

МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ
БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ЎНІВЕРСІТЭТ
ФАКУЛЬТЭТ ФІЛАЛАГІЧНЫ
Кафедра тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства

ФЕНЬКО
Марыя Аляксандраўна

**ПАЭТЫКА МАГІЧНАГА РЭАЛІЗМУ Ў ТВОРЧАСЦІ МІХАЛА
АЙВАЗА (НА ПРЫКЛАДЗЕ РАМАНАЎ «ДРУГІ ГОРАД» І
«ЗАЛАТЫ ВЕК»)**

Дыпломная работа

Навуковы кіраўнік:
кандыдат філалагічных навук, дацэнт
А. У. Вострыкава

Дапушчана да абароны

«___» _____ 2025 г.

Загадчык кафедры _____

кандыдат філалагічных навук, дацэнт Т. А. Марозава

Мінск, 2025

ЗМЕСТ

РЭФЕРАТ	3
РЕФЕРАТ	5
SUMMARY	7
УВОДЗІНЫ.....	9
ГЛАВА 1. МАГІЧНЫ РЭАЛІЗМ ЯК ФЕНОМЕН МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ	14
Агульныя высновы па главе.....	22
ГЛАВА 2. РАМАН «ДРУГІ ГОРАД» ПРАЗ ПРЫЗМУ МАГІЧНАГА РЭАЛІЗМУ	24
2.1 Рысы магічнага рэалізму ў рамане «Другі горад»	24
2.2 Адметнасць метафары ў рамане «Другі горад»	36
Агульныя высновы па главе.....	39
ГЛАВА 3. ПАЭТЫКА МАГІЧНАГА РЭАЛІЗМУ Ў РАМАНЕ «ЗАЛАТЫ ВЕК»	42
Агульныя высновы па главе.....	50
ЗАКЛЮЧЭННЕ	51
СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ	57
ДАДАТАК.....	61

РЭФЕРАТ

Фенько Марыя Аляксандраўна

Паэтыка магічнага рэалізму ў творчасці Міхала Айваза (на прыкладзе раманаў «Другі горад» і «Залаты век»)

Аб'ём даследавання: 65 старонак, 49 крыніц.

Ключавыя словы: СУЧАСНАЯ ЧЭШСКАЯ ЛІТАРАТУРА, МІХАЛ АЙВАЗ, МАГІЧНЫ РЭАЛІЗМ, ЧЭШСКІ ПОСТМАДЭРНІЗМ, РАМАНЫ «ДРУГІ ГОРАД» І «ЗАЛАТЫ ВЕК», ВОБРАЗНАЯ СІСТЭМА, ХРАНАТОП, ПОСТМАДЭРНІСЦКАЯ ПАЭТЫКА.

Аб'ект даследавання: раманы «Другі горад» і «Залаты век» Міхала Айваза.

Мэта даследавання: выявіць рысы магічнага рэалізму ў раманах Міхала Айваза «Другі горад» і «Залаты век» на ўзроўні хранатопу, канцэпцыі чалавека, спецыфікі мастацкіх адметнасцяў.

Метады даследавання: біяграфічны, цэласнага аналізу літаратурнага тэксту, параўнальна-тыпалагічны, метады абстрагавання, класіфікацыі.

Атрыманыя вынікі і іх навізна: пры аналізе твораў, мы прыйшлі да высноў, што ў мастацкай прасторы раманаў існуе дзве рэальнасці, першасная і прыхаваная, якія суіснуюць і ўзаемапранікаюць адна ў адну. Таксама прычыны ўзнікнення фантастычных элементаў не называюцца, а героі раманаў проста прымаюць іх і не аспрэчваюць; час нелінейны: мае цыклічны характар, у некаторых момантах увогуле здаецца адсутным. Міхал Айваз часта звяртаецца да нацыянальнага, гістарычнага, духоўнага пластоў, менавіта гэта стварае культурны кантэкст. Пісьменнік часта звяртаецца да сімвалаў і вобразаў, у тэкстах раманаў часта згадваюцца фальклорныя, міфалагічныя і легендарныя сюжэты. Аўтар не дае псіхалагічнага аналізу ўчынкаў герояў, толькі падрабязна апісвае пачуццёвае ўспрыманне і жыццё герояў. Пісьменнік, пакідаючы адкрытым фінал твораў, прапануе чытачу самому вызначыць, што было больш праўдзівым – фантастычнае або рэальнае. Аб'ектам нашага даследавання з'яўляюцца раманы М. Айваза 1993 і 2001 гг., якія яшчэ не даследваліся грунтоўна чэшскай літаратурнай крытыкай і літаратуразнаўствам. Мы спрабуем у нашай рабоце суаднесці творы сучаснага чэшскага постмадэрніста з тэорыяй і практыкай магічнага рэалізму, што да нас яшчэ ніхто не рабіў.

Дакладнасць матэрыялаў і вынікаў дыпломнай працы: навуковыя палажэнні, якія змяшчаюцца ў дыпломнай рабоце, абгрунтаваны і аргументаваны. Метадалагічная база мае комплексны характар. Даследаванне праведзена з улікам дасягненняў беларускага і замежнага літаратуразнаўства

па праблеме, што забяспечвае абгрунтаванасць высноў, сфармуляваных у дыпломнай рабоце.

Вобласць магчымага практычнага прымянення: матэрыялы і вынікі дадзенай дыпломнай работы могуць быць карыснымі для далейшага вывучэння творчасці аўтара з пункту гледжання літаратуразнаўства. Таксама іх можна выкарыстоўваць пры падрыхтоўцы лекцый па тэорыі літаратуры, гісторыі чэшскай літаратуры і іншых славянскіх літаратур.

Дыпломная работа падрыхтавана самастойна.

РЕФЕРАТ

Фенько Мария Александровна

Поэтика магического реализма в творчестве Михала Айваза (на примере романов «Другой город» и «Золотой век»)

Объем: 65 страниц, 49 источников.

Ключевые слова: СОВРЕМЕННАЯ ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА, МИХАЛ АЙВАЗ, МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ, ЧЕШСКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ, РОМАНЫ «ДРУГОЙ ГОРОД» И «ЗОЛОТОЙ ВЕК», ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА, ХРОНОТОП, ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ПОЭТИКА.

Объект исследования: романы «Другой город» и «Золотой век» Михала Айваза.

Цель исследования: выявить черты магического реализма в романах Михала Айваза «Другой город» и «Золотой век» на уровне хронотопа, концепции человека, специфики художественных особенностей.

Методы исследования: целостного анализа художественного текста, сравнительно-типологический, метод абстрагирования, классификация.

Полученные результаты и их новизна: при анализе произведений мы пришли к выводу, что в художественном пространстве романов сосуществуют и взаимопроникают друг в друга две реальности –первичная и скрытая. При этом причины появления фантастических элементов не указываются, а герои романов просто принимают их и не оспаривают; время нелинейно: оно циклично, а в некоторые моменты кажется, что его не существует. Михал Айваз часто обращается к национальным, историческим и духовным пластам, что и создает культурный контекст. Писатель часто прибегает к символам и образам, а в текстах его романов нередко встречаются фольклорные, мифологические и легендарные сюжеты. Автор не дает психологического анализа поступков персонажей, а лишь подробно описывает их чувственное восприятие и жизнь. Писатель, оставляя финал произведения открытым, предлагает читателю самому определить, что было правдой –фантазия или реальность. Объектом нашего исследования являются романы М. Айваза 1993 и 2001 годов, которые до сих пор не были подробно изучены чешской литературной критикой и литературоведением. В своей работе мы пытаемся связать творчество современного чешского постмодерниста с теорией и практикой магического реализма, чего ранее никто не делал.

Достоверность результатов и выводов дипломной работы: научные положения, содержащиеся в дипломной работе, обоснованны и аргументированны. Методологическая база имеет комплексный характер. Исследование проведено с учетом достижений белорусского и зарубежного

литературоведения по проблеме, что обеспечивает обоснованность выводов, сформулированных в дипломной работе.

Область практического применения: материалы и результаты данной дипломной работы могут быть полезны для дальнейшего изучения творчества автора с точки зрения литературоведения. Их также можно использовать при подготовке лекций по теории литературы, истории чешской литературы и других славянских литератур.

Дипломная работа подготовлена самостоятельно.

SUMMARY

Fenko Maria Alexandrovna

Poetics of Magical Realism in the Works of Michal Ajvaz (based on the Novels «The Other City» and «The Golden Age»)

The volume of the thesis: 65 pages, 49 sources.

Keywords: MODERN CZECH LITERATURE, MICHAL AJVAZ, MAGICAL REALISM, CZECH POSTMODERNISM, NOVELS «THE OTHER CITY» AND «THE GOLDEN AGE», FIGURATIVE SYSTEM, CHRONOTOPE, POSTMODERN POETICS.

The object of research: the novels «The Other City» and «The Golden Age» by Michal Ajvaz.

The purpose of the work: to identify the features of magical realism in the novels by Michal Ajvaz's «The Other City» and «The Golden Age» at the level of chronotope, the concept of man, and the specifics of artistic features.

Research methods: holistic analysis of a literary text, comparative typological, abstraction method, classification.

The results of the work and their novelty: when analyzing the works, we came to the conclusion that in the artistic space of the novels there are two realities, primary and hidden, which coexist and interpenetrate each other. Also, the reasons for the emergence of fantastic elements are not named, and the heroes of the novels simply accept them and do not challenge them; time is nonlinear: it has a cyclical nature, at some points it seems to be absent altogether. Michal Ajvaz often turns to the national, historical, spiritual layers, this is what creates the cultural context. The writer often turns to symbols and images, folklore, mythological and legendary plots are often mentioned in the texts of the novels. The author does not provide a psychological analysis of the actions of the heroes, only describes in detail the sensory perception and life of the heroes. The writer, leaving the finale of the works open, invites the reader to determine for himself what was more true – fantastic or real. The object of our research are the novels of M. Ajvaz 1993 and 2001, which have not yet been thoroughly studied by Czech literary criticism and literary studies. In our work, we try to relate the works of the contemporary Czech postmodernist to the theory and practice of magical realism, which no one has done before us.

Authenticity of the materials and results of the diploma work: the scientific provisions contained in the thesis are substantiated and substantiated. The methodological base is comprehensive. The study was conducted taking into account the achievements of Belarusian and foreign literary studies on the problem, which ensures the validity of the conclusions formulated in the thesis.

Recommendations on the usage: the materials of this research can be used

for further literary studies of literary theory, Czech and other Slavic literatures, as well as when writing essays and term papers on Czech and other Slavic literatures.

The diploma work was prepared independently.

УВОДЗІНЫ

Гісторыя чэшскай літаратуры другой паловы XX стагоддзя да сёння з-за пэўных гістарычных падзей мела шмат прабелаў у асэнсаванні і вывучэнні. Два апошнія дзесяцігоддзі сталі вельмі значнымі для чэшскай літаратуры ў сэнсе паўнаwartаснага запаўнення такіх лакун. Сёння чэшскі і сусветны чытач у поўным аб'ёме і без забарон можа знаёміцца з выдатнейшымі імёнамі і творамі.

Пра сучасную чэшскую літаратуру мы можам меркаваць толькі прыблізна, паколькі гаворка ідзе пра жывы літаратурны працэс, дасюль не абмежаваны. Чытачы і літаратурная крытыка пачынае ўсяго толькі звяртаць увагу і пазначаць, акрэсліваць некаторыя літаратурныя тэндэнцыі. Спатрэбіцца нейкі часавы адрэзак, каб паўнаwartасна ацаніць асобных аўтараў, іх мастацкую каштоўнасць і комплексна прааналізаваць шэраг літаратурных з'яў, паставіўшы іх на пэўнае месца.

Для большага паглыблення ў тэму даследавання варта ахарактарызаваць умовы развіцця чэшскай літаратуры дадзенага перыяду. Вядома, што паслялістападавы пераварот 1989 г. узбудзіў у чэшскім грамадстве не толькі палітычныя змены, але і стаў пачаткам значных літаратурных трансфармацый. Нягледзячы на ўсебаковую свабоду, чэшская літаратура і асоба пісьменніка ў 1990-я гады страчвае тую ролю, якую яны адыгрывалі да 1989 г. на працягу стагоддзяў. Паэзія і проза становяцца прыватнай справай, якая больш амаль не ўплывае на грамадскае жыццё.

Тым не менш з'яўляецца шэраг новых імёнаў у чэшскай літаратуры. Гэта Яраміл Тыплт, Яраслаў Піжл, Віт Крэмлічка, Любар Касал, Яхім Топаль, Бажэна Спраўцава, Эвальд Муррэр, з сярэдняга пакалення Міхал Айваз, Даніэла Годрава, Марцін Ржэзнічак і інш., якія больш не бачаць мастака як рупар нелітаратурнай ідэі. У духу постмадэрнізма яны лічаць літаратуру і мастацтва складнікамі чалавечай свядомасці. Постмадэрнізм, праблем якога для чэшскай крытыкі ў перыяд «нармалізацыі» не існавала, атрымаў шырокую папулярнасць у Чэхіі, як і ў большасці постсацыялістычных краін. Містыфікацыя і фантастычнае становяцца амаль самымі распаўсюджанымі рысамі тэкстаў чэшскіх літаратараў [6, с. 7].

Міхал Айваз займае важнае месца ў сучаснай чэшскай літаратуры дзякуючы свайму ўнікальнаму стылю, які крытыкі (У. Навотны, Л. Мергаўт, К. Мілата, З. Метачак, Я. Тлусты, Л. Даган.) адносяць да постмадэрнізму, магічнага рэалізму і сюррэалізму. Яны адзначаюць яго багатую вобразнасць, пачуццёвасць, невычэрпнасць ідэй і арыгінальнасць. Ствараючы ў сваіх кнігах іншыя светы, Айваз прапануе чытачу па-новаму зірнуць на межы магчымага і перагледзець свае ўяўленні аб рэальнасці.

Сучасны чэшскі пісьменнік Міхал Айваз стварае прозу з магічнай атмасферай. Ва ўсіх яго кнігах выказваецца сумненне наконт рацыянальных, рэалістычных уяўленняў пра свет і магчымасць розумам спасцігнуць яго таямніцы. Цытата з рамана «Другі горад»: «...Мы ж не такія тупыя, каб мець неабходнасць у рэальнасці...», – можа служыць эпіграфам да ўсёй творчасці гэтага пісьменніка [8, с. 123]. Іншая рэальнасць, параэпічны свет, таямнічыя рытмы жыцця і творчасці, шырыня і глыбіня метафар, міфатворчасць, знакавае разуменне літаратурнага твора як сістэмы канатацый і схаваных сэнсаў, успрыманне чытача як дэшыфратара, другаснасць сюжэтнай гісторыі – усё гэта рысы мастацкіх сусветаў названага аўтара.

Проза Айваза відавочна блізкая да твораў пісьменнікаў «старога цэнтру», Прагі – В. Нэзвала, Ф. Кафкі, Г. Майрынка. Таксама ён нечым далучаецца і да «паэтаў перыферыі» – Б. Грабала, Л. Клімы і іншых [15].

Магічны рэалізм як літаратурны метада часцей за ўсё звязваюць з імем калумбійскага пісьменніка Габрыэля Гарсія Маркеса. У нашай працы мы паспрабуем захапіць іншых аўтараў і іх творы, у якіх рэчаіснасць адлюстравана ва ўсёй яе «магічна-рэалістычнай» цэласнасці. Акрамя таго, мы паспрабуем зафіксаваць пачатак магічнага рэалізму ў чэшскай літаратурнай прасторы і яго працяг у сучаснай чэшскай літаратуры.

У нашай працы мы пастараемся вылучыць рысы магічнага рэалізму ў чэшскай літаратурнай прасторы, у прыватнасці ў творчасці Міхала Айваза і ў яго раманах «Другі горад» і «Залаты век». Наша мэта – прасачыць рысы, якія злучаюць чэшскі магічны рэалізм з сусветным магічным рэалізмам і, магчыма, адрозніць яго ад сусветнага, гэта робіць яго адметным і беспамылковым. Таму паспрабуем суаднесці творы чэшскага магічнага рэалізму з літаратурай магічнага рэалізму лацінаамерыканскага паходжання.

Міхал Айваз займае асаблівае месца ў чэшскай постмадэрнісцкай літаратуры дзякуючы свайму магічнаму стылю і ўвазе да гарадской тэматыкі. Ён, як і Мілаш Урбан, з’яўляецца «гарадскім» пісьменнікам, але пры гэтым стварае ўласную, унікальную «паэтыку» гарадской прасторы, якая яскрава праяўляецца ў яго значных творах.

Падобна Борхесу і Кафку, Айваз, як пісьменнік-постмадэрніст, уяўляе сваю гісторыю як хаатычны рой галасоў, кожны з якіх прапануе сваю, не больш праўдзівую, чым іншыя, інтэрпрэтацыю. Гэтыя галасы, паступова згасаючы, ператвараюцца ў рэха, якое запаўняе бясконцы і аглушальны лабірынт. У гэтым лабірынце, у пошуках выхаду, чалавек асуджаны на марныя спробы расшыфраваць абрыўкі чужых прамоў і невыразныя надпісы, так і не знаходзячы надзеі на выратаванне.

Тэксты Айваза, як і творы магічнага рэалізму, часта ўключаюць звышнатуральны аб’екты або падзеі ў натуральны выдуманы свет. У нашай

працы прааналізавана літаратура, якая асэнсоўвае прыроду гэтых магічных матываў і падзей, а таксама літаратурныя прыёмы, якія выкарыстоўваюцца для дасягнення гэтай спецыфічнай мастацкай мэты. Вывучаючы кананічныя тэксты магічнага рэалізму, такія, напрыклад, як раман «Сто гадоў адзіноты» Габрыеля Гарсія Маркеса, «Дом духаў» Адысэль Альендэ або раман Салмана Рушдзі «Дзеці поўначы» і інш., мы можам лепш зразумець структуру літаратурнага метаду магічнага рэалізму і параўнаць яе з тэкстамі Міхала Айваза.

Раман «Другі горад» быў апублікаваны ў выдавецтве «Млада фронты» ў 1993 годзе, а раман «Залаты век» – у 2001 годзе. У творах дамінуе тэма ненадзейнасці сэнсаў слоўных знакаў. Матыў старой кнігі, напісанай загадкавым невядомым пісьмом, звяртае нас да творчасці Х. Л. Борхеса і да папярэдніх тэкстаў самога Айваза.

Дадзеная дыпломная работа прысвечана аналізу праяў постмадэрнісцкай эстэтыкі, узбагачанай элементамі магічнага рэалізму, у творах сучаснага чэшскага пісьменніка Міхала Айваза. У якасці матэрыялу даследавання выступаюць яго раманы «Другі горад» і «Залаты век», якія разглядаюцца як працяг традыцый чэшскай і сусветнай філасофскай і фантастычнай літаратуры. Спецыфіка мастацкага свету Айваза абумовіла пастаноўку мэты і задач дадзенай працы.

Мэта нашай работы: выявіць рысы магічнага рэалізму ў раманах Міхала Айваза «Другі горад» і «Залаты век» на ўзроўні хранатопу, канцэпцыі чалавека, спецыфікі мастацкіх адметнасцяў.

У сваёй працы мы вылучаем наступныя **задачы:**

- 1) Акрэсліць нетыповасць і арыгінальнасць мастацкага свету сучаснага чэшскага постмадэрніста, што тлумачыцца яго захапленне лацінаамерыканскай літаратурай, магічным рэалізмам, творчасцю Х. Л. Борхеса;
- 2) Вывучыць эстэтыку і паэтыку магічнага рэалізма як мастацкага метада і вылучыць яго рысы на тэматычным, вобразным, стылёвым узроўнях;
- 3) Прасачыць гісторыю стварэння раманаў «Другі горад» і «Залаты век», рэцэпцыю твораў літаратурнай крытыкай у сучаснай перыёдыцы;
- 4) Ахарактызаваць «іншы свет» у названых раманах праз ідэйны складнік, адметнасці хранатопу і карціну рэчаіснасці;
- 5) Прааналізаваць спецыфіку сістэмы вобразаў у разглядаемых раманах.

