамгастамі піўных устаноў і вяртаўся дадому толькі раніцай. Вышэй узгаданы пераход праз Карлаў мост, які стаў завязкай для твора, заўсёды з’яўляўся часткай гэтага цыклу. Наступнай ноччу падобнае дзеянне паўтаралася.

Хаджэнні Гашака па піўных паўстаюць напрасцейшым варыянтам мадэлі цыклічнага руху ў жыцці пісьменніка. Больш маштабныя цыклы ўтвараюць падарожжы Гашака да Македоніі як ваеннага валанцёра і да Расіі, якія пачыналіся і заканчваліся ў Празе. Цікавым фактам з’яўляецца тое, што пісьменнік ні слова не прамовіў аб сваім удзеле ў македонскім паўстанні, а яго ўдзел у рускай рэвалюцыі таксама мог застацца таямніцай, калі б не “Бугульмінскія апавяданні”.

З вышэй узгаданымі падарожжамі звязаны яшчэ адзін біяграфічны факт, які мае вялікае значэнне для нашага даследавання. Падарожжы Яраслава Гашака ўяўляюць сабой не проста тэрытарыяльныя перамяшчэнні з адным і тым жа зыходным і канцавым пунктам. Разам з месцазнаходжаннем Гашака змяняецца і лад жыцця, аднак пры гэтым, вяртаючыся ў зыходны пункт сваіх падарожжаў, пісьменнік вяртаецца да звыклага яму ў межах гэтай прасторы багемнага жыцця. З гэтай прычыны ўсё, што адбывалася ў прамежку паміж зыходным і канцавым пунктамі набывае нейкае падабенства са сном. Такім чынам, гэтыя цыклы паўстаюць сапраўды пэўным прыкладам нязначнасці, нават бессэнсоўнасці ўсяго, што адбывалася ў час паміж ад'ездам пісьменніка і яго вяртання на радзіму. Пасля дадзенай думка ператворыцца ў адзін з найгалоўнейшых прыёмаў сатыры Яраслава Гашака ў “Прыгодах удалага ваякі Швейка”.

Вышэй адзначаная мадэль “цыклічнага руху” напрамую звязана з локусам госпады ў рамане. Як і ў даследаваных намі вышэй аповесцях Сватаплука Чэха, дадзены локус мае эпізадычны характар. Дзеянне ў творы не сканцэнтравана ў адной прасторы і ўяўляе сабой своеасаблівую вандроўку галоўнага героя, якая складаецца з пэўных цыклаў. Зыходным і канцавым пунктамі гэтых цыклаў з'яўляецца прастора карчмы. Нягледзячы на тое, што дзеянне ў рамане і пачынаецца, і заканчваецца ў іншых мастацкіх прасторах, ніжэй мы паспрабуем даказаць, што, прапаноўваючы дадзеную думку, мы маем рацыю.

Прастора дома Швейка, дзе мы ўпершыню сустракаемся з гэтым персанажам, значна саступае па сваёй важнасці наступнаму па чарзе прастораваму элементу, локусу карчмы, па некалькіх прычынах. Па-першае, асабліва ўплывовага на далейшае развіццё дзеяння ў дадзеным эпізодзе мы не назіраем. Пасля нядоўгай размовы са служанкай пані Мюлеравай пра падзеі ў Сараеве Швейк накіроўваецца ў карчму “Ля келіха”, якая і з'яўляецца зыходным пунктам “падарожжа” галоўнага героя. Такім чынам, менавіта прыгоды ўдалага ваякі Швейка – так, уласна, і названы твор – пачынаюцца менавіта ў карчме. Паколькі аўтар дакладна кажа аб тым, дзе адбываецца дзеянне, мы можам адзначыць, што локус госпады ў рамане не з'яўляецца ні ўскосным, ні гіпатэтычным.

Як ужо было заўважана вышэй, увесь шлях Швейка, апісаны ў рамане, складаецца з некалькіх цыклаў. Гэта значыць, па заканчэнні пэўнага цыклу галоўны герой павінен апынуцца ў месцы, адкуль ён гэты цыкл пачынаў. Так, напрыклад, першы цыкл – арышт і падарожжа Швейка па адміністрацыйных установах – пачынаецца і заканчваецца не дома, а менавіта ў карчме: *“Так Швейк зноў апынуўся на волі. Па дарозе дадому ён разважаў аб тым, ці не зайсці яму спачатку ў піўную “Ля келіха”, і ўрэшце адчыніў тыя ж дзверы, з*

якіх не так даўно выйшаў у суправаджэнні дэтэктыва *Брэцінэйдара*” [18, с. 51].

У сувязі з локусам госпады ў даследуемым намі творы таксама трэба адзначыць майстэрства Яраслава Гашака надзяліць кароткую фразу сэнсавай нагрузкай паўнаватаснага эпізоду. У гэтым сэнсе паказальнай і важнай для нашага даследавання з’яўляецца фраза сапёра Водзічкі, якую ён кажа пры развітанні Швейку: *“Тады пасля вайны ў 6 гадзін вечара ў карчме “Ля келіха”* [18, с. 353]. Такім чынам, прастора карчмы “Ля келіха” пачынае і ўскосна заканчвае твор, тым самым утвараючы галоўнае кальцо ў раманае.

Трэба заўважыць, што з вуснаў галоўнага героя дадзеная фраза, накіраваная на нікому дакладна не вядомую будучыню, гучыць настолькі ўпэўнена і натуральна, што складваецца ўражанне, што гэта сапраўды адбудзецца. Разам з гэтым усе падзеі, якія будуць адбывацца да запланаванай сустрэчы, уся жудасць вайны і непазбежная постапакаліптычнасць адразу страчваюць свой сэнс, падаюцца нязначнымі ці ўвогуле бессэнсоўнымі.

Уводзячы дадзеную думку ў сучасны кантэкст, мы можам параўнаць дадзеную сітуацыю з камп’ютарнай гульні. Геймер, праходзячы місію, можа захаваць гульні і ўласна свайго персанажа ў пэўным месцы і пэўных умовах, адкуль ён зможа зноў пачаць гульні ў выпадку пройгрышу. Гэта значыць, пакуль гулец можа вярнуцца на так званы “чэкпоінт”, магчымае паражэнне ці нанесеная шкода не здаецца яму нечым істотным.

Так, дамова аб сустрэчы ў карчме “Ля келіха”, месцы, адкуль пачалося падарожжа Швейка, азначае ўпэўненасць у тым, што ўсё вернецца “на кругі свая”. Пры гэтым сама госпада паўстае як неруш, нешта вечнае і нязменнае. Вайна разам з усімі прыгодамі, якія звальваюцца на галаву “афіцыйнага ідыёта” падчас яго падарожжа ў дадзеным выпадку з’яўляецца ўвасабленнем змены прывычнага яму ладу жыцця. Пры гэтым Швейк паводзіць сябе як сапраўдны “*homo ludens*”: ён адаптуецца да любых абставін, ён здольны іграць усе стандартныя ролі ў сваім фіктыўным свеце, але пры гэтым насамрэч не з’яўляецца выканкаўцам ніводнай з іх.

У дадзеным выпадку мы маем справу з імітацыяй такіх дзеянняў, якія для той ці іншай ролі з’яўляюцца характэрнымі, натуральнымі. Галоўны герой у той ці іншай сітуацыі нібыта дзейнічае паводле прاپісанага сцэнара. Яго паводзінам уласціва імітацыя вербальных і невербальных прыкмет, якія замацаваны ў грамадстве для пэўнай ролі. Здольнасць Швейка да імітацыі дае яму магчымасць дзейнічаць паводле шырокага спектру мадэлей паводзінаў, чаго нельга сказаць аб астатніх героях. Тыповы персанаж свету Гашака, можна сказаць *ad pauseam* трымаецца ў стэрэатыпу сваёй ролі, Швейк жа наадварот змяняе ролі з непасрэднай лёгкасцю і нават задавальненнем.

Галоўны герой, што, дарэчы, спрыяе яго імітацыі, успрымае ўсе свае прыгоды з нездаровым аптымізмам, чым вылучаецца сярод іншых дзеючых асоб. Так, аўтар ставіць вобраз Швейка да кантрасу з іншымі персанажамі, што ўжо ад пачатку твора надае апісваемым падзеям адценне абсурднасці, якое з кожнай наступнай сітуацыяй набывае ўсё больш насычанасці і, можна сказаць, нарэшце пераўтвараецца ў паўнавартасны колер.

Аднак трэба заўважыць, што акрамя імітаваных мадэляў паводзінаў Швейк выконвае сваю выключную, самабытную ролю, якая вылучаецца своеасаблівай спантаннай бязмэтнай гуллівасцю. Швейк на фоне астатніх персанажаў выглядае як блазан, яго паводзіны ў разнастайных абставінах выклікаюць непаразуменне, у сувязі з чым на яго прычэпліваюць ярлык ідыёта. Адзіным месцам, дзе ён не вымушаны адаптавацца пад абставіны і імітаваць пэўную мадэль паводзінаў, паўстае госпада. Пры гэтым разуменне постаці Швейка як “*homo ludens*” не абмяжоўваецца выпадкамі імітацыі стандартных роляў, але і тычыцца яго асабістай бязмэтнай гульні.