Аб'ект даследавання: раманы «Другі горад» і «Залаты век» Міхала Айваза.

Прадмет даследавання: паэтыка магічнага рэалізму ў названых раманах.

Навізна: аб'ектам нашага даследвання з'яўляюцца раманы М. Айваза 1993 і 2001 гг., якія яшчэ не даследваліся грунтоўна чэшскай літаратурнай крытыкай і літаратуразнаўствам. Мы спрабуем у нашай рабоце суаднесці творы сучаснага чэшскага постмадэрніста з тэорыяй і практыкай магічнага рэалізму, што да нас яшчэ ніхто не рабіў.

Актуальнасць нашай работы ў тым, што мы звяртаемся да жывога літаратурнага працэсу апошніх дзесяцігоддзяў і спрабуем творы сучаснай чэшскай літаратуры зрабіць фактам літаратуразнаўчага культурнага жыцця Беларусі. Раманы «Другі горад» і «Залаты век» не перакладзены на беларускую мову, таму наша даследванне можа спрыяць папулярызацыі рамана зацікавіць чытачоў, перакладчыкаў і навукоўцаў.

Айваз з'яўляецца прадаўжальнікам літаратурнай традыцыі, якая расквітнела ў Празе і прадстаўленай такімі знакавымі творами, як «Голем» Густава Майрынка і «Працэс» Франца Кафкі. Яго стыль таксама выяўляе падабенства з магічным рэалізмам Лацінскай Амерыкі, асабліва з творчасцю Хорхе Борхеса, які аказаў прыкметны ўплыў на чэшскую літаратуру 1980-х гадоў.

Міхала Айваза добра ведаюць не толькі ў Чэхіі, але і ва ўсім свеце. Кнігі пісьменніка перакладзены на англійскую, французскую, іспанскую, галандскую, венгерскую, славенскую, польскую, рускую, японскую мовы, іўрыт. На рускую мову перакладзены яго творы «Другі горад», «Вяртанне старога варана» і «Бірузовы арол» пераклала Е. Бабракова-Цімошкіна, «Забойства ў гатэлі “Інтэркантыненталь”» пераклала Е. Лагуціна, «Люксенбургскі сад» пераклала В. Акбулатава.

Да даследавання дадзенай тэмы ў сваіх працах звярталіся такія чэшскія літаратуразнаўцы, як Эстар Клімецка, Шарка Паскачылава, Андрэа Старасткава, Вероніка Кашнарава, Пётр Білэк, Міраслаў Хахалаты, беларуская даследчыца Алена Уладзіміраўна Вострыкава і іншыя.

Пры напісанні дадзенай дыпломнай работы мы карысталіся такімі **метадамі даследавання**, як біяграфічны, метада цэласнага аналізу літаратурнага тэксту, параўнальна-тыпалагічны, метада абстрагавання, класіфікацыі.

Такім чынам, мы можам канстатаваць, што ў разглядаемых намі раманах Міхала Айваза шмат стылёвых рыс, якія дазваляюць аб'ектыўна разглядаць творы у рэчышчы магічнага рэалізму. Але гэта не вычэрпвае мастацкае багацце сучаснага чэшскага празаіка і мы маем намер таксама у нашай рабоце рагледзець раманы ў рэчышчы постмадэрнізма. Цытаты з літаратуразнаўчых крыніц у дадзенай дыпломнай рабоце падаюцца ў беларускамоўным перакладзе з арыгінала.

Работа была тройчы паспяхова апрабiравана на студэнцкiх навуковых канферэнцыях, якія праводзіліся на фiлалагiчным факультэце БДУ ў 2023, 2024 і 2025 годзе. Мы выступілі з дакладамі «Сiстэма вобразаў у рамане Мiхала Айваза “Другі горад”», «Метафарычнасць як дзейсны прыём у рамане Мiхала Айваза “Другі горад”» і «Сiстэма вобразаў у рамане Мiхала Айваза “Залаты век”».

Дыпломная работа складаецца з уводзінаў, трох глаў, заключэння, спісу выкарыстаных крыніц і дадатку.

ГЛАВА 1 МАГІЧНЫ РЭАЛІЗМ ЯК ФЕНОМЕН МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Рэалізм – у літаратуры і мастацтве – гэта кірунак, які імкнецца да выявы рэчаіснасці [3, с. 584].

У XX ст. гэты тэрмін ужываецца ў трох значэннях. Першае – гісторыка-філасофскае. Рэалізм – гэта кірунак у сярэднявечнай філасофіі, які прызнаваў рэальным існаванне ўніверсальных паняццяў. У гэтым значэнні паняццю рэалізму было супрацьпастаўленае паняцце наміналізму, які лічыў, што існуюць толькі адзінкавыя прадметы; другое значэнне – псіхалагічнае. Рэалізм, рэалістычны – гэта такая ўстаноўка свядомасці, якая за зыходны пункт прымае знешнюю рэальнасць, а свой унутраны свет лічыць вытворным ад яе. Працігласць рэалістычнаму мысленню ўяўляе аўтыстычнае мысленне ці ідэалізм у шырокім сэнсе; трэцяе значэнне – гісторыка-культурнае. Рэалізм – гэта напрамак у мастацтве, які найбольш блізка адлюстроўвае рэальнасць [4, с. 233].

Ва ўсякім творы прыгожага пісьменства мы адрозніваем два неабходныя элементы: аб'ектыўны – прайграванне з'яў, дадзеных акрамя мастака, і суб'ектыўны – нешта, укладзенае ў твор мастаком ад сябе. Спыняючыся на параўнальнай адзнацы гэтых двух элементаў, тэорыя ў розныя эпохі надае большае значэнне то аднаму, то іншаму з іх (у сувязі з ходам развіцця мастацтва і з іншымі абставінамі).

Адсюль два супрацьлеглыя напрамкі ў тэорыі; адно – рэалізм – ставіць перад мастацтвам задачу дакладнага прайгравання рэчаіснасці; іншае – ідэалізм – бачыць прызначэнне мастацтва ў «папаўненні рэчаіснасці», у стварэнні новых форм. Прычым зыходным пунктам служаць не столькі наяўныя факты, колькі ідэальныя ўяўленні [9, с. 201].

Роля магічнага рэалізму складаецца ў адшукванні ў рэальнасці таго, што ёсць у ёй дзіўнага, лірычнага і нават фантастычнага – тых элементаў, дзякуючы якім паўсядзённае жыццё становіцца даступным паэтычным, сюррэалістычным і нават сімвалічным ператварэнням.

Тэрмін «**магічны рэалізм**» які з'явіўся ў сярэдзіне 20-х гадоў XX стагоддзя ў дачыненні да твораў жывапісу, доўгі час асацыяваўся толькі з творчасцю лацінаамерыканскіх пісьменнікаў.

Тэрмін «магічны рэалізм» упершыню быў выкарыстаны нямецкім мастацтвазнаўцам **Францам Рохам** для абазначэння постэкспрэсіянісцкага жывапісу, для работ якога характэрны пошук моманту, у якім рэалістычны погляд на рэальнасць пераплятаецца з ідэалам. Пры дбайным аналізе рэальнасць выходзіць на паверхню больш глыбокіх аспектаў быцця. Ён

апублікаваў свае высновы ў 1925 годзе ў часопісе «Постэкспрэсіянізм. Магічны рэалізм. (Праблемы найноўшага еўрапейскага жывапісу)» [12, с. 130].

Элементы магічнага рэалізму аб'ектыўна могуць быць выяўлены ў большасці прадстаўнікоў мадэрнізму (хоць экспліцытна сваю прыхільнасць да гэтага метаду канстатуюць далёка не ўсе з іх). Прыватным выпадкам культывацыі метадалогіі магічнага рэалізму, які характарызуецца яго змястоўнай канкрэтызацыяй, з'яўляецца характэрнае для паўночнагерманскай «галіны мастацтва новай рэчыўнасці» пераасэнсаванне метадалогіі верызму. Згодна з ацэнкай Ф.Роха, магічны рэалізм **радыкальна альтэрнатыўны** так званаму «нейтральнаму» рэалізму, які ставіць сваёй мэтай найбольш дакладны і адэкватны малюнак рэчаіснасці (прыкладам рэалізму такога роду з'яўляецца для Ф. Роха творчасць французскага жывапісца Курбэ або нямецкага жывапісца Лейбля). Гэта абумоўлена тым, што характэрная для класічнага мастацкага рэалізму наіўная анталагізацыя відэашэрагу (свет такі, якім мы яго бачым, і менавіта так яго і варта адлюстроўваць) пасля эксперыментаў, зробленых у вобласці эстэтыкі і мастацкай тэхнікі раннім мадэрнізмам і сюррэалізмам, аказваецца пастаўленай пад сумнеў [4, с. 436].

Сутнасць магічнага рэалізму, на думку Ф. Роха, заключаецца ў тым, што, у адрозненне ад класічнага (або «нейтральнага») рэалізму, ён у аснове сваёй з'яўляецца «абстрактным», г.зн. заснаваны на ідэале «абстракцыянізму». Між тым, спецыфічнае разуменне «абстрактнасці» ў мастацкім мадэрнізме непасрэдна звязвае апошнюю з валявым актам суб'екта па выразе ўласнага эмацыйнага стану, як пісаў нямецкі гісторык Вільгельм Воррынгер: «абстракцыя ёсць выраз напружанай мастацкай волі» [33, с. 14]. Па адзнацы Ф. Роха, у факце фарміравання метаду магічнага рэалізму ўласцівае мадэрнісцкаму мастацтву «вызваленне ад аб'ектыўнага свету атрымлівала далейшае развіццё». У парадыгме магічнага рэалізму мастак разглядаецца як носьбіт свайго роду магічнай здольнасці «заклясці» рэальнасць, надаць ёй – з дапамогай свайго творчага (інтэрпрэтацыйнага) намагання – тыя ці іншыя рысы, – аж да такіх, якія зрабілі б яе прымальнай для чалавека [9, с. 104].

Мы можам пагадзіцца з думкай, што магічны рэалізм можа лічыцца як першым крокам на шляху пераходу ад мадэрнісцкай праграмы апісання рэальнасці да праграмы постмадэрнісцкай, так і паваротным пунктам пераходу ад ідэалу інтэрпрэтацыі да ідэалу «эксперыментацыі». Акрамя таго, адмова ад пошукаў трансцэндэнтных падстаў быцця, які заснаваны на метадалогіі магічнага рэалізму, дазваляе казаць пра яго як пра адзін з першых крокаў у фарміраванні «постметафізічнага» стылю мыслення ў еўрапейскай культуры [11, с.437].

Затым гэты тэрмін быў перанесены ў Італію, дзе пісьменнік Масіма Бонтэмпелі бачыць пад паняццем магічны рэалізм (першапачаткова называўся містычным рэалізмам) **футурызм**, гэта не значыць экспрэсіянізм, як у выпадку з Францам Рохам.

У дачыненні да літаратуры тэрмін упершыню быў прапанаваны французскім крытыкам Эдманам Жалу ў 1931 годзе і на працягу дваццатага стагоддзя прымяняўся для апісання самых разнастайных плыняў у мастацтве. Найбольшую вядомасць пасля Другой сусветнай вайны набыў **Лацінаамерыканскі магічны рэалізм**. У вузкім сэнсе ён разумеецца як канкрэтная плынь у лацінаамерыканскай літаратуры другой паловы ХХ стагоддзя, у шырокім – як іманентная канстанта лацінаамерыканскага мастацкага мыслення і агульная ўласцівасць культуры кантынента.

Тэорыя і асноўныя прынцыпы лацінаамерыканскага магічнага рэалізму адрозніваюцца ад прынцыпаў, першапачаткова прапанаваных Рохам. Яго спецыфіка – у **наданні магічнаму статусу рэальнага**, нейкі спляў рэальнага і чароўнага, як найбольш адэкватны спосаб мастацкага бачання лацінаамерыканскай гісторыі і культуры. Ад фантастыкі гэты метада адрозніваецца штодзённасцю таго, што здаецца фантастычным еўрапейцу. **Міфалагічная свядомасць** становіцца галоўным аб'ектам выявы. У цэлым крытыкі апісваюць даволі падобныя характэрныя рысы «магічнага рэалізму», якія без канкрэтнага аналізу застаюцца, тым не менш, вельмі агульнымі і туманнымі. Як быццам сам тэрмін размяшчае да нявызначанасці і зыбкасці. Але ўсё ж уяўляецца магчымым вылучыць два, як уяўляецца, адрозных адзін ад аднаго, тэарэтычных падыходу да з'явы «магічнага рэалізму».

Першае – гэта стаўленне да яго як да злучэння ў адной прасторы рэальнага і фантастычнага, ад чаго і нараджаецца нейкае асаблівае адчуванне. Амерыканскі даследчык Анхель Флорэс успамінае Кафку з яго «складаным мастацтвам, дзе маркотная штодзённая рэальнасць змешваецца з неверагодным светам яго кашмараў» і заве магічны рэалізм «сплавам» рэальнага і фантастычнага. Такі падыход шмат у чым характарызуе менавіта найбольш вядомы, лацінаамерыканскі «магічны рэалізм» [16, с. 78].

Амерыканская даследчыца Амарыл Чанадзі адзначае, што элементы фантастычнага гуляюць розную ролю ў магічным рэалізме і ўласна ў фантастыцы – у другім выпадку яны ўспрымаюцца як нешта варожае, «праблемнае». У той час як у магічным рэалізме яны – неад'емная частка карціны свету, тое, чаму мы не шукаем тлумачэнні [37, с. 3].

У іншых выпадках, у тым ліку ў артыкуле Роха, аўтары разглядаюць яго як больш пільны паглыблены погляд на гэтую, ужо існуючую і будзённую, «нашу» рэальнасць. Разглядаюць як кут зроку, які дазваляе ўбачыць утоеныя ў

ёй глыбіні і таямніцу, пераасэнсаваць яе межы, стварыць больш складаную карціну свету [4, с. 345]

Амерыканскі прафесар і крытык Тэа Д'хаэн адзначае, што многія аўтары-постмадэрністы таксама прытрымліваюцца метаду магічнага рэалізму (напрыклад, Габрыэль Хасэ Гарсія Маркес, Салман Рушдзі, Ізабель Альендэ, Бэн Окры, Анджэла Картэр, Тоні Морысан, Роберт Крэх, Максін Хонг Кінгстан і інш.) і пачынае разглядаць магічны рэалізм як спецыфічны кірунак, галіну постмадэрнісцкай літаратуры. Постмадэрнізм як такі праблематызуе любую цэнтралізацыю, а магічны рэалізм у некаторай ступені функцыянуе як «рэалізацыя праекта дэцэнтралізацыі» ў літаратуры [23, с. 189].

Калумбійскі празаік і журналіст Габрыэль Хасэ Гарсія Маркес, старэйшы з шаснаццаці дзяцей, нарадзіўся ў Калумбіі ў мястэчку Аракатака – бананавым порце на беразе Карыбскага мора. Калі Г. Маркес быў яшчэ дзіцем, яго бацька, нізкааплатавы тэлеграфіст, пераехаў з жонкай у іншы горад, пакінуўшы Габрыэля на выхаванне бацькам жонкі. Асабліва блізкі Г.Маркес быў са сваёй бабуляй, якая распавяла яму нямала легенд і міфаў, якія ляглі ў аснову шматлікіх твораў будучага пісьменніка. Дзед Г. Маркеса, палкоўнік у адстаўцы, расказваў унуку «бясконцыя гісторыі пра грамадзянскую вайну, сваю маладосць». «Ён браў мяне ў цырк і ў кіно і быў свайго роду пупавінай, якая злучала мяне з гісторыяй і рэальнасцю», – успамінае пісьменнік [11, с. 21].

Камерцыйны поспех Г. Маркесу прынёс раман «Сто гадоў адзіноты» («Cien anos de soledad»), які з'явіўся ў 1967 годзе. Першае выданне рамана, пра якое чылійскі паэт і палітычны дзеяч Пабла Няруда з захапленнем пісаў, што гэта, «магчыма, найвялікшае адкрыццё на іспанскай мове з часоў «Дон Кіхота»», разышлося за тыдзень і выклікала, па словах вядучага перуанскага пісьменніка Варгаса Льёсы, «літаратурны землятрус». У гэтым рамане выдуманая вёска МаКонда (спісаная з мястэчка Аракатака, дзе Г. Маркес правёў сваё дзяцінства) сімвалізуе сабой Лацінскую Амерыку, а яе заснавальнік Буэндэя са сваімі нашчадкамі – гісторыю свету. «Сто гадоў адзіноты» – гэта сапраўдныя літаратурныя джунглі, – пісаў амерыканскі крытык Уільям Макферсан. – Гэта фантастычнае стварэнне магіі, метафары і міфа» [2, с. 274].

Д'хаэн лічыць адной з галоўных прыкмет магічнага рэалізму яго тэндэнцыю перапісваць афіцыйную гісторыю: «магічны рэалізм – гэта літаратура супярэчнасцяў. Гэты супраціў амаль заўсёды ўвасабляецца ў гістарычных раманах, мэтай якіх з'яўляецца перапісванне афіцыйнай гісторыі» [23, с. 289].

Аўтары часта выкарыстоўваюць у якасці тэматычнага матэрыялу гістарычную падзею. Аднак іх мэта – прадставіць гісторыю ў новым ракурсе,

а менавіта прапанаваць гістарычны вопыт, лакалізаваны за межамі «цэнтра». Гэты «цэнтр» можна вызначыць як на аснове культурнага паходжання, так і колеру скуры ці нават па прыкмеце полу.

Аўтары магічнага рэалізму звычайна пішуць пра тое, што адбываецца ў незаходнім свеце. Як правіла, дзеянне раманаў адбываецца ў Паўднёвай Амерыцы, але таксама могуць адбывацца і ў Афрыцы, Індыі ці Усходняй Азіі. У аўтарскіх тэмах часта фігуруе напісанне з дому, таму што, вядома, аўтары звычайна не прыязджаюць з заходняга свету, радзімы якіх адрозніваюцца ад Еўропы ці Паўночнай Амерыкі. З іншага боку, калі дзеянне рамана разгортваецца ў заходнім свеце, ён мае тэндэнцыю тэматызаваць іншую, то бок маргінальную перспектыву, якая ўспрымае падзеі па-іншаму.

Тэарэтыкі літаратуры ў канцэпцыі магічнага рэалізму звычайна падкрэсліваюць аспект магіі, разглядаючы яго як літаратурны кірунак, дзе існуе аксюмаронная сувязь рэалізму і магіі, якая сведчыць аб супярэчнасці ў выдуманым свеце. Свет прыроды унікальным чынам сустракаецца са звышнатуральным ў гэтым жанры.

Многія рэальнасці нагадваюць рэалістычны сусвет: напрыклад, у рамане «Тактыка памылкі» амерыканскага пісьменніка Гардона Дзіксана галоўны герой прачынаецца ў санаторыі, едзе на таксі або аўтобусе наведаць медсястру, якая жыве ў Нью-Ёрку. Аднак у той жа час ён выяўляе, што валодае звышнатуральнымі здольнасцямі, а таксама падчас паездкі на машыне са сваім братам у іх пачынаюць выяўляцца прыкметы таго, што брат галоўнага героя здольны ўплываць на навакольнае асяроддзе. Наадварот, можна паспрачацца з сцвярджаннем амерыканскай даследчыцы Чанадзі, што ўсе нерэалістычныя абставіны прымаюцца ў магічным рэалізме гэтак жа, як і паўсядзённыя справы. Як прыклад, аднойчы Салім Сінай, галоўны герой рамана Рушдзі «Дзеці поўначы», прызнаецца сям'і, што валодае тэлепатычнымі здольнасцямі. «Учора я пачуў голас. У маёй галаве галасы размаўляюць са мной. Я думаю – Амі, Аббу, я сапраўды думаю, – што Архангелы пачалі гаварыць са мной» [15, с. 184].