У сувязі з вышэй сказаным можам адзначыць, што локус госпады з’яўляецца прасторай для асабістай гульні Швейка, а з адыходам галоўнага героя з карчмы распачынаецца так званая “гульня ў імітацыю”. Пры гэтым узгаданая намі вышэй мадэль “цыклічнага руху” у спалучэнні з думкай аб адсутнасці імітацыі Швейкам той ці іншай ролі падчас знаходжання ў прасторы карчмы дае нам магчымаць казаць аб Швейку як герою локуса госпады.

Па-першае, імітацыя роляў – гэта з’ява, ўласцівая менавіта прыгодам Швейка, якія адбываюцца з ім падчас яго “падарожжаў”. Зыходным і канцавым пунктамі гэтых падарожжаў з’яўляецца госпада, дзе галоўны герой дзейнічае паводле сваёй асабістай мадэлі паводзінаў, якая, дарэчы, адпавядае законам мікрасвету самой прасторы. Заканчэнне таго ці іншага цыклу азначае вяртанне да першапачатковага стану – мадэлі “па змаўчанні”, натуральных для Швейка, не імітаваных паводзінаў.

Па-другое, мы не можам казаць, што, пакідаючы прастору карчмы, Швейк цалкам аддаецца імітацыі і паводзіць сябе абсалютна інакш. У кантэкст той ці іншай ролі галоўны герой уключае і пэўныя рысы паводзінаў, уласцівых яго локусу, якія паўстаюць як трывалая база яго асобы. Так, напрыклад, асноўнымі з такіх рыс з’яўляюцца вечны аптымізм, які часам набывае адценне абсурднасці, і здольнасць падтрымаць любую размову. Пры гэтым да кожнай абмяркоўваемай тэмы ў Швейка знойдзецца нейкая гісторыя з жыцця, нейкі выпадак, які, дарэчы, як правіла, адбыўся ў карчме.

Як ужо было адзначана, Швейк – гэта ўнікальны персанаж сярод астатніх, у дачыненні да якіх мы можам казаць пра метады тыпізацыі. Карчма як месца, у якім збіраліся розныя прадстаўнікі тагачаснага чэшскага грамадства з’яўляецца найбольш прыдатнай мастацкай прасторай для паказу пэўных тыпаў чэхаў

першай паловы 20 стагоддзя. У межах госпады ў “Прыгодах удалага ваякі Швейка” дзейнічаюць прадстаўнікі дзяржаўнай улады, персанал карчмы, салдаты, бляхары і проста “госці”. У Швейкавых так званых “гісторыях з нагоды” часцей за ўсё фігуруе няпэўны “адзін чалавек”, што ўказвае на пэўную абагуленасць вобразу і ўзмацняе тыпізацыю. Гэта значыць, мы можам уявіць, што гэты выпадак зусім не выключны, у межах карчмы дарэчны, а таму мог адбыцца неаднаразова. Трэба заўважыць, што тыпізацыя ў рамане хутчэй накіравана не на прадстаўнікоў чэшскага грамадства, а менавіта наведвальнікаў піўных устаноў. Такім чынам, мы прапануем звярнуцца менавіта да тэксту рамана і на канкрэтных прыкладах разгледзіць, як гэта праяўляецца.

У першым эпізодзе ў прасторы карчмы дзейнічаюць тры асобы: карчмар Палівец, паліцэйскі Брэтшнэйдар і ўласна Швейк. Літаральна з першых радкоў мы ўжо атрымоўваем базавую характарыстыку дзеючых асоб: *“У карчме “У келіха” сядзеў адзін госць. Гэта быў агент тайнай паліцыі Брэтшнэйдар. Карчмар Палівец мыў падносы, і Брэтшнэйдар марна спрабаваў завязаць з ім сур’ёзную размову. Палівец быў вядомы грубіян, кожнае другое слова ў яго было “задніца” або “дзярмо”. Але пры гэтым ён быў чалавек начытаны і ўсім раіў пачытаць, што на гэты конт пісаў Віктар Гюго, калі распавядаў, як адказала старая напалеонаўская гвардыя англічанам у бітве пры Ватэрлоо”* [18, с. 11].

Такім чынам, перад намі паўстаюць два персанажы. Першы з іх – паліцэйскі Брэтшнэйдар, аўстрыец па нацыянальнасці. Можам меркаваць, што гэты чалавек у карчме не для таго, каб проста адпачыць за куфелем піва, а з канкрэтнай мэтай – нешта высветліць ці некага арыштаваць. Другі – карчмар Палівец, чэх, чалавек асцярожны, але час ад часу не супраць падтрымаць размову. Так, калі мы звернемся да працягу тэксту, то ўбачым пацверджанне дадзенай думкі.

Бессэнсоўныя спробы Брэтшнэйдара развязаць язык Паліўцу наконт падзей ў Сараеве скончыліся няўдачай: *“– Я ў такія справы не лезу. З такімі справамі хай яны пацалуюць мяне ў задніцу, – ветліва адказаў Палівец, закурваючы люльку. – Умяшаешся ў такую справу, і можаш лёгка скруціць сабе галаву. Я дробны гандляр. Калі да мяне прыходзіць чалавек, заказвае піва, я яму наліваю. А нейкае там Сараева, палітыка або нябошчык эрцгерцаг – гэта не для нас...”* [18, с. 11]. Паколькі карчма была пустая, паліцэйскі не знайшоў нічога лепшага, як працягнуць дапытвацца да карчмара. Аб’ектам размовы стаў партрэт імператара, які некалі вісеў у карчме. Палівец, заўсёды асцярожны ў сваіх словах чалавек, не мяркуючы аб тым, што за гэты адказ ён пасля будзе арыштаваны на дзесяць гадоў, кажа наступнае: *“... на яго мухі паскудзілі, дык я занёс яго на гарышча. Ведаеце, яшчэ хто-небудзь займе ахвоту зрабіць на*

гэты конт заўвагу, і могуць быць непрыемнасці. На якое ліха мне гэта патрэбна?” [18, с. 12].

З вышэй сказанага мы можам зрабіць наступныя высновы. Брэтшнэйдар у карчме не ўпершыню, паколькі ведае пра партрэт. Паліцэйскі сапраўды прыходзіць у карчму не адпачыць, а па заданні. Паколькі пустая госпада і непрыступны карчмар выклікалі ў яго расчараванне, можам зрабіць выснову, што паліцэйскі часта пакідаў гэтыя сцены з “трафеямі”. Асцярожны Палівец як заўсёдаўшні назіральнік за тым, што адбывалася ў карчме, каго і за што арыштоўвалі, ведаў, чаго казаць не трэба. Сказаўшы пра тое, што на партрэт імператара “паскудзілі мухі”, ён, чалавек не дурны, не усведамляў, што за гэта ён можа быць абвінавачаны, што сведчыць аб абсурднасці прычын для арышту.

З прыходам у госпаду Швейка са словамі “у Вене сёння таксама жалоба” дзеянне ажыўляецца, як і, уласна, Брэтшнэйдар [18, с. 13]. У адрозненне ад Паліўца, Швейк не імкнецца абысці размовы пра палітыку, забойства эрцгерцага Фердынанда і лёс Аўстрыі, аднак пры гэтым, асабліва не стараючыся, неяк умудраецца нічога забароненага не вымавіць, што, канешне, расчароўвае паліцэйскага. Гэта доўжыцца да таго моманта, пакуль праз адну гісторыю з нагоды Швейк не ўзгадаў “звычайныя знявагі пана імператара, як бывае па-п’янцы”: *“Як зневажаюць пана імператара па п’янцы? – перапытаў Швейк. – Усяляк. Напісся, загадайце зайграць вам аўстрыйскі гімн і самі ўбачыце, чаго нагаворыце. Навыдумляеце пра пана імператара столькі, што калі б толькі палова была праўда, хапіла б яму ганьбы на ўсё жыццё”* [18, с. 15-16].

З вышэй пададзенай цытаты мы можам бачыць прычыну, чаму паліцэйскі сваё “паляванне на дзяржаўных здраднікаў” ажыццяўляе менавіта ў карчме: піва – гэта напітак, які развязвае язык. П’яны чалавек можа не толькі выказаць уголас свае сапраўдныя меркаванні, але і проста падтрымаць размову ці думку большасці, каб не сядзець ізгоям у кампаніі аматараў піва. Так, госпада паўстае мастацкай прасторай, дзе героі добра могуць выявіць самі сябе.

Першы эпізод у карчме заканчваецца арыштам паліцэйскім усіх прысутных у карчме – Швейка і Паліўца. Пасля некалькіх прароцкіх прамоў наконт будучыні Аўстрыі, немінучай вайне, Брэтшнэйдар прапанаваў Швейку выйсці ў калідор і ўрачыста прамовіў, што той арыштаваны за некалькі злачынстваў, у тым ліку дзяржаўную здраду. Вечны аптыміст Швейк паведамляе карчмару аб арышце да абсурду спакойна, нібыта арышт для яго – гэта такая паўсядзёная справа, як схадзіць у краму па хлеб: *“Я выпіў пяць куфляў піва і з’еў рагалік з сасіскай. Дай мне яшчэ чарку слівавіцы, і я пайду, бо мяне арыштавалі”* [18, с. 17].