Рэакцыя навакольных у вышэйшай ступені рацыянальная: сястра лічыць Саліма жартаўніком, няня-каталічка пагражае блюзнерствам, яго маці абвінавачвае яго у тым, што ён вырас для шыбеніцы і размягчыў свой мозг, а бацька толькі пагрозліва маўчыць. Але, вядома, немагчыма знайсці каго-небудзь, хто паверыў бы Саліму, не кажучы ўжо пра тое, каб прыняць такую рэальнасць без прадузятасцяў. Нават сам Салім ашаломлены сваёй новаздабытай здольнасцю, вось чаму яму трэба перадаць інфармацыю сямейнаму сходу.

Такія выпадкі можна адабраць і знайсці ў іншых магічных творах, уключаючы раман «Сто гадоў адзіноты» Г. Г. Маркеса, і нават узнікае пытанне:

ці можна сцвярджаць, што выпадкі, калі персанажы не праяўляюць здзіўлення, значна пераважаюць над фантастычным.

Магічны рэалізм – гэта літаратурны метада, які аб’ядноўвае мастацкі рэалізм з магіяй, якія ствараюць супярэчлівае цэлае. Звычайна гэта асацыюецца з культурным і гістарычным асяроддзем Лацінскай Амерыкі, асабліва з творчасцю такіх аўтараў, як Габрыэль Гарсія Маркес, Мігель Анхель Астурыяс, Ізабель Аллендэчы, Лаура Эсківель. Аднак ужо кубінскі пісьменнік Алеха Карпанцьер, якога лічаць **папярэднікам** магічнага рэалізму, у сваёй творчасці сістэматызаваў **размытую мяжу легенд, містыкі, магіі і рэальнасці**. Як ён піша ў пралогу да рамана «Каралеўства гэтага свету»: «Правёўшы амаль дзесяць гадоў у Парыжы, ён пачаў заўважаць зусім іншы менталітэт жыхароў Лацінскай Амерыкі. Падчас майго знаходжання на Гаіці, калі я штодня сутыкаўся з чымсьці, што, магчыма, было б цудоўным ў рэальным (lo real maravilloso), мне ўсё стала ясна. Я перасёк краіну, дзе тысячы прагнуць свабоды. Людзі верылі ў антропную сілу Маккандала да такой ступені, што гэтая групава вера стварыла цуд у дзень яго пакарання» [13, с. 30].

Змешванне рэальнасці з фантазіяй, гісторыі з міфам ствараюць крыніцу напружанасці, дынаміку тэксту. **Міфы** звычайна з’яўляюцца першымі літаратурнымі творами, якімі могуць «ганарыцца» асобныя народы. Такім чынам, літаратура не толькі зыходзіць з міфа, але і можа вяртацца да яго, і менавіта праз асобных персанажаў, якія зноў ажываюць у творах розных пісьменнікаў. Як у выпадку з Алехо Карпенцьерам і Габрыэлем Маркесам.

У магічным рэалізме міф часта падкрэсліваецца, паколькі звычайныя людзі рэагуюць у супрацьстаянні з магічнымі падзеямі па-рознаму (дзеянне непрадказальна). **Фантастычная рэальнасць** нармалізуе чароўныя падзеі, падкрэслівае, крытыкуе іх. Экстраардынарныя падзеі рэальнага можна ўбачыць, напрыклад, у апавяданні Маркеса «Стары з вялікімі крыламі». Мы бачым аналогію з лідэрамі, якіх дзякуючы іх дабрыні і рашучасці выйшлі з становішча, выкарыстоўваюць усё і ў рэшце рэшт знішчаюць.

«Магічны рэалізм» паступова заваёўваў прызнанне як творчы метада, назву якога на беларускую мову можна перакласці як **«чароўны, цудоўны» рэалізм**, г. зн. рэалізм, які не толькі выкарыстоўвае магію і дапускае магчымасць цудаў, але і знаходзіць у іх сваё пажыўнае асяроддзе і апрацаваў іх сваеасаблівыя формы [6, с. 24].

Фантастычная рэальнасць пісьменнікаў Лацінскай Амерыкі тлумачыцца як фальклорнымі крыніцамі, так і нечаканымі спалучэннямі ідэй дзякуючы сустрэчы розных цывілізацый. Гэта і «нястрымная фантазія» афрыканскіх рабоў і індзейцаў, і фантазія андалузцаў, і **вера ў звышнатуральнае**, уласцівая галісійцам.

Пачаткі чэшскага магічнага рэалізму можна знайсці ў творчасці прадстаўнікоў пражскай нямецкай літаратуры 20-х гадоў XX стагоддзя Франца Кафкі, Альфрэда Кубіна і Густава Мейрынка. Гэтыя аўтары стварылі творы сусветнага значэння, на якія паўплывалі габрэйская, чэшская, нямецкая і аўстрыйская літаратуры. Нягледзячы на тое, што гэтыя мастакі слова пісалі на нямецкай мове, мы лічым, што іх уплыў на чэшскую літаратуру настолькі моцны, што іх творы сталі неад’емнай часткай.

Франц Кафка вырас у германізаваным, напаўасіміляваным асяроддзі, у якім яго бацька, Герман Кафка, які размаўляў па-чэшску ў роднай вёсцы, выхоўваў старэйшага сына па-нямецку, бо ў Празе мова пануючага ў той час класа вызначала сацыяльны статус. Роднай мовай Франца Кафкі была нямецкая, і Кафка таксама пісаў свае творы на нямецкай мове, але, як адзначаў чэшскі даследчык Францішак Каўтман на Лібліцкай канферэнцыі ў 1963 годзе, адносіны Кафкі да чэшскай мовы былі філалагічнага характару (Кафка выпісваў часопіс «Наша мова» («*Naše řeč*») і «хутчэй за ўсё, з-за свайго яўрэйства ён ніколі нават не адчуваў сябе членам нямецкай нацыі» [47, с. 37].

Анджэла Марыя Рыпеліно, італьянскі літаратуразнаўца і славіст, бачыць магію Прагі ў яе прыродзе як горада трох нацый – чэшскай, нямецкай і яўрэйскай [47, с. 32].

Паводле нямецкага пісьменніка Клауса Вагенбаха, Прага для Кафкі – пракляты горад, які перашкаджае яму імкнуцца да незалежнасці. Незвычайныя тэмы і выразна пабудаваная, «бедная» мова Кафкі невыслімыя без Прагі. Як кажа сам Кафка: «Прага цябе не адпусціць... У гэтага арэха кіпцюры. Ты павінен скарыцца, інакш... Нам варта падпаліць яго з абодвух канцоў, на Вышаградзе і на Градчанах, тады, можа, мы маглі б з’ехаць». Прага, разам з Турынам і Парыжам, належыць да магічнага трохкутніка паводле акультных навук. Французскі пісьменнік Андрэ Брэтан называе яго «чароўным горадам», і А. М. Рыпеліно падыходзіць да гэтага ў тым жа духу ў сваім метафарычным сцвярджэнні «чароўная Прага» [47, с. 38].

Чароўная Прага поўная таямніц, традыцый і легенд. Для чэшскага пісьменніка Міхала Айваза Прага – гэта лабірынт, «нутро якога адкрываецца і ўпускае нас у свае даўно недаступныя і спакойныя прасторы, з якіх яшчэ не даносяцца пахі вялікіх, таямнічых жывёл, якія спалі тут гадамі». Цэнтрам магіі Прагі з’яўляецца яўрэйскі квартал (таксама званы Ёзэфаў у гонар імператара Іосіфа II).

У жыцці і творчасці аўстрыйскага пісьменніка Густава Мейрынка адлюстраваны тры лёсавызначальныя тэмы: акультызм, магія і Прага. Мейрынка часта ўключаюць у лік нямецкамоўных пісьменнікаў Прагі, але яго сувязь з гэтым горадам была толькі праз яго нямецкіх і яўрэйскіх жыхароў. Ён не размаўляў па-чэшску. Мейрынк пачаў сваю шырокую акультную практыку

ў Празе, і Прага, як чароўны горад, натхняла яго на працягу ўсяго жыцця. Прага ажывае ў сваёй «фантастычнай велічы і тыповасці», становячыся «сімвалам пэўных філасофскіх станаў розуму, настрояў і ілюзорных вобразаў» [47, с. 32].

Яго апавяданне «Нябачная Прага» – гэта прызнанне ў гэтай любові да чароўнай Прагі. Мейрынк пісаў: «Я не ведаю іншага горада, які б так цудоўна і чароўна прыцягваў чалавека – калі ён у ім жыве і духоўна яго перажывае – і які б так непераадольна запрашаў яго наведаць месцы свайго насычанага падзеямі мінулага, – як Прага. Здаецца, быццам памерлыя клічуць нас, жывых, у тыя месцы, дзе яны калісьці правялі сваё зямное існаванне, каб шаптаць нам, што Прага названа нездарма – што насамрэч гэта парог значна вузейшы, чым у іншых месцах на зямлі... тады мы ідзем, быццам пад нейкім уплывам, не бачым і не чуем нічога такога, чаго не ведалі даўно, але нясем з сабой пачуццё, якое нельга забыць да старасці, – дзіўнае пачуццё, быццам мы неяк пераступілі парог» [47, с. 32].

Прага як містычная прастора адыгрывае важную ролю ў рамане Майрынка «Голем» (*Der Golem*, 1965), які першапачаткова планаваў ілюстраваць аўстрыйскі пісьменнік Альфрэд Кубін. У сваёй працы Мейрынк адлюстроўвае «начны твар» Прагі, яе «рэзка акрэсленую індывідуальнасць», ствараючы «жахлівыя гратэскныя бачанні, якія здаюцца падобнымі на сон». «Голем» адлюстроўвае пераход ад сну да рэальнасці містычнага стану [47, с. 33].

Аўтар толькі адной кнігі – Альфрэд Кубін, аўстрыйскі пісьменнік і мастак, які нарадзіўся і жыў у Чэхіі, вядомы перш за ўсё як візуальны графік і гравёр, чыёй сферай дзейнасці з'яўляецца экспрэсіўная мройнасць («Краіна мрояў», 1910; «Мой свет мрояў», 1922). Франц Рох аднёс яго да мастакоў магічнага рэалізму. Адзіны раман Кубіна «Іншы бок» («*Die andere Seite*», 1908), апублікаваны на чэшскай мове ў 1946 пад назвай «Краіна летуценнікаў» («*Země snivců*»), таксама можна разглядаць праз прызму магічнага рэалізму. Раман Кубіна з'яўляецца «найбольш непасрэдным папярэднікам «Замка» Кафкі», і «апакаліптычныя рысы экспрэсіянізму» знайшлі ў ім свой сюжэт.

Апавяданне, атмасфера якога адлюстроўвае пачаткі чэшскага магічнага рэалізму, уздзеінічае на наша ўнутранае быццё высокай ступенню таямнічасці, фантазіі і дакладнага адлюстравання незвычайнага, абсурднага свету, дзе перажыванні яго жыхароў – гэта толькі настроі. Летуценнікі вераць толькі ў свае мары, якія абаронены і развіваюцца ў Царстве Сноў.

Аўтар стварае ўтапічную краіну, якую ён называе «іншым бокам» або Царствам Мары, існаванне якой трэба трымаць у сакрэце. Як мастак, аўтар праяўляе сябе ў стварэнні атмасферы Пэрлы, сталіцы Царства Сноў, якая змрочная і туманная, напоўненая змрокам і страхам, і сонца ніколі не

з'яўляецца: «Хмары вечна і аднастайна віселі глыбока ўнізе. Яны збіраліся падчас навальніц, але блакітнае неба было адмоўлена для ўсіх нас. «[...] Часцей за ўсё воблачныя ўтварэнні прыкметна праясняліся, некалькі разоў, асабліва ў канцы майго знаходжання з гарызонту над нашым горадам упала некалькі касых прамянёў святла, але пераможнага прарыву так і не адбылося» [47, с. 43].

Галоўнага героя, адносна непрыкметнага чыноўніка, наведвае пасланец нейкага спадара Патэры, уладара велізарнага і таямнічага Царства Сноў, каб запрасіць яго пераехаць у гэтую краіну. Завабленыя фантастычнай гісторыяй пра краіну, жыхары якой вольныя ад усіх матэрыяльных клопатаў і якія могуць спакойна марыць цэлымі днямі, акружаныя лабірынтам крывых і выпраменьвальных магіяй вуліц, наш герой і яго жонка адпраўляюцца ў Царства Сноў, размешчанае на мяжы Расіі і Кітая. Падарожжа туды займае некалькі дзён, і ў рэшце рэшт можна працягнуць толькі з пасвячонымі, маўклівымі праваднікамі, бо дакладнае месцазнаходжанне царства з'яўляецца сакрэтам.

Агульныя высновы па главе

На падставе літааратуразнаўчых і іншых навуковых даследаванняў мы паспрабуем вылучыць **характэрныя рысы магічнага рэалізму**:

1. У тэксце існуе дзве рэальнасці, першасная і прыхаваная, якія суіснуюць і ўзаемапранікаюць адна ў адну.
2. Прычыны ўзнікнення фантастычных элементаў не называюцца, а героі проста прымаюць іх і не аспрэчваюць.
3. Час нелінейны: мае цыклічны характар ці здаецца адсутным.
4. Містычны рэаліст часта звяртаецца да нацыянальнага, гістарычнага або духоўнага досведу ў матывоўцы сюжэтных сітуацый і характараў, што стварае культурны кантэкст.
5. Містычны рэаліст часта звяртаецца да сімвалаў і вобразаў.
6. У тэксце твора могуць згадвацца фальклорныя, міфалагічныя і легендарныя сюжэты.
7. Псіхалагічнага аналізу ўчынкаў герояў аўтар не дае, а толькі падрабязна апісвае пачуццёвае ўспрыманне і жыццё герояў.
8. Пакідаючы фінал адкрытым, аўтар твора прапануе чытачу самому вызначыць, што было больш праўдзівым – фантастычнае або рэальнае.

Так, магічны рэалізм можна назваць адной з праяў, па К.Г. Юнгу, «праекцый калектыўнага несвядомага», і ён з'яўляецца важнай часткай гэтай праекцыі, раскрываючы новыя грані рэальнага жыцця [4, с. 17].

Можна заўважыць, што выкарыстанне тэрміна «магічны рэалізм» стала модным у апошнія гады. Амерыканскі крытык Броўэрс прыпісвае асабліва цікавую ўнутраную дынаміку тэрміна.

Такім чынам, магічны рэалізм – гэта мастацкі метада. Магічны рэалізм уласцівы лацінаамерыканскай літаратуры. У 1950-60-я гг. лацінаамерыканская літаратура перажыла сапраўдны бум. У літаратуры нават з’явіўся спецыяльны тэрмін «Карыбскі цуд». **Роля магічнага рэалізму** заключаецца ў пошуку ў рэчаіснасці дзіўнага, лірычнага і нават фантастычнага – тых элементаў, якія робяць паўсядзённае жыццё даступным паэтычным, сюррэалістычным і нават сімвалічным трансфармацыям. Сярод сучасных «магічных» рэалістаў і заснавальнікам лацінаамерыканскага «магічнага рэалізму» называюць Г. Маркеса, які атрымаў Нобелеўскую прэмію ў 1982 годзе за творчасць у гэтым літаратурным жанры. Творчасць Г. Маркеса – найбольш яркі прыклад змешвання выдумкі і рэальнасці. Тая карціна свету, якая прпанауецца магічнымі рэалістамі, адпавядае мастацкай канцэпцыі чэшскага пісьменніка Міхала Айваза, што мы паспрабуем паказаць і прадэманстраваць у нашай рабоце.

ГЛАВА 2 РАМАН «ДРУГІ ГОРАД» ПРАЗ ПРЫЗМУ МАГІЧНАГА РЭАЛІЗМУ

2.1 Рысы магічнага рэалізму ў рамане «Другі горад»

Міхал Айваз, празаік, філосаф і эсэіст, нарадзіўся ў Празе ў 1949 годзе ў сям’і хіміка і перакладчыка рускай мовы Міхала Айваза Старэйшага. Письменнік вивучаў чэшскую мову і эстэтыку на факультэце мастацтваў Карлава ўніверсітэта. На працягу свайго жыцця ён працаваў у розных прафесіях, такіх як начны вартаўнік у гаражах і помпавым станку на Празскай вадаправоднай станцыі. Паміж 1996 і 1999 гадамі ён працаваў рэдактарам у «Літаратурнай газеце» («*Literární noviny*»), пасля чаго пачаў цалкам прысвячаць сябе сваёй творчасці. З 2003 года ён працуе ў Цэнтры тэарэтычных даследаванняў, сумеснай установе Карлава ўніверсітэта і Акадэміі навук Чэшскай Рэспублікі.

З пачатку сваёй пісьменніцкай кар’еры М. Айваз публікаваўся ў шэрагу часопісаў і анталогій. У сваёй творчасці ён разглядае пытанні знакаў і формаў, мовы і маўлення, пустэчы, сувязі паміж хаосам і парадкам, уздзеяння мастацкага твора і г. д. Эстэтычныя і філасофскія разважанні М. Айваза, у прыватнасці, прытрымліваюцца традыцыі фенаменалагічнага падыходу, што пацвярджаецца яго кнігай «Шлях да прамення сэнсу: генетычныя фенаменалогіі Эдмунда Гусэрля» («*Cesta k prameni smyslu: Genetická fenomenologie Edmunda Husserla*», 2012), у якой абмяркоўваецца генетычны аналіз. Сярод іншых прафесійных публікацый – «Космас як самаўтварэнне» («*Kosmos jako sebeutváření*», 2017), у якой аўтар разважае пра сувязь паміж жывой і нежывой прыродай і светам людзей [39].

Айваз дэбютаваў у мастацкай літаратуры ў 1989 годзе зборнікам паэзіі «Забойства ў гатэлі “Інтэркантыненталь”» («*Vražda v hotelu Intercontinental*», 1989), а праз два гады апублікаваў зборнік кароткіх празаічных твораў «Вяртанне старога варана» («*Návrat starého varana*», 1991). Кароткія прозаічныя творы маюць рысы змешвання жанраў, у тым ліку апісальныя замалёўкі, матэматычныя задачы, сны і спіс назваў раздзелаў невядомай кнігі. Найважнейшым творам аўтара можна лічыць «Другі горад» («*Druhé město*», 1993).

У празаічных тэкстах Айваза складаныя філасофскія тэмы пераплятаюцца з банальнымі паўсядзённымі справамі, што актывізуе пільнасць і ўяўленне чытача. Раман аўтара багата натхнёны прыгодніцкай і дэтэктыўнай літаратурай, паўтараюцца матывы падарожжаў, невядомага, таямніц, таямнічых прадметаў, інтэртэкстуальнасць. У сваёй прозе Айваз часта ўжывае элемент шматслаёвасці, які рэалізуецца праз прамовы, што

змяшчаюцца ў апавяданнях іншых персанажаў, якія па сваёй структуры нагадваюць лабірынт.

Чытач сутыкаецца з працэсам шматслаёвасці ў мастацкім рамана-падарожжы «Залаты век» («*Zlatý věk*», 2001). Сярод твораў з дэтэктыўным сюжэтам можна згадаць кнігу «Пустыя вуліцы» («*Prázdné ulice*», 2004), якая пачынаецца, як і многія творы пісьменніка, з адкрыцця цікавага прадмета. Раман «Падарожжа на поўдзень» («*Cesta na jih*», 2008) тэматызуе падарожжы і таксама прадугледжвае шматслаёвасць апавядання. З чужым асяроддзем чытачы сутыкнуцца і ў навеле «Люксембургскі сад» («*Lucemburská zahrada*», 2011), дзякуючы якой Айваз атрымаў прэмію «Magnesia Litera» ў катэгорыі «Кніга года» ў 2012 годзе. Апошнім на сённяшні дзень мастацкім творам аўтара з'яўляецца раман «Гарады» («*Města*», 2019) [39].

Міхал Айваз з'яўляецца сучасным чэшскім пісьменнікам, чыя паэтыка сапраўды характарызуецца пэўнай «дзіўнасцю». У яго творах мы знаходзім фантастычныя элементы, а таксама аповед без яўнага сэнсу, і асабліва цалкам разрозненую групоўку элементаў на розных узроўнях. Чэшская даследчыца Вероніка Кашнарава у сваіх даследаваннях абараняе гіпотэзу, паводле якой Міхал Айваз належыць да постмадэрністаў, бо ён з гэтым па-філасофску палемізуе. Даследчыца прытрымліваецца гэтага пункту гледжання, хоць яна прызнае, што фармальная структура твораў Айваза дэманструе шмат постмадэрнісцкіх фігур і матываў [40, с. 27].

Для пісьменніка тыповым прыкладам пабудовы апавядання з'яўляецца **пакадравая кампазіцыя** – першасны аповед звычайна ідзе за гісторыяй іншага персанажа, але апавяданне таксама з'яўляецца прамежковым, што вядзе да некалькіх устаўных апавяданняў. Кашнарава разумее гэты прыём Айваза як рэлятывізацыю расследавання (г. зн. веды адносныя, абсалютнай ісціны не існуе) і арыгінальнасць мастацкага свету нашага аўтара. Акрамя таго, Айваз любіць выкарыстоўваць **метанаратыў** (апавед за межамі іншага апаведу) як сродак камунікацыі з чытачом, што наводзіць на думку пра літаратурную гульню. Раманы Айваза таксама ўключаюць ў сябе такія матывы, як лабірынт, бібліятэка, пісьмо або палімпсест, якія з'яўляюцца матывамі і дэманстрацыяй постмадэрнісцкай карціны свету [37, с. 27].

Пэўныя **прынцыпы нарацыі** (спосаб пабудовы), і таксама адметнасці мастацкага свету Айваза (узровень зместу) можна ўбачыць у яго тэарэтычнай рэфлексійнай кнізе «Сны граматык, ззянне літар» (*Sny gramatik, záře písmen* (2003)), у якой аўтар разважае пра філасофію аргентынскага празаіка Х. Л. Борхеса, імпліцытна схаваную ў яго творчасці. Але Айваз у канчатковым выніку хутчэй развівае ўласныя ідэі, задумы і канцэпцыі. Пісьменнік называе пачуццё, якое ўзнікае ў выніку інтэрпрэтацыі нашай сэнсарнай сістэмы (якая складаецца з рэцэптараў, праводзячых нейронных шляхоў, аддзелаў галаўнога

мозгу), «граматычным светам», а плынь матэрыі (гэта значыць рэчаіснасць, якая папярэднічае сэнсарнаму захопу) – месцам бессэнсоўнасці. Айваз хоча адзначыць, што «граматыкі нашага свету» не выпадковыя, хаця «пачатак» – паходжанне і функцыянаванне матэрыі – вядома выпадковыя.

«Мы не маем права ставіць народжаны ў нашым свеце сэнс, які ўзнік з бязглуздзіцы, у якасці крытэрыю каштоўнасці і наракаць на абсурднасць быцця. (...) Надпісы, якія гавораць на мове выпадку – тэкст плям на сценах, хваль і адлюстравання на паверхні вады, якія змяняюцца на абрысы аблокаў – гэта пасланне і адкрыццё менавіта таму, што выпадковасць гэтага тэксту ўсё яшчэ належыць свету сэнсу, але гэта сімвал і напамін, бо лепш за ўсіх тэкстаў выказваюць вялікую бязглуздзіцу чароўнай гульні, гульні быцця, у якой узнікаюць індывідуальныя светы сэнсу» [19, с. 62].

Часам Айваза ўспрымаюць як постмадэрніста або называюць проста «іншым» аўтарам. З-за прысутнасці фантастычных элементаў у творах мы можам назваць Айваза магічным рэалістам, хаця сам аўтар у сваім інтэрв'ю адхіляў гэта: «Мушу прызнацца, што я не надта разбіраюся ў магічным рэалізме, я чытаў толькі «Сто гадоў адзіноты» з твораў магічных рэалістаў. Кніга мне вельмі спадабалася, але гэты спосаб напісання, укаранёны ў калектыўнай нацыянальнай міфалогіі, мне даволі далёкі і, думаю, не паўплываў на мяне. Для мяне на самой справе даволі дзіўна, што мяне адносяць да магічных рэалістаў» [34, с. 15].

У паэтыцы магічнага рэалізму Айваза вылучаецца наўмысная абцяжаранасць апавядальнай манеры. Ён будзе гісторыю як працэс спазнання, дзе герой сутыкаецца з загадкай і імкнецца яе разгадаць. Для гэтага аўтар канструюе фантастычныя светы і прасторы, населеныя мноствам персанажаў, кожны з якіх дзеліцца сваёй гісторыяй. Апавядальнік, выкарыстоўваючы літаратурныя прыёмы, уцягвае чытача ў гэты працэс. Аднак, яго самога ўвесь час адцягваюць асацыяцыі і пабочныя разважанні, якія ён, тым не менш, уключае ў апавяданне. У выніку ствараецца шматслаёвая структура, дзе адна гісторыя перацякае ў іншую, утвараючы бясконцы ланцужок узаемазлучаных наратываў [35, с. 11].

У рамане «Другі горад» пісьменнік стварае **фіктыўныя светы**, якія маюць форму лабірынта, але гэтыя светы звязаны з рэальнасцю. Рэальнасць і вымысел пераплятаюцца паміж сабой у рамане. Звычайна ў мастацкім свеце адбываецца так: з рэальнымі людзьмі ў рэальным месцы здараюцца фантастычныя рэчы.

Галоўны герой названага рамана – чалавек, пра якога больш мы нічога не даведаемся за ўвесь апавед, толькі тое, што ён жыве ў Празе. Ён знаходзіць у антыкварнай краме кнігу ў фіялетавым аксаміце, напісаную невядомым шрыфтам. Герой ідзе да эксперта, які паведамляе яму, што мае справу з

падобнай кнігай. Ён ужо сутыкаўся з пісьменнасцю і даведаўся пра яе, што яна з іншай вобласці, але праз некаторы час лепш перастань шукаць. «Ніхто нічога не ведаў ні пра кнігу, ні пра невядомы алфавіт, але амаль кожнаму прыходзіла ў думках якая-небудзь даўно забытая гісторыя, дзіўная сустрэча, неспадзявана прыадчыняўшая дзверцы ў іншы свет, ён пачынаў распавядаць пра гэта, але звычайна запінаўся, перарываў аповед на сярэдзіне і загаворваў пра што-небудзь іншае» [1, с. 16].

Для героя пошукі другога горада толькі пачынаюцца. Ён блукае ноччу вакол Прагі, пачынае сутыкацца з дзіўнай групай людзей, якія вывучаюць, пакланяюцца і нават живуць у схаванай прасторы ў «другім горадзе».

У горадзе галоўнага героя чакаюць незвычайныя сустрэчы: то на даху сабора Святога Віта ён пачуе, як птушка Фенікс дэкламуе народны эпас «Зламаныя лыжка», то бачыць дзіцянятаў сфінксаў і маленькіх ласёў з мігатлівымі рагамі, мірна спячых у хлявах. Горад населены не толькі людзьмі, але і іншымі дзіўнымі стварэннямі. Аднойчы герой нават натыкнуўся на акулу ў царкоўнай вежы, а часам яго нечакана зацягвае ў пражскія кватэры па канатнай дарозе.

Галоўны герой часта не можа зразумець сутнасць слоў, якія прамаўляюць героі, таму што размаўляюць яны сюррэалістычнай плыню. Навакольныя живуць, не задаючыся пытаннем аб рэальнасці свайго быцця. У адрозненне ад іх, галоўны герой увесь час пагружаны ў разважанні аб прыродзе рэальнасці, сумняваецца ў сапраўднасці ўсяго, што бачыць, і прыходзіць да вызначаных высноваў: «А можа, я апынуўся на мяжы незнаёмага горада, які суседнічае з нашым? Вырас гэты горад з адкідаў, што не пераварыў і адрыгнуў наш свет, або яго заснавалі абарыгены, якія жылі тут яшчэ да нашага прыходу і якім мы настолькі абыхавыя, што яны нават не заўважаць, калі мы зноў знікнем?» [1, с. 26].

Вобраз незвычайнай кнігі – скразны матыў у творах Айваза. У рамане «Другі горад», як і ў раманах «Бірузовы арал», «Залаты век», «Таямніцы кнігі», з’яўляецца загадкавая «кніга ў фіялетавай вокладцы». Галоўны герой заключаным у яе старонках, імкнецца разгадаць таямніцу яе аўтара і праводзіць уласнае расследаванне, рухомы прагай спазнання.

У раман «Другі горад» Міхал Айваз уключыў **вобраз Прагі**, які з’яўляецца ключавым на працягу ўсяго твора. Выявы марскіх істот і апісанні бібліятэкі ў кнізе пераклікаюцца, ствараючы **шматслаёвы сімвалічны свет**. Момант, калі персанаж, знаходзячыся ў цішыні бібліятэкі, сутыкаецца з велізарнай хваляй, можа быць інтэрпрэтаваны як уварванне хаосу і стыхіі ва ўпарадкаваны свет ведаў. Вялікая чорная рыба высоўвае галаву са сцяны вады і пачынае гаварыць. Затым рыба прымае форму скульптуры, якая прадстаўляе момант з жыцця галоўнага героя. Потым намалёваная даволі сюррэалістычная

карціна паўстае перад нашымі вачыма: піяніна ператвараецца ў гіганцкага краба і поўзае па пакоі.

Чэшскі літаратуразнаўца Ян Малура заўважае **дзве асноўныя рэчы ў** рамане «Другі горад». Першая – гэта **магія**, цесна звязаная з Прагай, якая, відавочна, вельмі блізкая аўтару. Але самае галоўнае – гэта сувязь жанраў і магчымасць успрымання і інтэрпрэтацыі ўсяго твора ў розных аспектах. «Почырк Айваза быў цалкам безпамылковым з моманту яго першага паэтычнага твора. Ён пастаянна захапляецца іншасцю, адкрываецца фантастычнай рэальнасці. Ён часта рухаецца на мяжы паміж таямнічым і маляўнічым (і абсурдна-гратэскным). Жыхары Другога горада размаўляюць на дзіўнай мове, балбочуць сюррэалістычна, але часта і сур'ёзна разважаюць. Філасофскія разважанні ў канцэпцыі Айваза ўключаюць у сябе ўяўленне незвычайнай сілы», – піша Малура. Вышэйзгаданая **сувязь з філасофіяй** відавочная ва ўсіх творах Айваза, нават нягледзячы на тое, што сам аўтар строга падзяляе сваю мастацкую літаратуру і тэарэтычную працу [24, с. 20].

Чароўная прастора горада Прагі сапраўды **з'яўляецца сюррэалістычным адлюстраваннем рэальнага**. Гэта бачанне абапіраецца на скасаванне адрозненняў паміж магчымым і сучасным светамі. Фантазія аўтара дае магчымасць за загадкавымі, але рэальнымі мясцінамі знайсці новыя прасторы, населеныя загадкавымі істотамі, або сустрэць на вуліцах Прагі заморскія параходы, паравыя сані з арганамі, сутыкнуцца з гіганцкімі малюскамі, яшчаркамі, жывёламі як рэальнымі, так і цалкам уяўнымі. Пётр Білэк не адмаўляе адметнасці і «іншасці» твораў Айваза, але прыпісвае Айвазу пэўную долю манерызму, з якой стылізаваны яго свет [22, с. 14].

Са слоў самога аўтара: «Шырокія рэгіёны свету, якія нас атачаюць, нябачныя. Гэта не толькі тое, што ляжыць па-за нашым прасторавым і часавым гарызонтам, але перш за ўсё акіян хаатычнага, таго, што не было нададзена сэнсу – акіян, з якога ўзнікаюцца астравы ўспрыманага і чый зрок праходзіць» [20, с. 7].

Па словах чэшскай літаратуразнаўцы Кашнаравай, уражвае тое, як асобныя героі і апавядальнікі не толькі ў межах главы «Падарожжа на поўдзень», але і ў рамках усёй творчасці Айваза адлюстроўваюць адзін аднаго і падобныя адзін да аднаго не толькі сваім сацыяльным статусам, але перш за ўсё тым, што яны ўнутрана вырашаюць, пра што думаюць і якія пытанні сабе задаюць. Большасць персанажаў маюць эпізядычны характар. Гэтыя персанажы набываюць марыянетычны выгляд, і іх рухае гулівы апавядальнік [38, с. 10].

Чэшскі постмадэрніст вельмі старанна распрацаваў **свет другога горада**. Іншы горад мае сваю ўласную культуру, гісторыю, банкоты з тыгрынымі галовамі, інстытут, часопіс «Залаты кіпцюр», нават тэлебачанне і

міфалогію. Другі горад таксама мае свае бібліятэкі, прыказкі, каралеўскі палац і навуку, такую як археалагічная скрынь. Яго жыхарыносяць пры сабе скрынку з ласкай і маюць забароненыя дзеяслоўныя часы. Гэта стварае вобразную сістэму натуральнага гратэску.

Вельмі важную ролю адыгрывае **вобраз люстэрка**, бо галоўнаму герою дазволена зазірнуць за фіранку дазволенага. Яно з'яўляецца празрыстай мяжой паміж двума светамі. Люстэркі са старажытнасці лічацца вобразам разважлівасці. Яны выклікаюць адчуванне існавання дваініка, што адлюстроўваецца.

«З люстэркаў цяпер толькі вострыя металічныя дзюбы пранікаючых у нашу прастору злых птушак і гіганцкія, даўжынёю ў метр, асіныя джала, якія пранізваюць наша твар падчас галення, восы, чыё гудзенне часам нагадвае нам пра старажытнае адкрыццё, якому мы здрадзілі» [1, с. 24].

Значную ролю у мастацкім свеце Айваза адыгрываюць **флора, фаўна, сустрэчы з рознымі звярамі**, як на сюжэтным, так і на ідэйным узроўні. Вельмі частымі з'яўляюцца вобразы джунгляў і мора. У рамане «Другі горад» джунглямі вельмі часта становяцца вядомыя прасторы. «Джунглі блізкіх рэчаў» уяўляюць сабой самы неверагодны лабірынт, у якім чалавек адчувае сябе вандроўнікам. Вобраз лабірынта – адзін з галоўных у творах чэшскага постмадэрніста. Паняцце ў Айваза вельмі адноснае. Ім можа стаць усё, што заўгодна, нават ігрыш аўтамат. А потым можа чалавек апынуцца там, дзе ён быў раней, як у сапраўдным лабірынце [5, с. 121].

У разглядаемым намі рамане на старонках часта з'яўляюцца **вобразы розных марскіх істот**, якія падаюцца паралельна з вобразам кнігі і апісаннямі бібліятэкі. Напрыклад, калі персанаж рамана блукае па джунглях бібліятэкі, то нечакана чуе глухі рокат і бачыць за акном хвалю вышынёй каля метра. З вады высоўвае галаву вялікая чорная рыба і пачынае гаварыць.

Яшчэ адзін марскі вобраз, якому адводзіцца цэлая глава – скат. На Старамнесцкай плошчы пасля рыбных свят скат жорстка змагаецца за сваё жыццё з сабакам. Гэту сцэну назірае галоўны герой. Яго спачуванне адводзіцца на ската, які страціў свае сілы і з якога цячэ кроў. Персанаж адганяе сабаку, гладзіць халоднае цела ската, а той пазірае з удзячнасцю. Герой дзеліцца са скатам магічнай «лятучай» вадкасцю. Марская істота узрывае ў паветра і на сваім целе нясе над горадам галоўнага героя. Але раптоўна ската забівае адзін чалавек са стрэльбы.

З морам і марскімі істотамі мы сустракаемся ў главе «Скальны храм», дзе перад намі паўстае мора, рыбы, джунглі, скальны храм, аскет, які тлумачыць галоўнаму герою арганізацыю сусвету, свету і іншага горада [5, с. 124].

Айвазам згадваюцца гудучыя люмінесцэнтныя лямпы, вулічны ліхтар няспраўны і хрумсткі снег пад ботамі апавядальніка, які ствараюць яркую вобразную карціну начной Прагі. Ён выкарыстоўвае гукавыя кантрасты (гудзенне, храбусценне), чым прымушае чытача ўявіць рухі у падобнай прасторы. Тое, што не працуе лямпа, перашкаджае захаванасці фігуры ў прасторы, стварае пачуццё магчымай небяспекі, згадка снегу, наадварот, падкрэслівае заспакаяльны характар.

Сярод **другасных вобразаў** заўважны вобраз Клары-Алвейры – дзяўчыны, якая з’яўляецца суправаджальніцай героя ў падарожжы ў Іншы горад. У сярэдзіне рамана Клара-Алвейра вядзе з апавядальнікам інтымную гутарку, падчас якой апавядальнік гладзіць яе па валасах, але ў канцы рамана яна спрабуе забіць героя мячом, але ён не дае выразную ацэнку яе ўчынкам і не каментуе адносіны да гэтай дзяўчыны.

У рамане «Другі горад» мы можам знайсці і правобраз затрыманай **прынцэсы і дракона** (дачку чалавека, з якім сустракаецца галоўны герой ў гасцініцы, захоплівае трамвай з зялёнага мармуру). Гэта можна разглядаць у напрамку магічнага рэалізму, бо рэальнасць пераплятаецца з магічнай фантастыкай. У рамане таксама ўтрымліваюцца **фрагменты прыгодніцкага рамана**. Іх мы знаходзім у частках «Сакральны храм» і «Джунглі». Акрамя казачных асаблівасцяў, парадыраванне і прафанізацыя таксама падпарадкоўваецца самому міфу горада.

Пражская прастора, у якую мы ўваходзім разам з героем, – антыкварная крама на вуліцы Карлавай, дзе адбываецца першая сустрэча з іншым светам, які прадстаўлены тут з дапамогай загадкавай кнігі. Раптам мы апынаемся ў памяшканні ўніверсітэцкай бібліятэкі, у месцы, дзе назапашваюцца інфармацыя і чалавечыя веды. **Бібліятэка** выконвае функцыю так званай калектыўнай памяці, гэта практычна калодзеж чалавечых ведаў. Наш герой таксама чакае дапамогі ад навукоўца, які, аднак, перашкаджае яму далей шукаць, адбівае ахвоту. Далей аўтар знаёміць чытача з **гарой Петршын**. Петршын – адна з галоўных славетасцяў Прагі. У адрозненне ад іншых месцаў у Празе, пагорак менш абцяжараны гісторыяй у літаратурных тэкстах, хоць з яго адкрываецца панарамны агляд усяго горада, «палімпсест» горада, яго розных часоў і стыляў, разгорнутых па гарызанталі, калі глядзець з назіральнай вежы Петршына. У Айваза гэта гара выконвае крыху іншую ролю: герой упершыню зазірае ў прастору іншага горада. Гэты пражскі пагорак становіцца тут памежным пунктам. Тут апавядальнік глядзіць праз дзіўны праём у падполлі і бачыць нейкі храм, у якім ідзе пропаведзь, якую ён не можа зразумець, хоць гаворка такая ж у другім горадзе, але сэнс слоў іншы. Храм увагуле ўспрымаецца як святое месца. Мы можам заўважыць, што храм, – вядома, не як далёкая кропка на прыгожым гарызонце, а як месца, дзе герой

перажывае нешта цудоўнае – адыгрывае значную ролю ў тых тэкстах, дзе герой жыве ў сімбіёзе з горадам. Мы сустракаемся з гэтым ў кнізе яшчэ некалькі разоў. Перш за ўсё, гэта Мікольскі сабор, куды трапляе герой. Ён зачараваны выглядам замка і саборам святога Віта.

У рамане часта вылучаюцца выразныя **славутасці Прагі**, як мы ўжо адзначалі вышэй. Часта гэта касцёлы, але таксама, напрыклад, Старамнесцкая плошча ці Карлаў мост, дзе герой сустракае другую, схаваную прастору ўнутры скульптур, якія ўпрыгожвалі гэты мост на працягу стагоддзяў і нагадваюць чэшскае мінулае. Мы сустракаем гэты мост яшчэ раз падчас спецыяльных гулянняў, якія ладзіць другі горад уначы.