Крыху падумаўшы, паліцэйскі кажа карчмару, каб той перадаў справы сваёй жонцы, бо ён таксама арыштаваны. Палівец быў шакаваны, таму Швейк з

уласцівым яму аптымізмам вырашыў яго супакоіць: *“Не бяры да галавы. Я арыштаваны ўсяго толькі за дзяржаўную здраду”* [18, с. 17]. Такое прымяншэнне прычыны арышту ўказвае на абсурднасць абвінавачання. Швейк не разумее, што ён такога сказаў, што магло б трактавацца як дзяржаўная здрада, то бок з яго пункту погляду асаблівых падстаў гэтаму не было, таму гэта яго “дзяржаўная здрада” – гэта дробязь. З другога боку, такое прымяншэнне сведчыць аб тым, што падобныя арышты адбываліся вельмі часта, а тое, што адбываецца часта, страчвае сваю значнасць.

Пасля таго, як Швейк паспрабаваў суцешыць Паліўца, паведаміўшы яму аб яго “нязначнай” прычыне арышту, карчмар яшчэ больш збянтэжыўся: *“А я за што? Я ж быў такі асцярожны”* [18, с. 17]. У гэты момант мы назіраем апагей абсурднасці ў дадзеным эпізодзе: *“Брэтшнэйдар усміхнуўся і з выглядам пераможцы сказаў: – За тое, што вы казалі, быццам на пана імператара паскузілі мухі”* [18, с. 18]. Такім чынам, мы можам адзначыць, што ў той час дзеля сваіх выгад прадстаўнікі дзяржаўнага кіравання любыя словы маглі перавярнуць так, што нават самы асцярожны ў сваіх словах чалавек за секунду можа ператварыцца ў злачынца, а абгаджаны мухамі партрэт – у асобу.

Калі разглядаць паводзіны персанажаў, якія дзейнічаюць у дадзеным эпізодзе ў прасторы карчмы, па-за яе межамі, то можам адзначыць, што героямі локуса госпады з’яўляюцца толькі Швейк і Палівец. Локусам паліцэйскага Брэтшнэйдара з’яўляецца паліцэйская управа, і гэты локус дадзены персанаж пераносіць з сабой у карчму. Выконваючы ў межах дадзенай прасторы ролю госця, ён усё роўна дзейнічае так, нібыта праводзіць допыт. Аднак размову ён вядзе акуратна, натуральна для госця карчмы, што характэрна для тайнага агента.

Калі разглядаць Брэтшнэйдара як героя двух локусаў, другі з якіх – локус госпады, то можна адзначыць наступнае. Паліцэйскі даволі часта завітваў у карчму, якая па сутнасці была яго другім месцам працы пасля паліцэйскай управы. Госпада з даўніх часоў была месцам, дзе было дазволена абмяркоўваць любыя праблемы і пытанні, аднак у пачатку 20 стагоддзя назіралася іншая сітуацыя: за лішнія словы наведвальнікаў арыштоўвалі падобныя тайныя агенты паліцыі. Дадзеную сітуацыю мы можам трактаваць двума спосабамі.

З аднаго боку, мы маем справу з разбурэннем мадэлі, па якой дзейнічае мікрасвет госпады, умешваннем ў яго законы. У гэтым выпадку мы не можам назваць Брэтшнэйдара персанажам дадзенага локуса, таму што яго ўчынкі не з’яўляюцца натуральнымі для гэтай прасторы, не адпавядаюць законам, усталяваным у ёй.

З другога боку, мы можам трактаваць сітуацыю, якая склалася ў госпадах у першай палове 20 стагоддзя, як змяненне гэтых законаў, іх адаптацыя пад рэчаіснасць. Такім чынам, не ўласцівыя для 19 стагоддзя паводзіны ў карчме ў

20 стагоддзі моглi б здавацца цалкам натуральнымi. Калi мы звернемся да другога эпiзоду ў прасторы госпады, мы знойдзем пацверджанне дадзенай думкi. Па заканчэннi свайго першага “падарожжа” Швейк завітаў у карчму “У келiха” i падчас размовы з жонкай Палiўца запытаўся, ці быў тут палiцэйскi Брэтшнэйдар, на што пачуў такi адказ: “Ён быў тут некалькi разоў, выпiў адно цi два пiва, спытаў у мяне, хто сюды ходзiць, i слухаў, як госцi размаўляюць аб футболе. Яны заўсёды, калi яго бачаць, размаўляюць толькi аб футболе” [18, с. 52]. З дадзенай цытаты мы можам бачыць, што са змяненнем рэчаіснасцi ў прасторы госпады стварылася i адпаведная мадэль паводзiнаў, таму i дзеяннi палiцэйскага, i рэакцыя на гэтыя дзеяннi наведвальнiкаў паўстаюць дарэчнымi.

Трэба таксама адзначыць, што Палiвец i Брэтшнэйдар увасабляюць тыпы тагачасных карчмара i палiцэйскага суадносна. Мы можам казаць, што Палiвец не з’яўляецца выключным прадстаўнiком свайёй прафесiі, бо кожны карчмар – гэта гандляр, чалавек адказны за сваю справу i за сваю сям’ю, якую трэба кармiць. Гэта значыць, што пры такіх умовах, калi арыштоўвалi ўсiх, хто хоць крыху зачэпiць у сваіх прамовах нейкiя дзяржаўныя i палiтычныя пытаннi, каб не страцiць тое, што мае карчмар, ён павiнен быць асцярожным. Брэтшнэйдар жа ўвогуле не патрабуе каментароў i несумненна з’яўляецца тыповым прадстаўнiком свайёй прафесiі, бо як палiцэйскi ён дзейнiчае, можна сказаць, шаблонна, паводле агульных палiцэйскіх алгарытмаў, якім яго навучылi. Швейк, як ужо было адзначана, не ўвасабляе пэўны тып, бо з’яўляецца ўнiкальным персанажам.

У далейшых эпiзодах, дзе дзеянне адбываецца ў карчме, мы можам разглядаць дадзеную прастору як увасабленне “*феномена веры ў адтэрмiноўку канчатковасцi*”, як вызначыў гэта чэшскi даследчык Ян Йiроўшак [41, с. 142]. Так, напрыклад, калi Швейк iдзе ва ўзброеным суправаджэннi з гарнiзона да фельдкурата Каца, ён кажа канвойным, што нiбыта iдзе на шыбенiцу. Падчас далейшай размовы Швейк кажа, што мае смагу, i прапаноўвае зайсцi ў карчму “На Куклiку”, што паўстае своеасаблівай сiмвалiчнай адтэрмiноўкай гэтай наканаванасцi.

У дадзеным эпiзодзе мы ўпершыню сустракаемся з поўнай гасцёў карчмой з музыкай, танцамi, разнастайнымi размовамi i iншымi традыцыйнымi для гэтага месца забавамi. Публiка сапраўды сабралася прэрэстая: “*нейкая паненка сядзела на каленях у змарнелага хлопца з гладка прычэсанымi валасамi*”, “*за сталом спаў сардзiнiшчык, час ад часу на хвiлінку прачынаючыся*”, “*каля бiльярнага стала пад люстэркам сядзелi iншыя тры дзяўчыны*”, “*каля музыкантаў спрачалiся два мужчыны, маўляў, нейкую Маржку ўчора схапiў патруль*”, “*каля самых дзвярэй сядзеў у кампанiі цывiльных сядзеў салдат i распавядаў аб тым, як яго ранiлi ў Сербii*” [18, с. 109-110].

Так, мы можам адзначыць, што госпада ў дадзеным эпізодзе паўстае ўвасабленнем забавы, адпачынку ад рэчаіснасці па-за яе межамі, ілюзіі існавання “тут і цяпер” рэчаіснасці прывычнай – даваеннай. Госпада – гэта прытулак, і, магчыма, апошняя радасць. Так, напрыклад, ранены ў Сербіі салдат казаў сваім суседзям па століку, што ўжо не можа больш піць, на што адзін старык з гэтай кампаніі яму адказаў наступнае: *“Пейце, салдацік, хто ведае, ці сустрэнемся мы яшчэ”* [18, с. 110]. Трэба заўважыць, што ў гэтым прыкладзе адлюстраваны ўзгаданы намі вышэй “феномен веры ў адтэрміноўку канчатковасці”: па сутнасці, калі салдат скончыць піць, скончыцца і так званая “адтэрміноўка”.

Госпада як прытулак і ілюзія існавання прывычнай рэчаіснасці паўстае для Швейка, які часта бываў “На Кукліку” да вайны. Швейк, па сутнасці, нібыта апынуўся дома: *“... ён даўся да ўспамінаў аб тым, як тут, было, раптам з’яўляўся камісар Драшнер і як яго баяліся прастытуткі, якія нават склалі пра яго песню. Пасля Швейк успомніў аднаго паэта, які сядзеў вунь там пад люстэркам і сярод крыку і гоману, пад гукі гармоніку, складаў вершы і адразу жа чытаў іх прастытуткам”* [18, с. 110-111]. Карчма для Швейка – гэта аддушына. Паддаўшыся настальгіі, Швейк не жадаў ні гутарак, ні танцаў, ні дзяўчын ці іншай нейкай кампаніі. Ён ужо ўсё гэта бачыў, яму было добра сам-насам, таму ён проста піў піва – можна сказаць, выконваў найгалоўнейшы і адзіны абавязковы ў карчме рытуал.

У адрозненне ад Швейка, яго канваіры ніякіх успамінаў не маюць і, так скажам, разыходзяцца на ўсе застаўкі. Яны бяруць ад гэтага часу ўсё, што могуць. Госпада для іх – мікрасвет забавы і адпачынку ад ваеннай рэчаіснасці. Так, *“маленькі таўстун першым адчуў сябе як рыба ў вадзе”, ён “цалкам аддаўся радасцям жыцця”* [18, с. 111]. Яго напарнік крыху сумняваўся, але, *“адкінуўшы свой скептыцызм, накрысе стаў губляць і стрыманасць, і апошнія рэшткі разважлівасці”*, пакуль узгаданы маленькі таўстун размаўляў з нейкай дзяўчынай, ён пусціўся ў скокі [18, с. 111]. Увесь час канвойныя пілі, спявалі, танцавалі, забаўляліся з дзяўчынамі, нібыта запасаліся сіламі ці моцнымі ўспамінамі, каб калі заўтра паміраць, то не было так шкада. Калі надышоў вечар, Швейк прапаноўвае адысці з карчмы, і пасля бессэнсоўных угаворванняў застацца, яны ўсё ж такі накіроўваюцца па сваім шляху далей.

Жаданне канвойных застацца ў карчме таксама з’яўляецца ўвасабленнем “феномена веры ў адтэрміноўку канчатковасці”. Можна сказаць, што ў прасторы госпады яны адчуваюць сябе ў бяспецы, ім спакойна і камфортна. Недзе на падсвядомым узроўні гэтыя людзі ўпэўнены, што тут ім нічога не пагражае, таму, знаходзячыся ў карчме, яны нібыта на нейкі час адкладваюць сваю магчымую “канчатковасць”, атрымоўваючы пры гэтым задавальненне. Швейк жа, як мы ўжо казалі, адаптуецца пад любыя абставіны, таму ў

адносінах да яго “феномен веры ў адтэрміноўку канчатковасці” дзейнічае інакш: ён, уласна, верыць, што гэты візіт у карчму далёка не апошні і ў любым выпадку будзе наступны. Пацверджаннем гэтай думкі служыць і ўзгаданы раней эпізод аб развітанні Швейка і Водзічкі і дамаўленні аб сустрэчы пасля вайны ў карчме “У келіха”.

Важную ролю ў рамане выконваюць так званыя “гісторыі з нагоды”, якія распаўядае Швейк падчас гутарак з іншымі персанажамі. Па-першае, мы можам меркаваць, што працэс аповеду гэтых гісторый, па сутнасці, замяняюць Швейку знаходжанне ў карчме. Знаходзячыся ў піўной “На Кукліку”, ён успамінаў тыя падзеі, якія адбываліся ў гэтым месцы раней. Гэта значыць, што падзеі мінуласці ў сваім уяўленні ён быццам бы пераносіў у тую ж прастору, але ўжо ў яго сучаснасць, ці наадварот: праз успаміны пераносіўся ў тое жа месца, дзе знаходзіўся на той момант, але ў мінуласці. “Гісторыі з нагоды” паходзяць менавіта з прасторы госпады і заснаваны на ўспамінах Швейка, а таму падчас аповеду ён нібыта пераносіцца ў тую прастору і зноў перажывае тое, што некалі перажыў.

Па-другое, “гісторыі з нагоды” ўяўляюць сабой маленькія апавяданні ў складзе рамана, таму мы можам казаць, што локус госпады ў гісторыях Швейка мае такую жа значнасць, як і локус госпады, у якім адбываецца асноўнае дзеянне. Да таго ж, менавіта ў “гісторыях з нагоды” Яраслаў Гашак прадстаўляе нам тыпы тагачасных чэхаў, тыпы наведвальнікаў піўных устаноў, а таксама мадэлі паводзінаў людзей у карчме, то бок адлюстроўвае законы мікрасвету госпады.

Так, напрыклад, у адной з такіх гісторый перад намі паўстае два тыпы чэхаў. Адзін з іх – чалавек выключны, сумленны чэх, які ніколі не возьме сабе чужога. Другі тып – пераважная большасць, людзі карыслівыя, якія калі нешта знойдуць, то запатрабуюць платы, а *“калі гэта будуць грошы, увогуле наўрад ці хто іх верне”* [18, с. 124]. Галоўным героем дадзенай гісторыі быў салдат, “добры хлопец, але дурань”, які знайшоў на вуліцы грошы і аддаў іх у паліцыю. Пасля гэтага выпадку ніхто з ім не хацеў размаўляць, нават яго дзяўчына, усе яго саромілі, *“а калі ён прыехаў у водпуск, то яго прыяцелі з-за гэтай гісторыі выкінулі з карчмы”* [18, с. 124]. Праз некаторы час гэты хлопец кінуўся пад цягнік. Такім чынам, мы можам зрабіць выснову, што сумленнасць у тагачасным чэшскім грамадстве не паважалася, лічылася адмоўнай якасцю, ад сумленных людзей адварочваліся нават самыя блізкія. Такія людзі, па сутнасці, не маглі спакойна адпачыць у карчме, а калі яны ўсё ж прыходзілі, то было цалкам нармальным проста выкінуць чалавека прэч, таму што ён не такі, як усе.

Аб тым факце, што непажаданных наведвальнікаў часта выганялі з карчмы, сведчыць і наступная гісторыя Швейка. Некаторыя з такіх гасцёў, аднак, былі вельмі настойлівыя: *“Васямнаццаць разоў яго выганялі з піўной “Экснер” і*

кожны раз ён вяртаўся – маўляў, “забыўся на люльку”. Ён лез у вокны, дзверы, праз кухню, праз агароджа, праз склеп да стойкі, дзе аддаюць піва, і, напэўна, спусціўся б на коміну, калі б яго не знялі са страхі пажарнікі” [18, с. 138].

Вельмі частай з’явай у карчме з’ўляліся бойкі. Так, адна з гісторый Швейка прысвечана сталяру, якому адарвала снарадам нагу, і той бясплатна атрымаў пратэз і медаль “За адвагу”. Аднойчы ён прышоў у карчму “Апалон” і ўчыніў там бойку, у якой *“яму адарвалі штучную нагу, а пасля гэтай нагой яшчэ далі па галаве”* [18, с. 268]. У адной са сваіх гісторый Швейк узгадвае, што і яму самому прыходзілася быць пабітым у карчме [18, с. 143]. Так, з гэтага прыкладу мы можам бачыць наступныя тыпы гасцёў карчмы: ініцыятары боек, удзельнікі і ахвяры.

Наступным відам дзейнасці ў карчме з’ўлялася гульня ў карты. Так, калі аднойчы Лукаш прайграў у карты Швейка, той, каб супакоіць паручніка, распавёў яму гісторыю пра чалавека, якому шанцавала занадта, і скончылася гэта яшчэ горш. Галоўны герой гэтай гісторыі – бляхар па прозвішчы Вейвода, які часцяком гуляў у мар’яж у карчме. І вось аднойчы ўвесь вечар яму так шанцавала, што ўсе госці прайгралі ўсе свае грошы, некаторыя нават беглі дадому, каб узяць яшчэ. Што толькі Вейвода не рабіў, каб прайграць, але толькі яшчэ больш выйграваў. У кампаніі гульцоў нават пачалі меркаваць, што ён гуляе несумленна. Урэшце рэшт да гульні далучыўся карчмар і паставіў грошы для піваварні, якія ён і прайграў удачліваму бляхару, пасля чаго амаль учыніў самагубства. Гульня працягвалася, і гульцы *“дамовіліся, што калі не хопіць гатоўкі, будуць гуляць пад распіскі”* [18, с. 148]. Калі на распісках сабралася сума ў некалькі мільёнаў крон, Вейвода знайшоў выйсце: *“знайшоў патруль і паведаміў, што ў такой вось карчме гуляюць у азартныя гульні”* [18, с. 148]. На гэтым гульня скончылася.

Як бачым, азартныя гульні ў карчме настолькі зацягвалі гасцёў, што тыя, напіўшыся піва, маглі прайграць усе грошы, і праз адсутнасць сродкаў на стаўку ішлі на абсурдныя ўчынкі, каб толькі паспрабаваць адыграцца. Падобным “шчасліўчыкам”, як бляхар Вейвода, прыходзілася ісці на хітрыкі. На хітрыкі ішлі таксама несумленныя гульцы дзеля выйгрышу. Такім чынам, з дадзенай гісторыі перад намі паўстае чарговы тып чэха і гасця карчмы – аматар азартных гульняў.