Гулянні пачынаюцца на Старамнесцкай плошчы. У цэнтры гістарычнага горада нечакана з'яўляецца пад'ёмнік, маршрут якога праходзіць ад вуліцы Семінарскае каля Клементына да Крыжоўніцкай плошчы і пад аркай, якая ўзвышаецца над Карлавым мостам, затым працягваецца па вуліцы Масцэцкай да Маластранскай плошчы, а потым па вуліцы Нерудавай, на Градчаны. Такім чынам пад'ёмнік капіруе Каралеўскі тракт. Дэмітызацыя, фаміліярызацыя і мудрагелістая містэрыярызацыя Карлавага моста азначае не толькі вырыванне гэтага топасу з нацыянальнага пражскага кантэксту, але адначасова яго ўключэнне ў агульны гарадскі тэкст.

У разглядаемым намі рамане гэтыя гулянні – першы момант, калі герой спрабуе зліцца з жыхарамі другога горада, паводзіць сябе як яны і наладзіць з імі кантакт, чаго яму не ўдаецца, таму што ён не ведае іх рытуалаў і правілаў. Паводле чэшскай літаратуразнаўцы Даніэлы Годравай, Айваз перапісвае Старамесцкую плошчу ў фантастычным кодзе. З'яўляюцца маскарэды, якія разыгрываюць страсную п'есу пра пакуты, смерць і ўваскрашэнне маладога і жорсткага бога. Гэтая п'еса пазней ператвараецца ў фантастычную і жорсткую рыбалку. Затым адбываецца збор рыбы ў сеткі і маскарэды ідуць да пад'ёмніка на Марыянскую плошчу [27, с. 16].

Мы ўжо згадвалі **джунглі** ў сувязі з другім горадам. Джунглі прарастаюць у наш свет, нястрымна і пастаянна растуць, заражаючы прадметы, асабліва кнігі. Здаецца, другі горад увесь час спрабуе паглынуць першы горад, і, здаецца, гэта яму ўдаецца. Доказам можа быць бібліятэка апапядальніка, які ў канцы рамана выяўляе, што таямнічая кніга ў фіялетавым аксаміце «заразіла» іншыя кнігі, і яны павольна перапісваюцца на іншае пісьмо.

«Два гарады – вонкавы горад і ўнутраны не існуюць побач (другога горада няма на ўскраіне, за горадам, хаця героі часам і спрабуюць туды ўвайсці) ні адзін на адным, адзін пад адным (іншы горад сустракаецца пад зямлёй толькі ў некаторых тэкстах з сакрэтам), але ў сабе. (...) Некаторыя

тэксты па меры свайго росту і распаўсюджвання ператвараюцца ў своеасаблівую расліннасць» [1, с. 172].

Другі горад для героя – гэта забытаны лабірынт, джунглі, у якіх ён марна спрабуе зарыентавацца і знайсці шлях да цэнтра. Джунглі – небяспечнае месца, дзе ёсць рызыка згубіцца, а часта і сустрэць смерць. Нягледзячы на гэта, герой адмаўляецца ад магчымасці забыцца і вярнуцца да звычайнага жыцця і адпраўляецца чакаць **зялёнага трамвая**, які абавязкова давязе яго ў іншы горад, адкуль няма вяртання. Прайсці праз дзверы, браму, дом-лабірынт або горад азначае змяніць спосаб успрымання прасторы, часу, жыцця, цэнтра або погляду з іншага боку.

Тэкст Айваза насычаны **пражскімі рэаліямі**, якія, аднак, пазбаўленыя гістарычнасці. Помнікі тут не адносяцца да іх слаўнай гісторыі. Прага тут месца сустрэчы з іншым светам, памежны пункт, адкуль можна пранікнуць у іншы горад. Безумоўна, мы рухаемся не толькі ў цэнтры, дзе знаходзяцца найважнейшыя помнікі, але і пранікаем на ўскраіну горада, у камяніцы, пакоі і каморы, дзе паўсюль у цёмных кутках хаваецца іншы свет. Раман «Другі горад» – гэта пра рашэнне, пра магчымасць выбару. Герой вырашае, ці застацца яму ў сваім замкнёным свеце, у добра знаёмым яму горадзе, ці з'ехаць у іншы горад, які выклікае непераадольную спакусу, але ў той жа час ён не ведае, што яго там чакае.

«Мне было цікава, якую працу я буду мець у другім горадзе – ці буду я шукальнікам золата ў кніжных джунглях, ці манахам у манастыры на гарышчы лібенскай камяніцы, ці рыбаком, які выпраўляецца на ўлоў у цемры. Ці буду бачыць унутранае мора і бачыць, як удалечыні свецяць вячэрнія лямпы пакояў? Раней я па-дурному думаў, што магчыма правесці адпачынак у іншым горадзе, вярнуцца і напісаць кнігу пра сваё знаходжанне. Добра, я пакіну сустрэчу і памежную кнігу тут. Мае наступныя кнігі будуць напісаны ўжо ў сцэнарыі другога горада і будуць друкавацца ў начных друкарнях, хаваючыся за паліто ў шафах» [1, с. 158].

У рамане Айваза, знайшоўшы **таямнічую кнігу**, апавядальнік блукае па горадзе і спрабуе пазнаёміцца з іншым горадам. Ад пачатку і да канца рамана відавочная задума аўтара ісці непасрэдна да выніку – пошуку другога горада. Таму зразумела, што ў сваім апавядальным працэсе ён пераважна ўжывае аналептычную нарацыю, якая мае відавочную прычыннасць як, напрыклад, у самым пачатку тэксту: знайсці кнігу – падарожнічаць да вучонага, які разглядае кнігу, паведамляе герою, што гэта кніга з іншага горада – стымуляваць цікавасць героя да іншага горада – знайсці шлях да яго. Іншыя сцэны выстройваюцца ў такую ж сістэму, за выключэннем выпадковых «азіранняў назад», так званых рэтраспекцый. Гэта неабходна, каб падкрэсліць, што праз іх Айваз распавядае гісторыю аднаго з герояў, якая адбылася раней

перад пачаткам яго рамана. Такі наратыў можа быць дадаткова разбіты ўнутры, г. зн да асабістых успамінаў канкрэтнага персанажа (напрыклад, згаданыя раней успаміны чалавека з кавярні, якога апісвае апавядальнік, як яго жонка трапіла пад чары іншага горад і пайшла ў яго) або сцэны, у якіх гучаць успаміны аб мінулых падзеях (напрыклад, таямнічая цырымонія жыхароў другога горада пад зямлёй, падчас якой успамінаецца «пятнаццаты дзень блукання Выгнанніка», вобраз якога апісваецца пазней). У прыватнасці, сцэны, якія адлюстроўваюць розныя сходы жыхароў другога горада (ці згаданая цырымонія, ці лекцыя на філасофскім факультэце) адыгрываюць важную ролю, бо выконваюць функцыю набліжэння чытачоў да свету другога горада. Ёсць доўгія маналогі святароў ці лектараў, якія ў бессэнсоўных для людзей сказах успамінаюць наш рэальны свет, розныя падзеі, якія адбыліся шмат стагоддзяў і нават тысячагоддзяў таму.

З пункту гледжання сувязі часу і прасторы найважнейшую ролю ў тэксце Айваза адыгрывае **аналептычнае апавяданне** (калі персанаж успамінае падзеі мінулага, і гэтыя ўспаміны ўстаўляюцца ў галоўнае апавяданне), якое апісвае момант, калі апавядальнік з'яўляецца не толькі дзейнай асобай рамана, але і аб'ектам. Аднак да гэтых думак галоўны герой прыходзіць толькі ў канцы рамана, калі знаходзіць выяву Галоўнага чыгуначнага вакзала ў Празе. У гэты момант ён чуе са сцяны з другога пакоя жаночыя галасы, якія гавораць пра яго і яго блуканні па горадзе. Калі ён уваходзіць у пакой, ён выяўляе, што галасы былі запісаны на грампласцінку, якая прайгравалася. Адбываецца перакрываўванне часу і прасторы, калі апавядальнік чуе, што было і што будзе адбывацца ў адным месцы. Грамафонная пласцінка была зроблена ў мінулым, але ўжо ёсць звесткі пра будучыню апавядальніка. Гаворка ідзе пра **скрываўванне дзвюх часавых плоскасцей** (мінулай і будучай) у адной кропцы прасторы. Такім чынам, Айваз звяртае ўвагу на пастаянную сувязь абодвух светаў, якія знаходзяцца ў адной прасторы.

Пасля сцэны с грампласцінкай галоўны герой адпраўляецца на Галоўны вакзал, дзе знаходзіць патаемны ўваход у доўгі калідор, сцены якога абвешаны шэрагам карцін, якія трохі адрозніваюцца адна ад адной. Калі апавядальнік садзіцца на ровар і пачынае спускацца па калідоры малюнкаў, асобныя выявы ў гэтай хуткай паслядоўнасці пачынаюць утвараць кінастужку. Амаль у канцы гэтага «фільма» погляд апавядальніка зафіксаваўся на тым, што на некалькіх здымках ён адлюстраваны ў той момант, калі сядзіць з Кларай-Альвейрай у закусачнай у Пагарэльцы. Зноў відавочнае зліццё часу і прасторы, калі час апавядання «матэрыялізуецца» і таму замацоўваецца ў выглядзе сцэн на карціне. У рамане Айваза гэты факт вельмі важны як для героя, так і для чытача.

Што тычыцца часу гісторыі, дзве іншыя катэгорыі таксама адыгрываюць сваю ролю, а менавіта працягласць і частата гісторыі. Зразумела, што Айваз пераважна выкарыстоўвае магчымасці сцэн і расцяжак у плане катэгорыі працягласці. Абедзве гэтыя магчымасці пераплятаюцца адна з адной, настолькі, што яны не запавольваюць тэмп гісторыі. Функцыя сцэны відавочная – яна апісвае дзеянні апавядальніка, у той час як функцыя расцяжэння – набліжэнне, характарыстыка прасторы: «Я знайшоў шнур выключальніка з гладкім шарыкам на канцы і пацягнуў яго. У цемры свяціўся абажур са слановай косці: я бачыў, што лямпа стаіць на беразе нейкага халоднага, непрыветнага мора, асвятляла зеленаватыя хвалі, якія каціліся з цемры да маіх ног, знікаючы на ўпрыгожаннях дывана і ператвараючыся ў пену, якая сцякала па дыване, перш чым яе падхапіла іншая хваля» [1, с. 55].

Раман напісаны ў духу **постмадэрнісцкай катэгорыі «адкрытасці»**. У «Другім горадзе» аўтар не прапануе рашэнняў, а хутчэй ставіць пад сумнеў існуючыя ўяўленні, што з'яўляецца ключавой асаблівасцю постмадэрнізму. Перакладчыца рамана на рускую мову К.Бабракова-Цімошкіна ўказвае на ўпісанасць рамана ў традыцыі чэшскай і сусветнай філасофска-фантастычнай літаратуры і на магчымыя тыпалагічныя паралелі з «Прыгодамі Гулівера» Д. Свіфта, «Выдуманымі гісторыямі» Х. Л. Борхеса альбо «Востравам учарашняга дня» У. Эка, «пражскімі раманамі» Г. Майрынкі і Ф. Кафкі [3, с. 121].

Раман «Другі горад» не стопрацэнтна накладаецца на мастацкі метады магічнага рэалізму і прапанаваную намі тыпалогію рыс. У рамане мы знаходзім **адрозненне паміж магічным рэалізмам і літаратурным стылем Міхала Айваза** – гэта розныя літаратурныя прыёмы дасягнення фантастычнага, а таксама розныя крыніцы натхнення, якімі карыстаюцца аўтары. Для магічнага рэалізму аўтары звяртаюцца да народных гісторый пра прывідаў (нараджэнне дзіцяці са свіным хвостом, размова з духамі), рэлігійных тэкстаў (ушэсця герояў, абнаўленне гісторыі Махамеда ў рамане С. Рушдзі «Сатанінскія вершы») або выкарыстоўваюць матывы з фэйскіх казак (лятаючы дыван у рамане Маркеса «Сто гадоў адзіноты»), або яны грунтуюцца на дэфаміліярызацыі рэчаіснасці і літаралізацыі ідыяматычных метафар. Чарпанне з такіх разнастайных крыніц аб'ядноўвае адна ключавая асаблівасць – хоць фантастычныя падзеі апісваюцца такім чынам, з-за іх імпліцытнасці, інтэртэкстуальнасці яны застаюцца ўбудаванымі ў сістэму, з якой яны ўзяты, ствараючы такім чынам у чытача ўражанне звыкласці.

З іншага боку, фантастычныя творы Айваза здаюцца дзіўнымі. Успомнім бойку акулы з апавядальнікам на даху касцёла Св. Мікалая ў рамане «Другі горад». Арганізаваць такі бой у рэальным свеце, верагодна, было б складана, але, вядома, не наймаверна. Тым не менш чытач засяроджваецца на бойцы акул

нашмат больш, чым, напрыклад, на акце ўзнясення на неба (што зусім немагчыма ў нашых сучасных рэаліях). Гэта можна звязаць з тым, што ўяўленне Айваза не ўзята з ужо ўсталяваных культурных сістэм і таму значна больш парушае наш ужо ўсталяваны спосаб мыслення.

Поўны паваротаў і кантрастаў стыль Айваза выяўляецца ў яго **непаўторных пералічэннях**, вектарах, якія нечакана спалучаюцца. Гэта, напрыклад, бачна ў апісанні пыльных паліц дзіўнай шкарпэтнай крамы: «Там стаялі шклянкі, на якіх быў намаляваны сырны партрэт усмешлівага афіцыянта з закусачнай, (...). Былі маляўнічыя паштоўкі, на якіх я бачыў востраў пасярод цёмна-сіняга акіяна, над верхавінамі пальмаў у нутры вострава ўзвышаліся вежы пражскага сабора Святога Віта (...). Там было з дзясяткаў нечым падобных да сплюшчаных надзіманых жывёл з гумы (...). Крыху далей я ўбачыў шклянны шар, які быў напоўнены празрыстай вадкасцю, унутры стаяла статуя святога, які трымаў у руцэ крыж (...). Мае пальцы лазілі па мінералах з мноствам вострых краёў, гладкіх і цяжкіх металічных конусах, інструментах (...)» [1, с. 75–76].

Можам сцвярджаць, што паэтыка Айваза заснавана на **тэхніцы алагічнасці**, г. зн. на замене звычайных лагічных адносін (у тым ліку семантычна сінтаксічных), сувязямі выключна выпадковымі. Чэшскі даследчык Міраслаў Хахалаты адносіць Айваза да гібрыднай постмадэрнісцкай прозы, гэта значыць прозы, якая спалучае прыродны свет з фантастычным, але ў той жа час паказвае, што фантастыка мае прасочвальнае значэнне ў чэшскай постмадэрнісцкай прозе (г. зн. не толькі ў Айваза) на працягу доўгага часу, традыцыі сюррэалізму або паэтычнасць [25].

Калі Айвазу задаюць пытанне, што з’яўляецца крыніцай уяўлення ў яго творчасці, ён адказвае, што «ён выходзіць з бясформеннага пачуцця і паступова выцягвае з яго персанажаў і падзеі». На пытанне, ці выкарыстоўвае ён свае сны ў якасці крыніцы, ён адказвае: «Аднак людзі часта думаюць, што сны – гэта адзіная сфера, з якой можна чэрпаць уяўныя і фантастычныя падзеі. Аднак я перакананы, што калі б хто-небудзь заглыбіўся ў яго свядомасць і як след яе вывучыў, калі б ён паспрабаваў прасачыць усё, што ў ёй схавана, ён знайшоў бы там сюжэты для дзясяткаў фантастычных раманаў» [18, с. 49].

Таму Айваз не выкарыстоўвае сны як крыніцу натхнення, як гэта было ў сюррэалістаў. З іншага боку, яго «калажавая паэтыка» (калі ён злучае разрозненыя паняцці і кантэксты) і яго літаратурны генетычны код падказваюць прыналежнасць да сюррэалізму – у інтэрв’ю Айваз зазначае, што пасля публікацыі сваёй першай кнігі «Забойства ў гатэлі “Інтэркантыненталь”» ён пісаў у асноўным сюррэалістычныя тэксты, і ў юнацтве яго значна сфарміравалі сюррэалістычныя аўтары [44].

2.2 Адметнасць метафары ў рамане «Другі горад»

На працягу апошніх дзесяцігоддзяў цікавасць да розных аспектаў выкарыстання метафары ўзмацнялася, а ў апошні час увага да гэтага моўнага феномену асабліва вялікая, і звязана гэта, на наш погляд, з цяжкасцямі, якія ўзнікаюць пры рашэнні загадкі аб структуры і прыродзе метафары, якая здольная ствараць цэласнасць, аб'ядноўваючы разнастайны матэрыял.

Метафара – гэта адзін з самых часта сустракаемых прыкладаў другаснага або пераноснага значэння, сутнасць якога заключаецца ў адлюстраванні падабенства або параўнання аб'ектаў па самых розных прыкметах, напрыклад, колер, аб'ём, прызначэнне, форма і г. д.

Метафара адносіцца да тых аб'ектаў навуковых даследаванняў, прырода якіх дае пастаянны імпульс для распрацовак у розных галінах. Яна выклікае цікавасць не толькі лінгвістаў і літаратуразнаўцаў, але і псіхолагаў, філосафаў, сацыёлагаў, палітолагаў, культуролагаў. Метафара вызывае цікавасць як з пункту гледжання яе функцыянавання, як моўнай адзінкі, так і з пункту гледжання механізмаў яе спараджэння [12, с. 5].

Джордж Лакофф і Марк Джонсан, амерыканскія лінгвісты, вылучаюць два віды метафар:

- **анталагічныя метафары** – гэта калі мы прадстаўляем абстрактныя рэчы, такія як падзеі, пачуцці або думкі, як канкрэтныя аб'екты;
- **арыентацыйныя метафары** – гэта калі мы не вызначаем адно паняцце праз іншае, а хутчэй выбудоўваем цэлую сістэму паняццяў, грунтуючыся на іх узаемасувязі.

У 1980 годзе Лакофф і Джонсан апублікавалі кнігу «Метафары, якімі мы жывём» (англ. *Metaphors We Live By*; чэш. *Metafory kterými žijeme*), заснаваную на агульным уяўленні аб значэнні метафары, якая аб'ядноўвае некалькі галін: філасофію, лінгвістыку, тэорыю літаратуры, культурную антрапалогію, эстэтыку, псіхалогію, сацыялогію і тэорыю мадэлявання. З часоў Арыстоцеля метафара лічылася толькі канкрэтызацыяй мовы, Лакофф і Джонсан сцвярджаюць, што мова ўзнікае ў метафарах, уносячы зусім новы погляд на гэтае пытанне [29, с. 15].

Менавіта паводле канцэпцыі Лакоффа і Джонсана мы будзем класіфікаваць метафары ў рамане Міхала Айваза «Другі горад». Твор мы спрабуем аднесці да магічнага рэалізму, адной з рысаў якога з'яўляецца выкарыстанне вялікай колькасці гэтай моўнай праявы.

Амерыканскія лінгвісты Лакофф і Джонсан падкрэсліваюць у сваёй кнізе «Метафары, якімі жывём», што метафары трэба разумець як метафарычныя паняцці. Да іх мы можам аднесці метафары, якія мы звычайна выкарыстоўваем у мове і ў думках [45, с. 15].

Паколькі метафары, якія мы атрымалі ў выніку нашага аналізу, можна аднесці толькі да некаторых метафарычных паняццяў, мы не будзем прадстаўляць тут поўны спіс тэрмінаў, якія сустракаюцца ў кнізе.

Трэба адзначыць, што на аснове супрацьлегласцей з'яўляюцца супярэчнасці, якія з'яўляюцца прадметам разгляду вучоных у розных галінах ведаў. Як адзначае руская даследчыца Н. Г. Галембаўская, антыномія з'яўляецца формай існавання і развіцця супярэчнасцей, гарманічным адзінствам супрацьлегласцей [7, с. 20].