Напіўшыся піва, у карчме людзі маглі прайграць усё, што маюць, а маглі проста заснуць. Для астатніх гасцёў спячы становіўся аб’ектам забавы. Так, галоўным героем наступнай гісторыі з’ўляецца агент з банка “Славія”, які аднойчы заснуў за сталом у карчме. Далей адбылося наступнае: нейкі дабразычлівы госць напісаў на яго лысіне хімічным карандашом: *“Гэтым дазваляем сабе прапанаваць Вам, згодна з тарыфам ІІс, свае паслугі па наакупленні сродкаў на пасаг і па страхаванні жыцця на выпадак забеспячэння*

ваших дзяцей” [18, с. 203]. Калі агент прачнуўся, усе госці сышлі і застаўся толькі Швейк, якому “ніколі не шанцуе” таму менавіта ён ледзь не атрымаў аплявуху [18, с. 203]. Такім чынам, мы назіраем тры тыпы гасцёў карчмы: спячы за сталом, жартаўнік, які карыстаецца выпадкам, і “казёл адпушчэння”.

Трэба адзначыць, што большасць тыпаў менавіта прадстаўнікоў чэшскага грамадства першай паловы 20 стагоддзя раскрываецца падчас “падарожжаў” Швейка. Паколькі ў дадзеным даследаванні нас цікавіць менавіта локус госпады, мы разгледзілі тыя тыпы чэхаў, якія былі раскрытыя ў межах дадзенай прасторы.

Такім чынам, прааналізаваўшы асаблівасці локуса госпады ў рамане Яраслава Гашака “Прыгоды ўдалага ваякі Швейка” мы прыйшлі да наступных высноў. Раман уяўляе сабой своеасаблівую вандроўку галоўнага героя і пабудаваны па мадэлі “цыклічнага руху”, то бок складаецца з некалькіх цыклаў і цалкам паўстае як адзін цыкл. Локус госпады пры гэтым мае эпізадычны характар і з’яўляецца зыходным і канцавым пунктамі гэтых цыклаў.

Дамова аб сустрэчы Швейка і сапёра Водзічкі пасля вайны ў карчме “Ля келіха”, у якой, уласна, пачынаюцца прыгоды галоўнага героя, азначае, што локус госпады пачынае і ўскосна заканчвае твор, тым самым утвараючы галоўнае кальцо ў рамане. Таксама дадзеная дамова і наведванне піўных падчас падарожжа з’яўляюцца увасабленнем так званага “феномена веры ў адтэрміноўку канчатковасці”. Госпада ў сувязі з гэтым паўстае ўвасабленнем забавы, прытулку, адпачынку ад ваеннай рэчаіснасці, ілюзіі існавання “тут і цяпер” рэчаіснасці прывычнай – даваеннай, і, магчыма, апошняй радасці.

Швейк як “*homo ludens*” падчас свайго падарожжа, адаптуючыся да абставін, здольны імітаваць усе стандартныя ролі, чым вылучаецца сярод астатніх персанажаў, якія трымаюцца ў стэрэатыпу сваёй ролі. Адзіным месцам, дзе Швейк выконвае сваю асабістую, не імітаваную, выключную ролю з’яўляецца карчма. У сувязі з гэтым локус госпады паўстае ўвасабленнем нязменнасці, прасторай для асабістай, натуральнай гульні Швейка. Пры гэтым падчас імітацыі пэўных роляў галоўны герой захоўвае пэўныя рысы, уласцівыя яго асабістай мадэлі паводзінаў, таму Швейк паўстае як герой локуса госпады.

Швейк з’яўляецца ўнікальным персанажам сярод тыповых. У межы прасторы госпады Яраслаў Гашак заключае герояў, якія адлюстроўваюць наступныя тыпы прадстаўнікоў чэшскага грамадства першай паловы 20 стагоддзя, у тым ліку наведвальнікаў піўных устаноў: карчмар, паліцэйскі, канвойны, салдат, паручнік, бляхар, сталяр, агент. Тыпы паводле рысаў характару – гэта чэх настойлівы, чэх сумленны і чэх карыслівы. У залежнасці ад відаў дзейнасці ў карчме былі вылучаны наступныя тыпы гасцёў: ініцыятар боек, удзельнік і ахвяра; аматары азартных гульняў; спячы, жартаўнік і “казёл адпушчэння”.

Таксама падчас даследавання намі былі вылучаны тыповыя віды дзейнасці ў карчме, якія ўвасабляюць пэўныя законы мікрасвету дадзенай прасторы. Акрамя галоўнага рытуала спажывання піва тыповымі забавамі з'яўляюцца наступныя: гутаркі, спеў, танцы, флірт з дзяўчынамі, азартныя гульні, бойкі, выкідванне непажаданых гасцёў з карчмы, жарты са спячых.

Большасць узгаданых тыпаў чэхаў у карчме і відаў іх дзейнасці паходзяць з локусу госпады ў Швейкавых так званых “гісторыях з нагоды”, якія ўяўляюць сабой маленькія апавяданні ў складзе рамана. З гэтай прычыны локус госпады ў гэтых гісторыях не саступае па сваёй значнасці локусу госпады, у якім адбываецца асноўнае дзеянне ў рамане.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

У дадзенай рабоце мы засяродзіліся на феномене чэшскай госпады (карчмы) як мастацкай прасторы ў чэшскай літаратуры 19 і 20 стагоддзя. Згодна з пастаўленай мэтай даследавання мы прааналізавалі асаблівасці локуса госпады ў чэшскай літаратуры акрэсленага перыяду на прыкладзе яго ўвасаблення ў творчасці Яна Нэруды, Сватаплука Чэха і Яраслава Гашака.

Перш за ўсё, вызначаючы мастацкую прастору госпады як локус, мы павінны былі абгрунтаваць сваю пазіцыю, паколькі ў сучасным літаратуразнаўстве з'яўляецца актуальнай праблема размежавання такіх тыпаў мастацкай прасторы, як локус і топас. Мастацкая прастора як літаратуразнаўчая катэгорыя ў спалучэнні з катэгорыяй часу ўтвараюць хранатоп, таму перад тым, каб перайсці менавіта да вылучэння асаблівасцяў катэгорыі прасторы ў мастацкім тэксце, мы палічылі важным разгледзець уласна хранатоп як структурны кампанент літаратурнага твора.

Прааналізаваўшы навуковую літаратуру, а менавіта працы аўтарытэтнага ў дадзеным пытанні даследчыка М. М. Бахціна, які, уласна, ўвёў у літаратуразнаўства паняцце хранатопу, мы прыйшлі да наступных высноў.

Хранатоп ўяўляе сабой істотную ўзаемасувязь часавых і прасторавых адносін, па-мастацку асвоеных у літаратуры. Прыкметы часу і прасторы ў мастацкім тэксце непарыўна звязаны і ўзаемаабумоўлены, падпарадкаваны задуме аўтара і, як вынік, руху сюжэта, такім чынам утвараючы асэнсаванае і канкрэтнае цэлае.

Хранатоп, паводле Бахціна, уплывае на вызначэнне жанру, у тым ліку жанравых асаблівасцяў, і вобраза чалавека ў літаратуры, які ён называе істотна хранатапічным. Гэта значыць, што хранатоп прадугледжвае і фарміруе магчымую парадыгму ўчынкаў героя, яго рэакцыю на ўласцівыя пэўным часу і прасторы з'явы рэчаіснасці, светаўспрыманне, паводзіны і нават прыблізны знешні выгляд, заснаваны на катэгорыі тыповасці, абумоўліваючы, такім чынам, і развіццё сюжэта.

У сувязі з думкай Бахціна наконт уплыву хранатопа на жанр і жанравыя асаблівасці мастацкага тэксту, мы, спасылаючыся на тэорыю відаў і жанраў, прынятую ў беларускім літаратуразнаўстве, прапанавалі актуальную для сучаснага літаратуразнаўства думку аб ролі хранатопу ў вызначэнні жанрава-відавых асаблівасцяў. Так, хранатоп як фармальна-змястоўная катэгорыя літаратуры можа ўплываць як на від мастацкага тэксту, так і на яго жанр, якія вызначаюцца паводле фармальнага і змястоўнага бакоў літаратурнага твора суадносна.

Вызначыўшыся з пытаннем хранатопа і ў сувязі з ім, мы разгледзелі асаблівасці мастацкай прасторы як літаратуразнаўчай катэгорыі. Аўтарытэтнай

літаратуразнаўчай крыніцай па дадзеным пытанні з'яўляюцца працы Ю. М. Лотмана, звярнуўшыся да якіх, мы зрабілі наступныя высновы.

Прастора ў мастацкім тэксце - гэта “лакальны кантэніум”, у межах якога развіваецца сюжэт і які, з'яўляючыся кампанентам хранатопу, уплывае на жанр. Мастацкая прастора таксама паўстае як сродак стварэння разнастайных мадэляў свету, а таму прадугледжвае магчымасць характарыстыкі персанажаў літаратурных твораў праз прастору, да якой яны маюць прамое дачыненне, што дазваляе вылучыць тыпы літаратурных персанажаў у залежнасці ад тыпу той прасторы, да якой яны сюжэтна прывязаны.

Вызначэннем Ю. М. Лотманам такіх тыпаў мастацкай прасторы, як закрытая і адкрытая, бытавая і фантастычная, знешняя і ўнутраная (пры гэтым дадзеныя апазіцыі паўстаюць сінанімічнымі) мы карысталіся, каб даць характарыстыку локусу як тыпу мастацкай прасторы, паколькі ў сувязі з дадзеным вызначэннем даследчык уводзіць у літаратуразнаўчую навуку ўзгаданы тэрмін.

Такім чынам, мы вылучылі наступныя прыкметы мастацкага локуса:

- 1) уяўляе сабой функцыянальнае поле ў адносінах да герояў, якія да яе прымацаваны;
- 2) з'яўляецца закрытай і адмежаванай прасторай, якая мае рэферэнтную суаднесенасць з рэчаіснасцю;
- 3) вызначаецца высокай ступенню запоўненасці, пры гэтым рэчамі з ярка выражанай прыкметай матэрыяльнасці;
- 4) як мадэль свету характарызуюцца нязменнасцю тых законаў, па якіх яна пабудавана, законаў, прынятых ў канкрэтнай прасторы, згодна з якімі дзейнічаюць у ёй персанажы;
- 5) замацоўвае за сабой пэўны этыкет, згодна з якім фарміруе пэўны тып героя, гарманічны для канкрэтнага локуса, і адносіны паміж персанажамі;
- 6) з'яўляецца носьбітам культурнага коду, якім надзяляюцца і персанажы, што дзейнічаюць у межах дадзенага локуса.

Паколькі ў сучасным літаратуразнаўстве існуе праблема размежавання паняццяў локус і топас, мы палічылі важным акрэсліць яе сутнасць. Так, ядром дадзенай праблемы з'яўляецца той факт, што вышэй узгаданыя тэрміны не маюць канчатковай дэфініцыі. Тэрміны локус і топас то уступаюць у сінанімічныя адносіны, то ужываюцца з супрацьлеглым значэннем (топас у значэнні локуса і, суадносна, локус у значэнні топаса). Часам у навуковай літаратуры сустракаецца такая трансфармацыя дадзеных паняццяў, калі адно з іх набывае значэнне абодвух. Так, топасам можа абазначацца як адкрытая, так і закрытая прастора, якая мае выразныя межы. Узнікненне дадзенай праблемы, на нашу думку, звязана з недакладнай інтэрпрэтацыяй меркаванняў на гэты

конт Ю. М. Лотмана. Правільным разуменнем пазіцыі даследчыка мы лічым разгляд топаса і локуса як раўназначных тыпаў мастацкай прасторы паводле крытэрыя “адкрытасці-закрытасці”, а таксама ў адносінах гіперонім-гіпонім, разглядаючы локус як закрытую прастору ў межах прасторы адкрытай – топаса.

Такім чынам, локусам мы вызначылі прастору закрытую, сацыяльна асвоенную, унутраную ў дачыненні да дзеючых асоб, а таксама, зыходзячы з папярэдняга пункту, прастору, якая з’яўляецца ўвасабленнем значных культурных сэнсаў. Зыходзячы з дадзенага вызначэння, мы прапанавалі шэраг доказаў, чаму госпада з’яўляецца менавіта мастацкім локусам:

- 1) паводле крытэрыя закрытасці, адмежаванасці і наяўнасці рэферэнтнай суаднесенасці з рэчаіснасцю, з’яўляючыся пры гэтым прасторай сацыяльна асвоеннай;
- 2) паводле крытэрыя запоўненасці, у тым ліку напоўненасці прадметамі з прыкметай матэрыяльнасці;
- 3) паводле крытэрыя прататыпічнасці персанажаў, у тым ліку іх стасункаў паміж сабой, суаднесенасць у межах дадзенай прасторы парадыгмаў магчымых ўчынкаў і г.д.
- 4) паўстае мадэллю свету;
- 5) з’яўляецца носьбітам культурнага коду.

Прааналізаваўшы шматаспектнасць адлюстравання локуса госпады ў творчасці Яна Нэруды і параўнаўшы асаблівасці гэтага адлюстравання ў творах розных жанраў, мы можам зрабіць наступныя высновы.

Найбольш распаўсюджанай функцыяй, якой Ян Нэруда надзяляе локус госпады як ў фельетонах, так і апавяданнях з’яўляецца функцыя камічная. Перш за ўсё, камізм аўтар выкарыстоўвае з мэтай завуаліраванай крытыкі чэшскага грамадства, тыповыя прадстаўнікі якога ўключаны ў межы пітнага дома. З пункту погляду тэматыкі мы назіраем як іранічны паказ тагачаснай палітычнай сітуацыі, так і адлюстраванне госпады як феномена эпохі і аблюбованага месца баўлення часу самога аўтара.

Камізм у апатлітычных фельетонах, перш за ўсё, зыходзіць з назірання за мікрасветам госпады, выяўляецца ў пэўнай рэакцыі пісьменніка на актуальныя праблемы госпады таго часу, прапановах спосабаў паляпшэння сітуацыі. Героямі такіх фельетонаў, як правіла, з’яўляецца персанал госпады: карчмары, півавары, афіцыянты.

Мікрасвет чэшскай госпады ў фельетонах Нэруды паўстае ўвасабленнем функцыянавання усёй дзяржавы. Так, з дапамогай вылучэння і характарыстыкі пэўных тыпаў чэхаў у межах дадзенай прасторы аўтар малюе карціну таго, што ўяўляла сабой чэшскае грамадства ў 19 стагоддзі. Таксама трэба адзначыць, што не ва ўсіх фельетонах аўтара, дзе фігуруе госпада, мы знаходзім камізм і вострую крытыку.

Локусу госпады ў апавяданнях пісьменніка характэрна тоесная функцыянальная скіраванасць, як і ў яго фельетонах. У мастацкай прозе аўтара мы таксама назіраем камічнае адлюстраванне чэшскага грамадства, абсалютную нязменнасць карчомскага асяроддзя, тыпізацыю вобразаў персанажаў, і паказ пэўных стэрэатыпаў, звязаных з госпадай.

У апавяданнях са зборніка “Арабескі” ў параўнанні с фельетонамі мы знаходзім дакладныя апісанні памяшкання пітнога дома, апісанні знешнасці і паводзінаў наведвальнікаў, у сувязі з чым мы больш даведваемся аб тыпах чэхаў, якія ў кантэксце сваіх твораў падае нам Нэруда. Што тычыцца саміх тыпаў, у разгледжаных намі апавяданнях узгаданага зборніка аўтар засяроджваецца менавіта на адлюстраванні вобразаў гасцёў пітных дамоў, што дапамагае больш шырока паказаць карціну тагачаснага чэшскага грамадства.

Трэба вылучыць неадназначнае стаўленне да госпады самога Нэруды. З аднаго боку, аўтар крытыкуе бессэнсоўнасць баўлення часу ў пітных дамаў, тэм для размовы і ўвогуле ўсякага дзеяння ў межах госпады. З другога боку, ён сімпатызуе і спачувае самотным гасцям, што відаць з атмасферы і нават мовы ў творах. Таксама падае госпаду як носьбіт чэшскага духу, патрыятычных ідэй, як адзінае прыстанішча абдзеленых у правах, прыгнечаных чэхаў. Так, сапраўднай чэшскай дзяржавай, дзе чэхі могуць адчуваць сябе вольнымі, дзе чэхі могуць быць чэхамі, паўстае менавіта госпада.

У апавяданнях зборніка “Малаэстранскія аповесці” мы ўпершыню знаходзім адлюстраванне чэшскага грамадства з пункту гледжання асобы з іншага асяроддзя, а таксама зварот да вобраза жанчыны, а менавіта прастытуткі як пэўнага тыпу чалавека ў чэшскім грамадстве. Таксама ў дадзеным зборніку мы ўпершыню сустракаемся з адлюстраваннем канфліктных локусаў у апазіцыі.

Паводле ідэйнай скіраванасці апавядання дадзенага зборніка падобныя да апавяданняў са зборніка “Арабескі”: амаль усім характэрны камізм, вылучэнне тыпаў і крытыка чэшскага грамадства. Аднак трэба адзначыць, што для локуса госпады ў “Малаэстранскіх аповесцях” вельмі значнай з’яўляецца прыкмета нязменнасці, якой Нэруда надае асаблівую ўвагу, даводзячы гэтую нязменнасць і сітуацыі, з якімі яна звязана, да абсурду.

У сувязі з асаблівасцямі локуса госпады ва ўзгаданых тэкстах Яна Нэруды ў залежнасці ад ступені акрэсленасці ў мастацкім тэксце прасторы, дзе адбываецца дзеянне, намі былі прапанаваны такія тыпы локуса, як локус гіпатэтычны і локус ускосны.