Разам з паняццем антыноміі ў лінгвістыцы існуе тэрмін бінарная апазіцыя, які ўзыходзіць у сваёй аснове ад лацінскага *binarius*, падкрэсліваючы дваістасць разгляданай з'явы. Бінарная апазіцыя ўяўляе сабой універсальны сродак рацыянальнага апісання свету.

Разгледзем біномы паняццяў у рамана Міхала Айваза «Другі горад». Цытаты будуць падавацца ў беларускамоўным перакладзе з арыгінала.

Мы адзначылі, што больш за ўсё метафар можна аднесці да бінома паняццяў «Думкі – гэта людзі». Усяго сюды належыць 6 метафар: «*тым часам кніга выдыхнула і запоўніла прабел, які застаўся паміж імі пасля вымання тома*» («*kniha mezitím vydechla a iscpala mezeru, která mezi nimi zbyla po vytažení svazku*») [36, с. 10]; «*напружанне, якое выпраменьвалася ад формаў літар*» («*napětí, které vyzařovalo z tvarů písmen*») [36, с. 10]; «*як літары аказваюцца хітрымі*» («*jak se písmena tváří lstivě*») [36, с. 34]; «*літары выдыхаюць атруту*» («*písmena vydechují jed*») [36, с. 34]; «*Я глядзеў на абыякавыя лісты*» («*díval jsem se na lhostejná písmenka*») [36, с. 12]; «*нават з самымі агіднымі зычнымі, народжанымі лянiвымі і зласлівымі рухамі языка ў вільготнай цемры рома*» («*i s těmi nejhnusnějšími souhláskami, rodícími se z lenivých a neřestných pohybů jazyka ve vlhké tmě úst*») [36, с. 18].

Асновы метафар выражаюцца не непасрэдна словам «думка», а словамі «кніга», «напружанне», «літары», «лісты» і «зычных». Але мы можам разумець гэтыя словы як ускоснае выражэнне думак. Іх можна запісваць у кнігу, літарамі ці зычнымі на самай справе.

Напрыклад, Лакофф і Джонсан даюць азначэнне метафары гэтаму біному: «Велізарная колькасць новых ідэй нарадзілася з тэорыі адноснасці; ён бацька сучаснай біялогіі; гэта дзіця якога мозгу?» [36, с. 35]. У другім прыкладзе мы бачым, што нават тут слова ідэя не выражана выразна, але мы павінны самі вывесці значэнне метафары.

Далей ідзе біном паняццяў «думкі – расліны». У нас ёсць тры метафары, задакументаваныя для гэтага метафарычнага паняцця: «*чые падзеі, у якіх сок сэнсу высах*» («*jehož děje, ve kterých vysychaly mízy smyslu*») [36, с. 10]; «*няхай расколіна зарастае сеткай аднаўляльных сувязяў*» («*nechat trhlinu zarůst síťovým obnovujícími se souvislostí*») [36, с. 32]; «*значэнні слоў цямнеюць з*

гукавой субстанцыі» («*významy slov temně vyrůstají ze zvukové látky*») [36, с. 163].

Гэтая метафарычная канцэпцыя вельмі адпавядае канцэпцыі думак і слоў Айваза, што пацвярджаецца цэлым дваццатым раздзелам пад назвай «Джунглі». Тут склад бібліятэкі Клеменціны ператвараецца ў джунглі дзякуючы гнілым і набракаючым кнігам, з якіх вырастаюць расліны і паступова разрастаюцца па ўсім складзе. Уся глава ў асноўным з'яўляецца вобразным уяўленнем таго, што значэнні слоў змяняюцца ў залежнасці ад разумення чалавека і што кнігі могуць запісваць думкі людзей, але іх значэнне можа змяняцца з цягам часу.

Лакофф і Джонсан ілюструюць гэта паняцце метафарами, напрыклад: «яго ідэі нарэшце пачалі прыносіць плён. Пройдзе шмат гадоў, перш чым гэтая ідэя ўбачыць свой поўны росквіт. Вы павінны ўкараніць гэтую ідэю ў свой розум» [36, с. 62-63].

Да трэцяга бінома паняццяў «думкі – гэта рэжучыя інструменты», звязанага з уяўленнямі, адносіцца метафара: «...*таўшчыня ці тонкасць літар або форма іх ножак /кінцуроў, якімі літары ўніваюцца ў вочы*» («*tloušťka či hubenost písmen nebo tvar jejich patek /drápku, kterými se písmena zasekávají do očí*»). І тут думка ўскосна выяўляецца з дапамогай літар-назоўнікаў [36, с. 50]. У якасці прыкладаў з кнігі Лакоффа і Джонсана можна дадаць: «думка ўрэзалася ў яго сэрца; разрэзала яго пярэчанні на часткі [36, с. 64].

З набытага моўнага матэрыялу нам удалося прысвоіць метафарычнаму біному паняццяў «Разуменне – гэта бачыць; думкі – крыніцы святла; дыкурс – гэта лёгка сродак» адну метафару: «я жыў дзіўна паміж дзвюма сферамі, у адной **полюмя** сэнсу згасла, у другой яшчэ не магло разгарэцца» («*podivně jsem žil mezi dvěma říšemi, v jedné dohasínal plamen smyslu, ve druhém stále nemohl vzplanout*») [36, с. 163]. Гэтая метафара выражае жыццёвыя пачуцці героя, збятэжанага існаваннем і законамі другога горада.

Мы выбралі наступнае з прыкладаў Лакоффа і Джонсана: «гэты аргумент зразумелы; гэта была даволі змрочная інтэрпрэтацыя» [36, с. 64].

Біном паняццяў «Каханне – гэта вайна» прадстаўлены ў тэксце Айваза адной метафарай: «у дотыках дзяўчыны зноў **абвешчалася невядомая краіна**» («*v dotecích dívky se opět neznámá ohlašovala země*») [36, с. 36]. Каб уключыць гэту метафару, таксама неабходна ведаць кантэкст, у якім яна выкарыстоўваецца: прафесар распавядае пра адносіны з дзяўчынай з іншага горада. Невядомая краіна – гэта другі горад, які не хоча злівацца з нашай прасторай, хоча захаваць сваю незалежнасць і адначасова не пусціць туды нікога, хто ў яе трапіў.

Лакофф і Джонсан заяўляюць, напрыклад: «ён заваяваў яе прыхільнасць; нарэшце ён заваяваў яго» [36, с. 66].

Да апошняга бінома паняццяў «Жышчэвая сіла – гэта рэчыва», якія звязаны з жышчэм, уяўляюць тую ж метафару, што і папярэднія: «*ix chornaya istota, ne svyazanaya ni z chym i ne paddayuchysya pohledu*» («*jejich černé bytí s ničím nesouvisející a vzpírající se pohledu*») [36, с. 22].

Мы лічым, што «чорная істота» можна разумець у дадзеным кантэксте як жышчэ, звязанае са смуткам і праблемамі, якое спрабуе пазбегнуць увагі, таму мы можам аднесці яго да бінома паняццяў: «Жышчэвая сіла – гэта рэчыва».

Лакофф і Джонсан прыводзяць наступныя метафарычныя прыклады гэтай метафарычнай канцэпцыі: «пазбаўлены ўсёй энергіі; ён перапоўнены жышчэвай сілай» [36, с. 67].

Такім чынам, у гэтым падраздзеле мы засяродзіліся на зместавым баку метафары, грунтуючыся на тэорыі Лакоффа і Джонсана, якія разглядаюць метафары зусім з іншага пункту гледжання, чым было звычайна да моманту публікацыі іх кнігі. Аўтары адзначаюць, што людзі ўспрымаюць метафару як нешта незвычайнае і перакананыя, што яна ім у прынцыпе не патрэбна для самавыяўлення, бо можна абысціся і без яе. Аднак, паводле Лакоффа і Джонсана, метафары пранікаюць у наша штодзённае мысленне такім чынам, што мы часта нават не ўсведамляем гэтага.

Увогуле ў выказваннях Айваз аддае перавагу ўласным моўным сродкам перад усталенымі словазлучэннямі. Яго вобразныя канструкцыі пабудаваны складана, у іх часта пераплятаюцца некалькі слаёў, таму адназначна іх інтэрпрэтаваць, класіфікаваць не зусім проста. Мы лічым, што гэты факт не з’яўляецца занадта дзіўным, улічваючы філасофскую канцэпцыю ўсяго твора. Яго стыль вельмі складаны і адметны, чытач павінен уважліва сачыць за кожным доўгім сказам падчас чытання, выкарыстоўваць сваю фантазію і ў той жа час думаць рацыянальна. Метафары Айваза шматслойныя і патрабуюць ад чытача вялікай увагі, каб зразумець, што хацеў імі выказаць аўтар.

Агульныя высновы па главе

Такім чынам, у рамане Міхала Айваза «Другі горад» мы можам знайсці шмат характарыстык і рыс, якія дазваляюць разглядаць названы твор у межах магічнага рэалізму, што не выключае нашага разумення стылёвай шматвектарнасці чэшскага творцы. Сам пісьменнік адмаўляе сваю прыналежнасць да метаду магічнага рэалізму, але мы доказна прадэманстравалі, што ў яго рамане аб’ектыўна прысутнічаюць рысы магічнага рэалізму. Шматлікія даследчыкі пішуць, што Айваз не зусім магічны рэаліст. Яго параўноўваюць з лацінаамерыканскімі пісьменнікамі, якія пісалі ў

магічным рэалізме. Але мы сцвярджаем, што раман «Другі горад» можна адносіць да магічнага рэалізму.

Мастацкі свет Міхала Айваза ў вылучаным намі для аналізу рамане можна разглядаць як прастору постмадэрнізма з яскравымі прыкметамі і рысамі магічнага рэалізму.

Асноўнымі элементамі паэтыкі магічнага рэалізму ў творы Айваза з’яўляюцца: існаванне дзвюх рэальнасцей: прыхаванай і першаснай, якія ўзаемапранікаюць адна ў адну, час у рамане нелінейны: мае цыклічны характар, фінал аўтар пакідае адкрытым, прапануючы чытачу самому вызначыць, што было праўдзівым – фантастычнае або рэальнае, у тэксце твора згадваюцца фальклорныя, міфалагічныя і легендарныя сюжэты.

Пра творчасць Айваза таксама напісана шмат даследаванняў, у якіх праводзяцца паралелі з аргентынскім пісьменнікам Х. Л. Борхесам. У іх агульныя матывы, напрыклад, матыў таямнічых кніг, напісаных невядомым пісьмом, матывы таямнічай зашыфраванай мовы, бібліятэкі як джунгляў. Таксама Борхеса часам адносяць да магічнага рэалізму, і Айваз таксама пісаў эсэ пра Борхеса.

Раман «Другі горад» мы можам таксама разглядаць у рэчышчы твораў пра містычную Прагу. Гэта выразная тэндэнцыя ў чэшскай літаратуры, а таксама ў творчасці нямецкамоўных пісьменнікаў, якія жылі ў Празе – Г. Майрынк, Ф. Кафка і інш.

Нараўне з гэтым, раман дэманструе тыповыя **прыкметы постмадэрнісцкай літаратуры:** наўмысную забытанасць сюжэту, раздробненасць апавядання, аўтарскую гульню з вобразамі, багацце адсылак да іншых твораў і ў цэлым гульнявую стылістыку.

У рамане «Другі горад» Міхал Айваз актыўна выкарыстоўвае метафары, ствараючы шматслойны тэкст, адкрыты для розных інтэрпрэтацый. Пры аналізе гэтай моўнай з’явы мы абавіраліся на класіфікацыю амерыканскіх лінгвістаў Джорджа Лакоффа і Марка Джонсана, чый падыход да метафары радыкальна адрозніваецца ад традыцыйнага.

Лакофф і Джонсан сцвярджаюць, што метафара – гэта не проста ўпрыгожванне гаворкі, а фундаментальны элемент мыслення, які пранікае ў наша паўсядзённае жыццё незаўважнай выявай. Яны паказваюць, як метафарычныя структуры фарміруюць наша ўспрыманне свету.

Айваз пазбягае клішэ, аддаючы перавагу ствараць уласныя, арыгінальныя моўныя канструкцыі. Яго метафары складаныя, шматгранныя і часта пераплецены, што абцяжарвае іх адназначную інтэрпрэтацыю і класіфікацыю. Гэта, на наш погляд, цалкам заканамерна, улічваючы філасофскую глыбіню рамана.

Стыль Айваза патрабуе ад чытача актыўнага ўдзелу: неабходна ўважліва сачыць за кожнай прапановай, задзейнічаць уяўленне і адначасова захоўваць рацыянальны падыход. Разуменне метафар Айваза – гэта крапатлівая праца, якая патрабуе пільнай увагі да дэталей і імкнення пракрасціся ў задуму аўтара.

ГЛАВА 3 ПАЭТЫКА МАГІЧНАГА РЭАЛІЗМУ Ё РАМАНЕ «ЗАЛАТЫ ВЕК»

Раман «Залаты век» (2001 г.) Міхала Айваза лепш за ўсё характарызаваць як **раман-падарожжа**. У спісе мастацкіх твораў пісьменніка яна некалькі вылучаецца. Хаця тут зноў паўстаюць розныя сюжэтныя плоскасці, але дзеяння і напружання ў творы значна менш.

У рамане Айваза «Залаты век» галоўны герой зноў адкрывае для сябе **чароўны іншы свет**. Ён не звязаны часам (чаргаванне дня і ночы, як і ў рамане «Другі горад»), а прасторава аддзелены. Дзеянне рамана адбываецца на востраве ў Атлантычным акіяне, які супраціўляецца любому ўплыву еўрапейцаў, якія прыязджаюць туды, паглынаюцца ім і змяняюцца. Пакорлівасць і лагоднасць астраўлян з'яўляюцца часткай іх стратэгіі непажаданай барацьбы з заваёўнікамі. Астраўляне паўтараюць тэорыі еўрапейцаў, не змяняюць іх, але сама логіка ў гэтым паўтарэнні больш падобная на гульню сноў, частку магічнага рытуалу. Сіметрычны горад, пабудаваны еўрапейцамі, які павінен быў стаць выразам трыумфу парадку над хаосам, ператвараецца ў казачную прастору галюцынацыйнага характару, населеную астраўлянінамі. На востраве мінулае разумеецца як казачны куток сучаснасці, у які можна пранікнуць праз уяўленне. Галоўны герой апісвае востраў са сваіх успамінаў, у якіх прабліскі рэальнасці змешваюцца з марамі і фантазіяй. На безыменным востраве живуць людзі з рысамі характару і жыццём, настолькі адрознымі ад еўрапейскага героя, але шмат у чым падобнымі да яго.

Герой не зусім разумее астраўлян і іх спосаб успрымання, але знаходзіцца пад іх непераадольным уплывам. Востраў прысутнічае ў ім заўсёды. Астраўляне надаюць словам, а значыць, і імёнам, магічную сілу. Гэта ўплывае і на героя пасля таго, як астраўляне даюць яму імя, якое абазначае птушку, падобную на пелікана: «(...) Я пачаў пераймаць яго своеасаблівую хаду і тэмбр голасу» [21, с. 16]. Акрамя таго, рэчы і іх адлюстраванні ўплывалі адзін на аднаго падобна да рэчаў і іх імёнаў. Астраўляне верылі, што «формы і жэсты целаў таксама ўзнікаюць з падзей на люстэрных паверхнях і ўзроўнях вады» [21, с. 21]. Наяўнасць мноства люстэркаў і вадаёмаў у дамах вострава размывала адрозненне паміж рэальнасцю і вобразамі.

Магія астраўнога свету праяўляецца праз тое, як астраўляне ўспрымаюць навакольны свет праз свае пачуцці, мову і пісьмо. Астраўляне больш адчувальныя да смакавых, гукавых і светлавых адчуванняў, а таксама адчуваюць іх больш інтэнсіўна. Як піша аўтар, смакі падобныя да «цыркуляцыі сокаў, патоку сіл, якія папярэднічаюць формам, якія будуць формы, усталёўваюць іх як іх выраз. [...] Рэальнасць рэзануе са сваім смакам, калі ў ёй

адбываецца распад, разбурэнне формы» [21, с. 37]. Астраўляне ўзвялі смакі да мелодый рэчываў, якія выпраменьваюць свае тоны праз працяглы перыяд выпявання. Падрыхтоўка стравы заняла некалькі дзён, але пасля было прыемна прайсціся па лабірынце смакаў, у якім асобныя смакавыя ноткі праяўляліся са сваімі ўласнымі светамі. Шум вады і ветру, ціхія гукі – гэта галасы, якія яны могуць слухаць цэлы дзень і ў якіх яны пазнаюць настроі і думкі. Замест каменных сцен у дамах астраўлянінаў часта былі сцены з вады, якія падзялялі прастору. На захадзе сонца яны выглядалі як развадкаванае чырвонае ззянне, уначы гэтыя сцены ззялі месяцовым святлом або супакойвалі бессаніц ціхім шэптам. У размовах астраўлянаў таксама прысутнічае мова вады, сказы, якія вымаўляе вада ці вецер і якія ўключаюць у свае дыялогі праніклівыя жыхары вострава. Кароль вострава выбіраецца з шуму размоў, якія вядуць астраўляне паміж сабой, абмяркоўваючы імёны патэнцыйных кандыдатаў, некаторых з якіх можа нават не існаваць, альбо яны ўжо выкарыстоўваюць іншыя імёны.

Раман «Залаты век» можна падзяліць на **дзве часткі**. У першай частцы апавядальнік спрабуе напісаць падарожны нататнік пра неіснуючы востраў. Большая частка апавядання ў гэтай частцы дзеянне адбываецца на неіснуючым востраве. Апавядальнік апісвае навакольнае асяроддзе вострава, яго жыхароў, іх прыроду, звычаі, а часткова іх гісторыю, мову і пісьменнасць. Толькі ў трох выпадках апавядальнік пераходзіць да апісання адной са сваіх асацыяцый, і чытач пераносіцца з вострава назад у Еўропу – у Прагу і яе наваколле, Парыж ці Мюнхен. У другой частцы кнігі апавядальнік засяроджваецца на адзіным літаратурным творы вострава, а таксама адзіным праяўленні мастацкай творчасці наогул – сваёй Кнізе. Гэтая кніга пастаянна перажывае змены: «Кніга змянялася трыма спосабамі: шляхам уставак, шляхам перапісвання тэксту і шляхам сцірання. Найважнейшым і найбольш частым пераўтварэннем Кнігі было ўстаўленне ўставак. [...] Пастаяннае распаўсюджванне ўставак, такім чынам, утварыла асноўны сюжэт бясконцай метамарфозы» [21, с. 163].

Такім чынам, кніга ператвараецца ў велізарную **сетку розных адступленняў і тлумачэнняў**. Асобныя галіны не маюць выразнага заканчэння, і адна свабодна перацякае ў другую, нягледзячы на тое, што яны па сутнасці не звязаныя паміж сабой. Таму чытачу даволі складана сачыць за іх паслядоўнасцю. Акрамя іншага, апавядальнік таксама ўстаўляе ў гэтую частку кнігі свае ўласныя гісторыі, заснаваныя на асацыяцыях. У раман, які ўключае апісанне вострава і гісторыі з кнігі пра востраў, уваходзяць дзесяць розных апавяданняў і гісторый, у якіх ствараюцца некалькі цалкам новых часавых прастор.