Прааналізаваўшы асаблівасці локуса госпады ў “Броўчкіядзе” Сватаплука Чэха, мы прыйшлі да наступных высноў. У адрозненне ад піўной ў Нэруды, якая з’яўляецца асноўным месцам дзеяння, у Чэха прастора госпады ў абодвух аповесцях узнікае эпізодычна. Пры гэтым дадзены локус усё ж мае важнае значэнне для далейшага дзеяння ў творы, мастацкай ідэі і з’яўляецца

інструментам стварэння характарыстыкі галоўнага героя як тыпу мяшчаніна. Локус госпады ў “Броўчкіядзе” не з’яўляецца ні ўскосным, ні гіпатэтычным.

Пан Броўчак, які заключаны ў прастору госпады і ў сваіх вандроўках дзейнічае як прастаўнік свайго локуса, увасабляе цэлы клас, які сфарміраваў яго асобу, з’яўляецца спасылкай на рэальную грамадскую сітуацыю 19 стагоддзя. Падчас сваіх вандровак ён уступае ў апазіцыю з персанажамі-антыподамі, праз што ў апазіцыю ўступаюць і прасторы, а ў “Новай эпахальнай вандроўцы” таксама часы. Дзякуючы стварэнню такіх апазіцый Сватаплук Чэх дасягае кульмінацыі сатырычнага адлюстравання тыпу пражскага мяшчаніна 19 стагоддзя – недасведчанага, неадукаванага, прыземленага чалавека, пасіўнага матэрыяліста, які не мае ніякіх каштоўнасцей і перакананняў, акрамя сабранай кватэрнай платы, смачнай ежы і піва, беспрынцыповага прыстасаванца, які пойдзе на што заўгодна дзеля сваёй выгады.

У сувязі з вышэй сказаным мы можам адзначыць, што істотных адрозненняў локусаў госпады ў Нэруды і Чэха ў дадзеным выпадку мы не назіраем. У Яна Нэруды, як правіла, у пэўным творы раскрываецца адзін пэўны тып чэха, што характэрна і “Броўчкіядзе”. Аднак трэба заўважыць, што ў творчасці Нэруды прастора карчмы з’яўляецца часцей за любую іншую, таму мы назіраем вялікую колькасць разнастайных тыпаў прадстаўнікоў чэшскага грамадства. Нэруда імкнуўся адлюстраваць цэласную карціну тагачаснага чэшскага народа, у той час як мэтай Чэха было ўвасобіць адзін тып, найбольш актуальны ў другой палове 19 стагоддзя.

Сам локус, як і ў Нэруды, вызначаецца сталасцю законаў свайго існавання, даведзенай да абсурду праз дзеянне галоўнага героя, замацаванага за гэтым локусам. Аднак локус госпады Сватаплука Чэха, акрамя традыцыйных для дадзенай мастацкай прасторы складнікаў яе значэння, іграе яшчэ адну спецыфічную ролю – з’яўляецца своеасаблівым парталам паміж рэальным і іррэальным. Пры гэтым трэба адзначыць, што локус карчмы мае немалаважнае значэнне для архітэктонікі твораў: дзеянне ў “Броўчкіядзе” пачынаецца і заканчваецца ў прасторы “Вікаркі”, то бок локус госпады стварае рамачную кампазіцыю аповесцей.

Зыходзячы з вышэй сказанага, мы можам зрабіць выснову, што локус госпады ў чэшскай літаратуры 19 стагоддзя паўстае прасторай, у якой раскрываецца ўся сутнасць дзеючых у ёй асоб, з’яўляецца носьбітам культурнага коду, адлюстроўвае палітычную і грамадскую сітуацыю тых часоў. У другой палове 19 стагоддзя карчма перастае быць асноўным месцам дзеяння ў творы і набывае эпизадны характар. Да таго ж, героі, якія дзейнічаюць ў прасторы госпады, падвяргаюцца крытыцы. Крытычнае стаўленне да карчмы і яе наведвальнікаў назіраецца і ў першай палове 19 стагоддзя, хоць і не часта, і з’яўляецца больш памяркоўным.

Прааналізаваўшы асаблівасці локуса госпады ў рамане Яраслава Гашака “Прыгоды ўдалага ваякі Швейка” мы прыйшлі да наступных высноў. Раман уяўляе сабой своеасаблівую вандроўку галоўнага героя і пабудаваны па мадэлі “цыклічнага руху”, то бок складаецца з некалькіх цыклаў і цалкам паўстае як адзін цыкл. Локус госпады пры гэтым мае эпізадычны характар і з’яўляецца зыходным і канцавым пунктамі гэтых цыклаў. Таксама локус госпады пачынае і ўскосна заканчвае твор, тым самым утвараючы галоўнае кальцо ў рамане. У сувязі з вышэй сказаным мы можам адзначыць пэўнае падабенства з апавесцямі Сватаплука Чэха, якія таксама ўяўляюць сабой вандроўкі, ў якія галоўны герой адпраўляецца з карчмы і ў яе жа вяртаецца.

Госпада ў рамане таксама звязана з так званым “феноменам веры ў адтэрміноўку канчатковасці”, што з’яўляецца спецыфічнай асаблівасцю дадзенага локуса ў чэшскай літаратуры 20 стагоддзя. Госпада ў сувязі з гэтым паўстае ўвасабленнем забавы, прытулку, адпачынку ад ваеннай рэчаіснасці, ілюзіі існавання “тут і цяпер” рэчаіснасці прывычнай – даваеннай, нават апошняй радасці.

Локус госпады ў рамане Гашака, як і творах Нэруды і Чэха, характарызуецца нязменнасцю сваіх законаў. Па-першае, галоўны герой рамана Швейк як “*homo ludens*” падчас свайго падарожжа, адаптуючыся да абставін, імітуе разнастайныя мадэлі паводзінаў, і адзіным месцам, дзе ён выконвае сваю асабістую, не імітаваную ролю з’яўляецца карчма. Швейк з’яўляецца героем свайго локуса, паколькі, імітуючы іншыя ролі, захоўвае пэўныя рысы, уласцівыя яго асабістай мадэлі паводзінаў.

Па-другое, госпада паўстае як нязменная прастора, таму што вылучаецца тыповасцю яе наведвальнікаў і відаў іх дзейнасці падчас баўлення часу за куфелем піва. Так, героі, якія дзейнічаюць у дадзеным локусе, адлюстроўваюць наступныя тыпы прадстаўнікоў тагачаснага чэшскага грамадства, у тым ліку наведвальнікаў піўных устаноў: карчмар, паліцэйскі, канвойны, салдат, паручнік, бляхар, сталяр, агент. Вылучаныя намі тыпы паводле рысаў характару – гэта чэх настойлівы, чэх сумленны і чэх карыслівы. У залежнасці ад відаў дзейнасці ў карчме мы назіраем наступныя тыпы гасцёў: ініцыятар боек, удзельнік і ахвяра; аматары азартных гульняў; спячы, жартаўнік і “казёл адпушчэння”.

Тыповыя віды дзейнасці ў карчме ўвасабляюць пэўныя законы мікрасвету дадзенай прасторы. Так, акрамя галоўнага рытуала спажывання піва тыповымі забавамі з’яўляюцца гутаркі, спеў, танцы, флірт з дзяўчынамі, азартныя гульні, бойкі, выкідванне непажаданых гасцёў з карчмы, жарты са спячых.

Большасць узгаданых тыпаў чэхаў у карчме і відаў іх дзейнасці паходзяць з локусу госпады ў Швейкавых так званых “гісторыях з нагоды”, якія ўяўляюць сабой маленькія апавяданні ў складзе рамана. З гэтай прычыны локус госпады ў

гэтых гісторыях не саступае па сваёй значнасці локусу госпады, у якім адбываецца асноўнае дзеянне ў рамане.

У сувязі з вышэй сказаным мы можам адзначыць падабенства локусаў госпады ў Яна Нэруды і Яраслава Гашака, паколькі ў абодвух выпадках мы маем справу з адлюстраваннем маштабнай карціны чэшскага грамадства 19 і 20 стагоддзяў суадносна.

Такім чынам, локус госпады ў чэшскай літаратуры 20 стагоддзя застаецца прасторай для адлюстравання карціны чэшскага грамадства ва ўмовах тагачаснай рэчаіснасці, захоўвае эпізадычны характар, пры гэтым паўстаючы вельмі значным прасторавым элементам і не саступаючы ў сваёй значнасці іншым месцам дзеяння. Крытыка персанажаў, заключаных у межы карчмы, набывае гратэскны характар. Акрамя таго, госпада набывае не ўласцівае ёй раней значэнне прытулку, месца, дзе можна схвацца ад рэчаіснасці і, такім чынам, “адтэрмінаваць накіраванасць”.