Спалучаючы **апісанне выдуманага вострава** апавядальнікам, яго ўспаміны пра жыццё пасля вяртання з вострава, гісторыі з кнігі пра востраў і

апавяданне персанажаў, якія сутыкнуліся з падобнымі сітуацыямі з аўтарам пасля вяртання з вострава, Айваз стварае раман, які шмат у чым падобны да кнігі пра востраў. Чэшскі даследчык Ян Штолба ў сваёй рэцэнзіі на раман піша: «У другой палове «Залатога веку» Айваз іранічна капіруе бязладную, кішэнную прыроду кнігі «Востраў», апавядаючы пра падзеі, унутры якіх прарастаюць іншыя ўстаўленыя эпізоды, дазваляючы сабе збіцца з шляху і блукаць па аб'ездах, якія з цягам часу натуральна становяцца галоўнымі дарогамі. У гэтых апавяданнях ён карыстаецца мноствам чароўных, казачных рэалій; гісторыі поўныя каралёў, прынцэс, каштоўных камянёў, лабірынтаў; ёсць дыван-сон і заліўныя скульптуры, поўныя драпежных рыб... Аднак фантастычнасць гэтых рэалій усё больш аслабляецца і ўзаемна кампенсуе, тэкст пачынае перапаўняцца маляўнічасцю. Больш за тое, падзеі маляўнічага свету патрабуюць толькі маляўнічых рашэнняў, і першапачаткова вынаходлівая і ў пэўным сэнсе паслядоўная фантазія аўтара пачынае спаўзаць у адвольнасць. Месцамі, магчыма, сам аўтар крыху перапаўняецца спешкай і звяртаецца да простых пералічэнняў маляўнічых знакаў [...]» [37, с. 17].

Разам з апавядальнікам мы апынаемся на невядомым востраве ў Атлантычным акіяне. Свет выспы ўяўляецца і апісваецца ў многіх дэталях, але акрамя гэтага мы сочым і за іншымі гісторыямі. Самая істотная асаблівасць вострава – гэта мноства фантазій і мараў, якія пранізваюць нават мясцовую кухню і падымаюць нават гэтую банальную справу да філасофскага ўзроўню. Насамрэч, магло падацца, што жыхары выспы – самі паэты, якія бавяць час, слухаючы філарманічны шум вады ці назіраючы за дзіўнымі плямамі на сценах, для якіх яны прыдумалі шырокую класіфікацыю і прыгожыя назвы. Але на самой справе аўтар неаднаразова задаецца пытаннем: можа яны проста нераўнадушныя людзі, якія маюць нашмат менш погляду на цудоўны свет жыцця.

Акрамя гэтай лірыка-філасофскай формы, востраў мае і іншыя скарбы. Самае галоўнае – **вобраз кнігі**. Фактычна яна адзіная, якую можна знайсці на востраве і якая паступова дапаўнялася на працягу стагоддзяў. У ёй у цэнтры міфалогія і эпас, гісторыяй якой жыхары не цікавяцца. Кніга паказвае старажытную і бясконцую бітву паміж дабром і злом, якая ніколі не можа быць цалкам вырашана. Правадніком апавядальніка па востраве з'яўляецца яго сяброўка Караэль, дзяўчына, у якую ён закахваецца, але гэта не страсць, а хутчэй сумеснае баўленне часу. Апавядальнік памятае востраў толькі са «звычайнай» Прагі, але яго жыццё пасля наведвання ніколі не будзе ранейшым.

«Адзначым адну важную дэталю, і гэта кніга «Востраў». Гэта кніга-лабірынт, поўная нечаканых паваротаў і завязак. Па модзе гэта можна назваць гіпертэкстам у лепшым сэнсе гэтага слова. Апісваючы яе і чытаючы ўрыўкі з

яе, немагчыма не ўспомніць знакамітае апавяданне Борхеса “Вавілонская бібліятэка”» [30, с. 50].

Чэшскі даследчык Павел Котрла спачатку намякае на блізкасць Айваза да Хорхе Луіса Борхеса. Аднак сам пісьменнік лічыць такое параўнанне завышаным. «Я думаю, што яго ўплыў на мяне крыху пераацэнены. Напісанне кнігі – гэта злучэнне многіх нітак, я чытаю прыгодніцкую літаратуру, мне падабаюцца «Тры мушкецёры»... усё гэта там з’яўляецца» [30, с. 50].

Зусім іншае параўнанне можна знайсці ў рэцэнзіі, якая была змешчана ў часопісе «Aluze». «Залаты век – гэта, метафарычна кажучы, павелічальнае шкло, пад якім мы бачым рэчы, незаўважныя няўзброеным вокам, гісторыі, якія, напрыклад, знаходзячыся па-за межамі нашай звычайнай бачнасці, таксама знаходзяцца па-за межамі нашай абмежаванай рэальнасці. Кніга фактычна выразна развівае выказванні трох вялікіх дзеячаў еўрапейскай традыцыі, якіх яна цытуе ва ўводзінах (Платона, аўстрыйскага філосафа А. Мейнонга і Ф. Кафкі), і, наадварот, прытрымліваецца ідэй, напрыклад, французскіх сацыёлагаў Ж. Бадрыяра, Ж. Ф. Ліятара і іншых» [48, с. 508].

У рамане «Залаты век» вельмі **дакладна апісваецца атмасфера кнігі** – відавочная нуда ўперамешку з гісторыямі Еўропы, незразумеласць свету, у якім каланізатары пацярпелі паразу, таму што жыхары вострава маюць зусім іншую мараль. Людзі, якія жывуць на востраве – гэта не ўтапічнае апісанне рэалізаванай гуманнасці, абсалютнага міру і шчасця, гэта апісанне людзей без ідэй, людзей, якім няма за што змагацца і якія фактычна нічога не адчуваюць. Таму ім дастаткова назіраць за хвалямі, лісцем, слухаць гукі прыроды або рабіць застоллі.

Чэшскі літаратурны крытык Алеш Гаман у выданні «Lidové Noviny» параўноўвае з Міхала Айваза з апісаннем князя, які вельмі моцна закрануты нараджэннем новага свету, які выштурхоўваў свае ўспаміны і нястрымна рос і адначасова прыносіў неверагодную асалоду сваёй бессэнсоўнасцю [26, с. 23].

Па словах крытыка, ён цалкам захапіўся сваім захапленнем, стварэннем выдуманых светаў. У гэтым рамане, як звычайна ў аўтара, ёсць шмат слаёў гісторыі – Гаман называе сем з іх.

«Усё здаецца спантаным увасабленнем фіктыўных светаў і гісторый, але на самой справе гэта дакладна прадуманая кампазіцыя. Гэта гучыць як свята нястрымнай сілы і творчай фантазіі, якая дазваляе нам выйсці за межы, у якія нас заганяе рацыянальны вопыт, незалежнасць, з якой аўтар вядзе гульню з аповедам, захапляе чытача». Аднак гэта можа быць і небяспечна для яго, кажа Гаман, «літаратурнай азартнай гульні», у якой можа згубіцца сам аўтар [26, с. 24].

Раман «Залаты век» мае форму мастацкага падарожжа, таму фармат апаведу не прадугледжаны сюжэту. Задача кнігі – апісаць характар насельнікаў

нейкага вострава ў Атлантычным акіяне. Кампазіцыя будуюцца на рэтраспектыўным апавяданні, у якім апавядальнік успамінае гады, праведзеныя на востраве. У той жа час аўтар таксама ўбудуе рамачную кампазіцыю, паміж урыўкамі апісання вострава ён устаўляе гісторыі, якія ён перажываў пасля вяртання з вострава ў Еўропу (скачкі з мінулага ў сучасны апавядальны дыкурс), або гісторыі, якія нехта перадаў яму праз аповед або тое, што ён прачытаў у кнізе «Востраў».

Чэшская даследчыца Вероніка Кашнарава называе прамовы апавядальнікаў Айваза ва ўстаўных сюжэтных пасажах адмысловым «наратыўным прыёмам». Нягледзячы на тое, што гэта заўсёды павінны быць вусныя, суб'ектывізаваныя рэплікі, апавяданне не мае прыкмет вуснасці, героі будуюць апавяданне звязна і цэласна (без намёку на недасканалую памяць), і тым больш усе апавядальнікі размаўляюць на адной мове, а значыць, асобныя суб'екты-апавядальнікі стылістычна не адрозніваюцца адзін ад аднаго [40, с. 35].

Героі рамана не называюць востраў ніякімі назвамі, нават не ўспрымаюць уласныя імёны занадта сур'ёзна і пастаянна іх мяняюць. Яны разумеюць найменне як тое, што, з аднаго боку, вядзе размову з названай рэччу, якая, з другога боку, не з'яўляецца стабільнай, і таму не трэба яе нейкім чынам захоўваць або спыняць яе трансфармацыю.

«Камусьці можа здацца дзіўным, што астраўляне, надаючы імёнам такую вялікую сілу, так неасцярожна прымаюць у якасці сваіх імёнаў словы, якія нарадзіліся выпадкова. Але жыхары вострава лічылі, што менавіта імёны, якія ўзніклі як памылка, скажэнне і падслуханае ў час размовы з рэччу, здзіўляюць яе з нечаканага боку, укопваюцца ў яе неабаронены бок і тым самым выцягваюць з яе самы цікавы голас [21, с. 132].

Грамадства, якое Айваз мадэлюе ў рамана «Залаты век», моцна нагадвае сваеасабліваю **ўтопію**, у якой прымяняюцца (дакладней, гіпербалізуюцца) постструктуралісцкія канцэпцыі. Часта гэта мастакі, якія, ствараючы, сутыкаюцца з вельмі моцным і ў той жа час таямнічым перажываннем, «гулам узнікнення, трансфармацыі, захавання...». Гэтыя персанажы вераць, што рэчаіснасць можа з'яўляцца перад імі, нават калі адразу знікае («мы заўсёды бачым яе ў нейкім сузор'і ў той момант, калі яна знікае») [3, с. 68].

Чэшскі крытык Эрык Гілк заўважае гэтыя моманты ў апавяданнях Айваза і бачыць у іх блізкасць да фенаменалагічнага ўспрымання:

«Такім чынам, мы павінны стрэсці з рэчаў насленні другасных сэнсаў і канатацый, толькі тады мы зможам распазнаць рэч саму па сабе і зазірнуць у яе сутнасць. Канцэпцыя Айваза набліжаецца да метаду «ўвядзення ў дужкі» нямецкага філосафа Эдмунда Гусерля, заснаванага на тым, што калі мы хочам нешта ведаць, мы павінны адмовіцца ад «натуральнага развіцця». Калі мы

хочам спазнаць справу глыбей, мы павінны «закрыць» увесь свет (бо яго існаванне ў абсалютным сэнсе нельга даказаць) і без прадужытасці і веры засяродзіцца на самой з'яве» [44].

Апавядальнік, як і ў «Другім горадзе» (1993), безназоўны, і яго асоба зноў незразумелая. Не менш абмежаваныя звесткі ў крыніцах і пра спадарожніцу, астраўчанку Караэлу, якая паказвае апавядальніку шматлікія астраўныя звычаі.

Айваз апісвае сюжэт кнігі, характарыстыкі герояў больш разгорнутыя, аўтар развівае іх псіхалагічна і матывацыйна, калі, напрыклад, апавядае пра **помсту** дачкі бацькам. У рамане Айваз падае барацьбу паміж дзвюма варожымі каралеўскімі сем'ямі. Нягледзячы на тое, што ў сюжэце шмат паваротаў і эмацыянальных сітуацый, узаемадзеянне паміж героямі адбываецца ў дзіўнай, самотнай «цішыні». Сусветы персанажаў намаляваны як ізаляваныя сутнасці, якія рэдка сустракаюцца ці нават разумеюцца.

Прынцэса Хіёса ўлюбілаца ў прынца Гата, прынец Фо (брат Хіёсы) – у скульптара Мію. Гато зачароўвае Хіёсу карцінамі, якія ён уплятае ў дыван, Мія любіць Фо дзякуючы скульптурам, якія яна стварае. Эмацыянальныя парывы адбываюцца апасродкавана праз мастацкія прадметы. Як толькі Гато заўважае, што Хіёса атрымлівае асалоду ад сваёй фантазіі на дыване, ён пачынае ткаць карціны спецыяльна для яе. Калі пасля паміж імі адбываюцца дыялогі (напісаныя ўскоснай мовай), яны ўжо не пра знаёмства, а толькі пра распрацоўку плана, як падмануць бацькоў Хіёсы. Паміж Фо і Міяй нават няма значнага маўленчага кантакту – Мія занадта занятая працай падчас стварэння, каб заўважыць, што Фо закаханы ў яе. Так князь становіцца самотным, адпраўляецца ў далёкія вандроўкі, дзе і гіне. Любоўныя лініі гэтак жа далёкія ад чытача, як і адносіны паміж Джоном і прынцэсай у казцы, калі Джон выконвае тры надзвычай складаныя заданні, каб атрымаць руку прыгожай дзяўчыны.

У рамане кароль і каралева, бацькі Хіёсы, забіваюць прынца Гато. Прынцэса вельмі няшчасная і вырашае адпомсціць свайму каханаму. Яна атручвае свайго бацьку, помсціць маці ўскосна праз мастацкія прадметы: Хіёсай былі пабудаваны статуі, якія «павінны былі адлюстроўваць катаў, якія катавалі, гвалтавалі і зневажалі Уддо (маці Хіёсы) самымі жудаснымі спосабамі, якія мог прыдумаць змрочны розум прынцэсы» [21, с. 168]. Пасля Хіёса кожную раніцу адпраўляецца на экскурсію па статуях са сваёй маці, і тая вымушана глядзець на іх гадзінамі.

Такім чынам, камунікацыйная дынаміка паміж персанажамі спецыфічная, персанажы вельмі часта не здольныя непасрэдна размаўляць. У адрозненне ад сваіх спадарожнікаў, гэтыя асобы самотныя, і яны выказваюць свае матывы пераважна праз мёртвыя прадметы. Такое афармленне герояў праз

іх атрыбуты надае прозе Айваза архаічнасць, нават міфічнасць, у той жа час такі прыём даволі аддаляе герояў ад звычайнага чытача.

Айваз канструюе прастору рамана на аснове **лёгка пазнавальных дыхатамій** (спосаб лагічнага дзялення класа на падкласы) – з аднаго боку, Еўропа, якая таксама апісваецца як далёкая і адсутная ў наратыўным дыскурсе. Насупраць яе – востраў, невядомы, ірацыянальны, насельнікі якога не маюць ні мэтай, ні амбіцый, адрозніваюцца паэтычнасцю характараў. Знакавы занятак выспы – гуляць і слухаць шоргат ветру. Востраў, прастора, адрозная ад нашай і ў пэўнай ступені неймаверная, рэпрэзентуе рэчаіснасць.

Як мы адзначалі вышэй, мы лічым, што востраў уяўляе сабой **метафарычна гіпербалізаваную ідэю постструктуралізму** (ён характарызуецца, перш за ўсё, негатыўным пафасам у адносінах да ўсякіх пазітыўных ведаў, да любых спроб рацыянальнага абгрунтавання феноменаў рэчаіснасці, і ў першую чаргу культуры; постструктуралізм, свабодна абыходзячыся з тэкстамі, не лічыць магчымым прыпісаць твору якую заўгодна інтэрпрэтацыю. Літаратура становіцца не столькі прадметам, якому крытыка павінна адпавядаць, колькі прасторай для практыкаванняў. Усе літаратурныя тэксты неарыгінальныя па сваёй прыродзе). Напрыклад, дамы на гэтым востраве маюць сцены з цяжчай вады. Апавядальнік скардзіцца, што гэта было прычынай таго, што яму часам не хапала канфідэнцыяльнасці ў гэтых дамах. Астраўчане, аднак, успрымаюць выявы прадметаў, якія паказваліся праз празрыстыя сцены, не як арыгінальныя прадметы, а як новыя формы, новыя ўяўленні, якія мала залежаць ад першапачатковай мадэлі.

«Калі я паскардзіўся на гэта Караэль, яна здзівілася, чаму гэта мяне турбуе; яна сказала, што на самой справе нас ніхто не бачыць, людзі, якія знаходзяцца за вадзяной сцяной, назіраюць толькі дрыготкія формы на яе паверхні, якія крыху падобныя на нас, але ёсць шмат рэчаў, якія крыху падобныя на нас, бо напрыклад, некаторыя іншыя людзі, або нашы цені, выявы і фатаграфіі, не атаясамліваючы сябе з гэтымі рэчамі. Пазней я зразумеў, што астраўляне інакш, чым мы, успрымаюць выявы на водных сценах ці адлюстраванні ў люстэрках, яны глядзяць на іх як на асобныя рэчы, неяк звязаныя з рэчамі за воднай сцяной ці перад люстэркам, але гэтыя адносіны асабліва нічым не адрозніваюцца ад таго, як усё звязана» [21, с. 22].

Магчыма, гэта можна зразумець у сувязі з постструктуралісцкім разуменнем уяўленняў, дзе ролю адыгрывае не толькі паказаны аб'ект і выніковая рэпрэзентацыя, але таксама інтэрпрэтатар і навакольны кантэкст. У выніку рэпрэзентацыя аддаленая ад першапачатковага аб'екта да непазнавальнасці.

Такім чынам, прастора мэтанакіравана выкарыстоўваецца для пабудовы гісторыі. Аднак у апавяданні аўтар не адмаўляецца ад паэтычных мініячур,

звяртаючыся да частковых дэталей наваколя, якія запавольваюць тэмп, але надаюць прозе лірычнасць.

У рамане «Залаты век» Айваз робіць незвычайны **акцэнт на прасторы**. На далёкіх астравах, у рухомах статуях або палацах, менавіта ў іх знаходзіцца большая частка дынамікі твора (гэта наколькі хутка развіваецца сюжэт). У кнізе Айваза чытач з цяжкасцю засяроджваецца на сюжэце, які звычайна зводзіцца да прыгодніцкай гісторыі, гэтак жа і героі не даюць чытачу апору: яны не з'яўляюцца «кавалямі свайго лёсу».

Такое ўважлівае назіранне за навакольным светам можа паходзіць і з таго, што Айваз маляваў у маладосці, і, як ён сам прызнаецца: «усе, у тым ліку і я, чакалі, што я буду жывапісцам. Потым нешта змянілася ў сярэдняй школе. (...) Але я лічу, што ў мяне засталася з тых часоў візуальнае ўспрыманне свету, якое адлюстроўваецца і ў тым, што я пішу» [28, с. 33].

Сапраўды, кнігі Айваза больш **нагадваюць жывапіс**, чым літаратурныя творы – нават на першы погляд можа падацца, што гэта проста статычныя палотны, але пры бліжэйшым разглядзе яны становяцца рухомымі праз велізарную колькасць узаемасувязей, кантрастаў і супрацьстаянняў.

Раманы магічнага рэалізму, як правіла, звяртаюцца да гістарычных падзей, як і гістарычныя раманы, характарызуюцца вялікай апавядальнасцю, сюжэтнай насычанасцю і адносна вялікай колькасцю герояў, паміж якімі чытач знаходзіць складаныя сітуацыі і ўзаемаадносіны.

Аднак, напэўна, самае істотнае адрозненне паміж магічным рэалізмам і літаратурным стылем Міхала Айваза – гэта **розныя літаратурныя прыёмы дасягнення фантастычнага**, а таксама розныя крыніцы натхнення, якімі карыстаюцца аўтары. У магічным рэалізме аўтары звяртаюцца да народных гісторый пра прывідаў, да забабонаў (нарадженне дзіцяці са свіным хвостом, размова з духамі), рэлігійных тэкстаў (абнаўленне Рушдзі гісторыі Мухамеда ў «Сатанінскіх вершах») або выкарыстоўваюць матывы з казкі (лятаючую прасціну ў «Сто гадоў адзіноты» Маркеса). Чарпанне з такіх разнастайных крыніцаў аб'ядноўвае адна ключавая рыса – хаця фантастычныя падзеі апісваюцца дзякуючы сваёй імпліцытнай інтэртэкстуальнасці, яны застаюцца ўбудаванымі ў сістэму, з якой былі ўзятыя, ствараючы такім чынам у чытача ўражанне звыкласці.

Мы можам сцвярджаць, што паэтыка Айваза заснавана **на тэхніцы алагічнасці**, г. зн. на замене звычайных лагічных адносін (у тым ліку семантычна-сінтаксічных), сувязямі выключна выпадковымі. Чэшскі даследчык Міраслаў Хахалаты адносіць Айваза да постмадэрнісцкай прозы з элементамі магічнага рэалізму, гэта значыць прозы, якая спалучае прыродны свет з фантастычным [30, с. 31].