СПІС ВИКАРЫСТАНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Бернштейн, И. А. «Похождения бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека. – Москва: издательство «Художественная литература», 1971. – 100 с.
3. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. – Москва: Просвещение, 1988. – 352 с.
4. Никольский, С. В. «История образа Швейка. Новое о Ярославе Гашеке и его герое». — Москва: издательство «Индрик», 1997. — 176 с.
5. Океанский, В. П. Локус Идиота: введение в культурофонию равнины // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы. – Иваново, 1999. – с. 179-200.
6. Пытлик, Р. «Швейк завоёвывает мир» / перевод В. А. Мартемьяновой, науч. ред. И. А. Бернштейн. — Москва: «Книга», 1983. – 236 с.
7. Altman, K. Zlatá doba štamgastů pražských hospod / K. Altman. – Brno: Host, 2003. – 230 s.
8. Blažíček, P. Knihy o epice. Naši / Švejk / Zbabělci / P. Blažíček. – Praha: Triáda, 2014. – 584 s.
9. Blažíček, P. Haškův Švejk / P. Blažíček. Praha: Československý spisovatel, 1991. – 256 s.
10. Bulánek, Fr. Svatopluk Čech: Včera – dnes – zítra / Fr. Bulánek. – Praha: Život, 1946. – 19 s.
11. Čech, Sv. Výlety pana Broučka / Sv. Čech. – Brno: Host, 2016. Česká knižnice. – 569 s.
12. Čech, Sv. Nový epochální výlet pana Broučka, tentokráte do patnáctého století / Sv. Čech. – Praha: F. Topič, 1889. – 316 s.
13. Čech, Sv. Pravý výlet pana Broučka do Měsíce / Sv. Čech. – Praha: F. Topič, 1888. – 184 s.
14. Fučík, J. Válka se Švejkem / J. Fučík // Tvorba. – 1928. – květen. – s. 9-10.
15. Hamaň, A. Neruda prozaik / A. Hamaň. – Praha: Odeon, 1968. – 208 s.
16. Hamaň, A. Tři stálíci moderní české prózy: Neruda, Čapek. Kundera / A. Hamaň. – Praha: Karolinum, 2014. – 348 s.
17. Hašek, J. Můj obchod se psy a jiné povídky / J. Hašek. – Praha: Sloart, 2011. – 376 s.
18. Hašek, J. Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války 1. a 2. díl / J. Hašek. – Praha: Městská knihovna, 2011. – 393 s.
19. Hašek, J. Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války 3. a 4. díl / J. Hašek. – Praha: Městská knihovna, 2011. – 273 s.

- 20.Hodrová, D. Poetika literárního díla 20 století / D. Hodrová. – Praha: Torst, 2001. – 866 s.
- 21.Hospody a pivo v české společnosti / Ed. Vladimír Novotný. – Praha: Academia, 1997. – 260 s.
- 22.Janáčková, J. Stoletou alejí: o české próze minulého věku / J. Janáčková. – Praha: Československý spisovatel, 1985. – 292 s.
- 23.Jerábek, D. Česká literatura od konce národního obrození do roku 1918. 2. vyd. / D. Jerábek. – Brno: Masarykova univerzita, 1993. – 93 s.
- 24.Kárník, Zd. K novověkým sociálním dějinám českých zemí. 1. vyd. / Zd. Kárník. – Praha: Karolinum, 1998. – 159 s
- 25.Kobza, Zd. Svatopluk Čech: studie jeho vývoje a díla / Zd. Kobza. – Praha: Přemysl Plaček, 1911. – 16 s.
- 26.Krejčí, K. Svatopluk Čech a Matěj Brouček, pražský měšťan: z cyklu Satira a humor v české literatuře, sv. 3. 1. vyd. / K. Krejčí. – Praha: Osvěta, 1952. – 36 s.
- 27.Kundera, M. Umění románu / M. Kundera. – Praha: Československý spisovatel, 1961. – 192 s.
- 28.Měšťán, A. Česká literatura 1785–1985 / A. Měšťán. – Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1987. – 454 s.
- 29.Mocná, D. Záludný svět povídek malostranských / D. Mocná. – Praha: Academia, 2012. – 196 s.
- 30.Neruda, J. Česká společnost I / J. Neruda. – Praha: Československý spisovatel, 1951. – 436 s.
- 31.Neruda, J. Česká společnost II / J. Neruda. – Praha: SNKLHU, 1956. – 543 s.
- 32.Neruda, J. Česká společnost III. / J. Neruda. – Praha: SNKLHU, 1960. – 582 s.
- 33.Neruda, J. Česká společnost IV / J. Neruda. – Praha: SNKLHU, 1964. – 562 s.
- 34.Neruda, J. Česká společnost V / J. Neruda. – Praha: Odeon, 1971. – 634 s.
- 35.Neruda, J. Drobné klepy I / J. Neruda. 1.Praha: SNKLHU, 1958. – 516 s.
- 36.Neruda, J. Drobné klepy II / J. Neruda. – Praha: SNKLHU, 1959. – 480 s.
- 37.Neruda, J. Drobné klepy III / J. Neruda. – Praha: SNKLHU, 1962. – 432 s.
- 38.Neruda, J. Drobné klepy IV / J. Neruda. – Praha: Odeon, 1967. – 488 s.
- 39.Neruda, J. Drobné klepy V / J. Neruda. – Praha: Odeon, 1969. – 493 s.
- 40.Neruda, J. Drobné klepy VI / J. Neruda. – Praha: Odeon, 1972. – 511 s.
- 41.Neruda, J. Žerty, hravé i dravé / J. Neruda. – Praha: Melantrich, 1929. – 308 s.
- 42.Neruda, J. Arabesky / J. Neruda. – Praha: L. Mazáč, 1927. – 302 s.
- 43.Neruda, J. Povídky malostranské / J. Neruda. – Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958. – 221 s.
- 44.Novák, A. Česká literatura a národní tradice / A. Novák. – Brno: Blok, 1995. – 362 s.
- 45.Novák, A. Svatopluk Čech: dílo a osobnost 1 / A. Novák. – Praha: Vesmír, 1921. – 237 s.

46. Novák, A. Svatopluk Čech: dílo a osobnost 2 / A. Novák. – Praha: Vesmír, 1923. – 238 s.
47. Olbracht, I. O umění a společnosti / I. Olbracht. – Praha: Československý spisovatel, 1958. – 311 s.
48. Polák, K. O Svatopluku Čechovi / K. Polák. – Praha: Práce, 1949. – 94 s.
49. Pytlík, R. Náš přítel Hašek / R. Pytlík. – Praha: Mladá fronta, 1979. – 208 s.
50. Pytlík, R. Toulavé hosle / R. Pytlík. – Praha: Mladá fronta, 1971. – 387 s.
51. Pytlík, R. Švejk dobývá svět / R. Pytlík. – Hradec Králové: Kruh, 1983. – 100 s.
52. Skalíčka, J. Humor a satira v obrozenské literatuře: (Přehled za léta 1781–1860) / J. Skalíčka. – Olomouc: Univerzita Palackého, 1986. – 66 s.
53. Strejček, F. Jménem, srdcem stejně Čech: o básnickově životě a díle / F. Strejček. – Praha: F. Topič, 1909. – 71 s.
54. Strejček, F. O Svatopluku Čechovi / F. Strejček. – Praha: F. Topič, 1908. – 489 s.
55. Sutnar, J. Svatopluk Čech: Zrcadlem češství / J. Sutnar. – Praha: Hejda a Tuček, 1909. – 20 s.
56. Voborník, J. Svatopluk Čech / J. Voborník // Osvěta. – 1906. – roč. 3, č. 3. – s. 105.
57. Vykoukal, Fr. V. Panu Matěji Broučkovi / Fr. V. Vykoukal // Osvěta. – 1888. – roč. 19, č. 5. – s. 472–474.
58. Vykoukal, Fr. V. Putování po daleké řiši // Fr. V. Vykoukal. – Osvěta. – 1888. – roč. 18, č. 2. – s. 183–185.
59. Vykoukal, Fr. V. Sv. Čech: Nový epochální výlet pana broučka, tentokráte do 15. století // Fr. V. Vykoukal. – Hlas národa. – 1889. – roč. 4, č. 120. – s. 2.
60. Tureček, D. Fejeton Jana Nerudy / D. Tureček. – Praha: ARSCI, 2007. – 196 s.
61. Quis, L. Vzpomínky ze staré Prahy / L. Quis. – Praha: Vyšehrad, 1984. – 208 s.
62. В. Ю. Прокофьева. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/kategoriya-prostranstvo-v-hudozhestvennom-prelomlenii-lokusy-i-toposy> – Дата доступа: 11. 11.2018.
63. Ё. Хёйзинга. Homo ludens [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://librebook.me/homo_ludens/vol1/1 – Дата доступа: 24. 04. 2019.
64. Л. Кукал. Почему Швейк не в моде? [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.radio.cz/ru/rubrika/razgovor/pochemu-shvejk-ne-v-mode> – Дата доступа: 16. 04. 2019.
65. С. Солоух. Абсурд как способ существования [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://m.polit.ru/article/2009/08/28/svejk/> – Дата доступа: 17. 04. 2019.
66. Ю. М. Лотман. Структура художественного текста [Электронный ресурс] / Режим доступа:

https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Index.php – Дата
доступа: 27.09.2018.