Агульныя высновы па главе

Такім чынам, раман Міхала Айваза «Залаты век» мае рысы, характэрныя для магічнага рэалізму. У прыватнасці, у творы відавочна прасочваецца суіснаванне і ўзаемапрапранікненне двух рэальнасцяў – звычайнай і містычнай. Аўтар актыўна выкарыстоўвае сімволіку і вобразнасць, засяроджваючыся не на псіхалагічнай матывацыі герояў, а на дэталёвым апісанні іх пачуццёвага досведу і паўсядзённым жыцці. Адкрыты фінал рамана дае чытачу магчымасць самастойна інтэрпрэтаваць тое, што адбываецца, і вырашыць, якая з прадстаўленых рэальнасцяў – фантастычная або штодзённая – з’яўляецца больш дакладнай.

У выніку аналізу рамана «Залаты век» мы выявілі некалькі ключавых асаблівасцяў. Па-першае, гэта дакладная структура з главамі, якія маюць загалоўкі, і кальцавая будова. Па-другое, гэта яскравы мастацкі каларыт, які вылучае раман сярод іншых твораў. Тэкст Айваз аздобіў мноствам інтэртэкстуальных канструкцый: тэкст кнігі чэшскага аўтара ўтрымлівае ў сабе шматлікія цытаты, алюзіі, рэмінісцэнцыі на творы знакамітых філосафаў (Платона, Арыстоцеля, Канта і інш.). У творы сустракаецца шмат сімвалаў, галоўны з якіх – вобраз кнігі. Не зважаючы на тое, што тэкст міфалагічна і філасофска насычаны, «магічны», інтэлектуальны, пісьменнік захаваў неабходную лёгкасць стылю, пэўную гулівасць, што сведчыць пра шматузроўненасць, уласцівую не толькі постмадэрнізму, але і магічнаму рэалізму: ёсць павярхоўны пласт с забаўляльнасцю, белетрыстычнасцю аповеду, і глыбінныя пласты – філасофска-сімвалічныя планы прачытання.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

У дадзенай дыпломнай рабоце мы разгледзелі раманы Міхала Айваза «Другі горад» і «Залаты век» праз прызму магічнага рэалізму.

У сусветнай і чэшскай прозе ХХ стагоддзя нельга не заўважыць тэндэнцыю адлюстроўваць складанасць сучаснага свету ў форме рэалізму, узмоцненага магіяй: на рэальным плане аповеду пераплятаюцца міф і гісторыя, рэальнасць і звышрэальнасць, свет жывых і свет памерлых. Незадаволеныя светам, які іх акаляе, пісьменнікі, якія пішуць у рэчышчы магічнага рэалізму, ствараюць новыя, уяўныя светы, і менавіта жаданне адлюстраваць рэальнае праз магічнае рухае іх творчы працэс. Фантастыка магічнага рэалізму не зважае на межы верагоднасці, яна таксама працуе з фактамі, якія забяспечваюць яе рэальнасць, а таксама трансфармуе іх сілай уяўлення.

Міхал Айваз – вядомы прадстаўнік чэшскай постмадэрнісцкай прозы, чыя творчасць, як і творы пісьменніка Мілаша Урбана, цесна звязана з гарадской тэматыкай. Абодва творцы, Айваз і Урбан, з’яўляюцца «гарадскімі» празаікамі, якія надзяляюць свае творы ўнікальнай «паэтыкай прасторы», асабліва прыкметнай у раманах Айваза. Аналіз прасторавых катэгорый у апавяданнях і аповесцях Айваза ў нашай рабоце абапіраецца на тэарэтычныя погляды Лотмана, які падкрэслівае значнасць прасторы як вызначальнай рысы творчасці [37, с. 45].

Міхал Айваз – аўтар, які стварае свой уласны, непаўторны свет, у якім дэканструкцыя і гульня становяцца асноўнымі паэтычнымі прыёмамі. Яго творы, прасякнутыя адначасова духам постмадэрнізму і сюррэалістычнай фантазіі, адрозніваюцца загадкаваасцю і дэтэктыўнай інтрыгай, якія разгортваюцца ў прасторы вандровак і пошукаў. У яго тэкстах важней за ўсё аўтарскія разважанні і ідэі, якія даследуюць глыбіні падсвядомасці і снабчанняў, дзе звыклых рэчы знаходзяць новае жыццё і сэнс. Айваз бачыць свет як лабірынт, поўны хаосу і нечаканасцяў, але пры гэтым захоўвае сувязь з асабістай, інтымнай прасторай. Ён запрашае чытача ў гэты свет, дзе спальня можа падарожнічаць на цягніку, а марскі канёк хавацца ў тэлефоннай будцы, прымушаючы задумацца аб уласным жыцці, якое пражываецца ў гэтым забытым і фантастычным лабірынце.

Чэшскі навуковец А. Гаман разглядае творчасць постмадэрнісцкага мастака як «экзістэнцыяльны пасьянс», які «страціў упэўненасць ва ўсім, акрамя сваёй унікальнасці і іншасці» [26, с. 151]. Магчыма, гэта можа даць апраўданне таму, чаму постмадэрністам (такім як Айваз, Рушдзі ці Вонэгут) так цяжка класіфікаваць сябе ў літаратурна-навуковых катэгорыях, бо яны часта супраціўляюцца адназначнасці. Постмадэрнісцкія тэксты вырастаюць з

атмасферы расчаравання і страчанай надзеі на адзіную, але функцыянальную сістэму каштоўнасцяў. Яны адыходзяць ад рацыянальнасці і замест гэтага прымаюць скептычны погляд, аддаючы перавагу навукавай прычыннасці падзей і адначасова алагічнасці. «Усё, што носіць рысы ўпарадкаванасці, сістэмнасці, становіцца падставай для дэканструкцыі, для падрыву, для разлажэння» [26, с. 151].

Пры аналізе раманаў «Другі горад» і «Залаты век» мы разглядалі творы з розных аспектаў. Пе-першае, мы звярнулі ўвагу на структуру: главы размяжаваныя па назвах, творы маюць кальцавую будову. Па-другое, мы прааналізавалі мастацкія адметнасці раманаў і прыйшлі да высновы, што «Другі горад» і «Залаты век» сапраўды вылучаюцца вельмі арыгінальнай і спецыфічнай мастацкай афарбаванасцю. М. Айваз аздобіў тэксты мноствам інтэртэкстуальных канструкцый: кнігі чэшскага аўтара ўтрымліваюць ў сабе шматлікія цытаты, алюзіі, рэмінісцэнцыі на творы знакамітых філосафаў (Арыстоцеля, Платона, Канта і інш.). У творах сустракаецца шмат сімвалаў, галоўны з якіх – сімвал кнігі. Не зважаючы на тое, што тэксты міфалагічна і філасофска насычаныя, «магічныя», інтэлектуальныя, пісьменнік захаваў неабходную лёгкасць стылю, пэўную гулівасць, што сведчыць пра шматузроўнеvasць, уласцівую не толькі постмадэрнізму, але і магічнаму рэалізму: ёсць павярхоўны пласт з забаўляльнасцю, белетрыстычнасцю аповеду, і глыбінныя пласты – філасофска-сімвалічныя планы прачытання.

Сістэма вобразаў разглядаемых намі раманаў вельмі разнастайная. Пісьменнік карыстаецца прынцыпамі, якія бяруць свае вытокі з постмадэрнізму. Аўтар, засяляючы выдуманы свет мудрагелістымі стварэннямі і сціраючы грань паміж фантазіяй і рэчаіснасцю, стварае раман у духу магічнага рэалізму. Сярод шматлікіх матываў рамана «Другі горад» мы вылучаем асноўны матыў лабірынта. Асноўнымі вобразамі таксама з'яўляюцца вобразы дзіўных неіснуючых жывёл і рыб, якія аўтар прадуктыўна выкарыстоўвае ў сімвалічнай функцыі. У рамане «Залаты век» галоўным матывам з'яўляецца вобраз кнігі. А галоўны герой-вандроўнік з'яўляецца прататыпам самога аўтара.

У раманах Айваза магічны рэалізм праяўляецца ў радыкальнай адмове ад традыцыйных каштоўнасцяў, такіх як сэнс, ісціна і прыгажосць. Ён даследуе межы дазволенага, надаючы ўвагу мудрагелістым і памежным з'явам. Замест навязвання дакладнага тлумачэння, ён дае чытачу поўную свабоду інтэрпрэтацыі. Шлях Айваза ляжыць ад пошуку адзінага сэнсу праз мноства значэнняў да поўнага яго адмаўлення. Гэты падыход выяўляецца ў змешванні рэальнасці і фантазіі, у нелінейным апавяданні, у выкарыстанні сноў, міфаў і казак як лабірынта, а таксама ў экспрэсіўнай, часам сюррэалістычнай манеры пісьма. Яго працы адрозніваюцца ўтоенай эрудыцыяй і імкненнем да

нечаканага, шакавальнага і невытлумачальнаму, ствараючы адчуванне абсурднасці і фантастычнасці, нібы ўбачанага ў сне.

У раманах «Другі горад» і «Залаты век» Айваз выкарыстоўвае наступныя ключавыя прыёмы, характэрныя для магічнага рэалізму: забытанае і нелінейнае апавяданне, разбітае на фрагменты, аўтарскае пераўвасабленне ў пэўны вобраз, актыўнае выкарыстанне інтэртэкстуальнасці і алюзій, а таксама элементаў гульні. Важнай асаблівасцю гэтых твораў з'яўляецца размыццё мяжы паміж выдумкай і рэальнасцю, што абцяжарвае адназначную інтэрпрэтацыю падзей. Інтэртэкстуальныя сувязі і алюзіі, якія адсылаюць да іншых твораў мастацтва, філасофіі і нават да ўласных прац Айваза, маюць значную ролю, патрабуючы ад чытача эрудыцыі і залучаючы яго ў своеасаблівую інтэлектуальную гульню.

У сваіх раманах аўтар будзе выдуманых свету з некалькімі асобамі, якія абмежаваныя ў асноўным словамі або фразамі, якія паказваюць на стан або ступень ведання чаго-небудзь. Гэта стварае базавы філасофска-метадалагічны наратыў. Гісторыя пачынаецца з таго, што галоўны герой сутыкаецца з невытлумачальным, што прымушае яго шукаць адказы. У працэсе ён апускаецца ў выдуманых свету, населеныя мноствам персанажаў, кожны з якіх прапануе сваю версію падзей. Апавядальнік, аднак, дужаецца з уласнымі асацыяцыямі, якія адводзяць яго ў бок ад асноўнай лініі апавядання. Тым не менш, ён уключае ўсе гэтыя адступленні, сустрэчы і разважанні ў свой аповед, фарміруючы шматслаёвую структуру, дзе адна гісторыя перацякае ў іншую, ствараючы эфект «матрошкі». Гэтая шматмерная кампазіцыя мае на ўвазе стварэнне аўтарам не толькі асноўнага свету і сюжэту, але і дадатковых выдуманых рэальнасцяў, якія выяўляюцца ў тэкстах і апавяданнях персанажаў, ускладняючы і ўзбагачаючы аповед.

У раманах Айваза часта сустракаецца сюжэт, дзе галоўны герой пападае ў незвычайны, але блізкі да яго звыклага міру, і спрабуе яго асвоіць. Гэты свет уладкованы даволі проста, і герой спазнае яго праз урыўкавыя звесткі ад другасных персанажаў і ўласныя разважанні. Важную ролю адыгрываюць літаратурныя творы, створаныя ўнутры гэтага свету, якія дапамагаюць герою зразумець яго сутнасць, не парушаючы пры гэтым цэласнасць апавядання. Гэты тып сюжэту можна ўбачыць у раманах «Другі горад» і «Залаты век».

Зыходзячы з вышэйзгаданага аналізу, відавочна, што раманы Айваза маюць некалькі агульных рыс з пункту гледжання структуры і сюжэта. Ва ўсіх раманах Айваза звычайна паўсядзённае жыццё парушаецца ўварваннем чагосьці чужога (кнігі, вострава і г. д.), што выклікае ў галоўнага героя нязгаснае жаданне адкрыць паходжанне гэтай незвычайнай рэчы. У гэты момант пачынаецца гісторыя эпістэмічнага пошуку, гісторыя, апавяданне якой адначасова рэальнае і падобнае на сон.

Герой заўсёды адпраўляецца ў падарожжа. Ён выходзіць з традыцыйнага свету, які здольны зразумець рацыянальна, свету спакою і камфорту, і адпраўляецца ў падарожжа да таямніц, дзе трэба рызыкаваць. Герой ніколі не выходзіць з гэтага такім жа, як быў раней. Ён заўсёды неяк пераўтвараецца. У сваім падарожжы героя скіроўваюць шматлікія апавяданні другасных персанажаў і новыя тэксты, якія ўстаўляюцца непасрэдна ў сюжэт, і такім чынам аўтар стварае шматслаёвую рамачную кампазіцыю.

Айваз не паглыбляецца ў характары сваіх герояў, абмяжоўваючыся толькі павярхоўным апісаннем. Персанажы статычныя, пазбаўленыя ўнутранай дынамікі і псіхалагічнай прапрацоўкі. Іх каштоўнасць для апавядання вызначаецца іх дзеяннямі, а не асобнымі якасцямі. За выключэннем паўтаральнай выявы моцнай жанчыны, якая выступае ў ролі правадыра ў іншы свет, астатнія жаночыя персанажы гуляюць пасіўную ролю назіральнікаў і ўдзельнікаў падзей.

У сваіх кнігах Айваз не проста спрабуе захапіць складанымі сюжэтамі. Ён спрабуе паказаць чытачу новы погляд на навакольны свет. Ён спрабуе паказаць яму таямнічасць, неадназначнасць і сакрэт самых звычайных рэчаў. Паводле чэшскай літаратуразнаўцы Мікаэлы Немцавай, апісанні навакольнага асяроддзя «[...] падрабязныя і ўважлівыя да найменшых зморшчын бачнага, да гульні святла, якія не паглынаюцца і не могуць быць паглынутыя мэтанакіраваным позіркам, або да падобных праяў таго, што чуваць на мяжы цішыні. Апісанне, няхай гэта будзе квазірэальнага асяроддзя, жахлівых прылад ці таямнічых знакаў, не з'яўляецца простым запаўняльнікам у творчасці Айваза. Яно часта становіцца самастойным у тых урыўках, у якіх фокус на першы погляд рэалістычнага пейзажу нечакана пераходзіць да фантазійнага бачання» [43, с. 38].

У сваіх творах Айваз выкарыстоўвае рэаліі, якія з'яўляюцца часткай сапраўднага свету. Новымі з'яўляюцца толькі спалучэнні гэтых рэалій, якія здаюцца чытачу незвычайнымі і ствараюць, здавалася б, міфічны свет. Айваз часта выкарыстоўвае тэмы джунгляў або падводнага свету – месцаў, якія яшчэ не да канца даследаваны. Аднак гэтыя дзіўныя гісторыі рэгулярна заканчваюцца цалкам звычайнымі сітуацыямі. Быццам мы ніколі раней не адважваліся пагрузіцца ў незвычайны свет, які ляжыць адразу за межамі бачнага свету.

У творчасці Айваза, як прадстаўніка постмадэрнізму, ключавой з'яўляецца адмова ад традыцыйных «цэнтраў» – адзінага сэнсу, аб'ектыўнай ісціны, агульнапрынятай прыгажосці. Ён надае асаблівую ўвагу маргінальным і памежным з'явам, замяняючы дыктат адзінай інтэрпрэтацыі свабодай тлумачэння. Ад адзінства сэнсу ён рухаецца да яго множнасці, а потым і да бессэнсоўнасці.

Падыход Айваза праяўляецца ў змешванні рэалізму і магіі, у наўмысных часовых зрухах, у выкарыстанні сноў, міфаў і казак для стварэння складаных, лабірынтападобных апавяданняў. Яго стыль характарызуецца экспрэсіяністычнасцю і нават сюррэалістычнасцю, утоенай эрудыцыяй, а таксама імкненнем да нечаканага, шакавальнага і невытлумачальнага. Прадметы і выявы ў яго творах часта ўяўныя, абсурдныя і фантастычныя, якія нагадваюць сны.

Падобна Борхесу і Кафку, Айваз стварае свет дзе гісторыя паўстае як хаатычнае наслаенне галасоў, якія паступова ператвараюцца ў рэха. Гэты шумны лабірынт напоўнены далёкімі, незнаёмымі галасамі і неразборлівымі надпісамі, выракаючы чытача на бясконцыя пошукі выхаду і адназначнага рашэння.

Нягледзячы на неадназначнасць адзнак, літаратурны свет прызнае арыгінальнасць і важнасць мастацкага стылю Айваза. Уладзімір Наватны, чэшскі даследчык, падкрэслівае яго імкненне да стварэння суцэльнага, па-філасофску і мастацка насычанага твора [46, с. 146]. Любаш Мергаўт, чэшскі крытык, аналізуючы раман «Другі горад», парадаксальна адзначае, што загадка Айваза крыецца ў «замаскіраванай банальнасці», але пры гэтым захапляецца яго незвычайнай мовай, здольным ствараць складаныя і яркія вобразы, праўзыходныя рамкі як традыцыйнай, так і эксперыментальнай [46, с. 147].

Міхал Айваз – яркі прадстаўнік постмадэрнісцкай літаратуры з элементамі магічнага рэалізму. Яго творы пабудаваны на інтэртэкстуальнасці, актыўна выкарыстоўваючы цытаты і алюзіі да філасофскіх тэкстаў, ствараючы складаную сетку адсылак да Платона, Канта і іншых мысляроў. Сімволіка, у прыватнасці вобраз кнігі, адыгрывае ключавую ролю. Айваз умела спалучае інтэлектуальную глыбіню з лёгкасцю апавядання, прапануючы чытачу шматузроўневае ўспрыманне. На паверхні – займальны сюжэт, часта з элементамі дэтэктыва, а ў глыбіні – філасофская гульня, якая патрабуе ад чытача актыўнага ўдзелу ў расшыфроўцы парадыйных эфектаў і алюзій да класікаў, такіх як французскія пісьменнікі Марсэль Пруст і Андрэ Брэтон.

Такім чынам, мы прыйшлі да наступных **вынікаў**: сапраўды ў раманах Міхала Айваза «Другі горад» і «Залаты век» мы можам знайсці **рысы магічнага рэалізму**. Пры аналізе твораў мы прыйшлі да **высноў**, што ў тэкстах існуе дзве **рэальнасці**, першая і прыхованая, якія суіснуюць і ўзаемапранікаюць адна ў адну. Таксама прычыны ўзнікнення **фантастычных элементаў** не называюцца, а героі раманаў проста прымаюць іх і не аспрэчваюць; **час нелінейны**: мае цыклічны характар, у некаторых момантах увогуле здаецца адсутнай. Міхал Айваз часта звяртаецца да нацыянальнага, гістарычнага, духоўнага досведу, менавіта гэта стварае **культурны кантэкст**. Пісьменнік часта звяртаецца да **сімвалаў і вобразаў**, у тэкстах раманаў часта

згадваюцца **фальклорныя, міфалагічныя і легендарныя сюжэты**. Аўтар не дае псіхалагічнага аналізу ўчынкаў герояў, толькі падрабязна апісвае **пачуццёвае ўспрыманне і жыццё герояў**. Пісьменнік, пакідаючы **адкрытым фінал** твораў, прапануе чытачу самому вызначыць, што было больш праўдзівым – фантастычнае або рэальнае. Выкарыстоўваючы дастатковую колькасць **метафар** у разглядаемых намі раманах, гэтыя паняцці структуруюць наша мысленне. Увогуле ў выказваннях Айваз аддае перавагу ўласным моўным сродкам перад кананічнымі словазлучэннямі. Яго **вобразныя канструкцыі пабудаваны складана**, у іх часта пераплятаюцца некалькі слаёў, таму адназначна іх інтэрпрэтаваць, адназначна класіфікаваць не зусім проста. Мы лічым, што гэты факт не з'яўляецца занадта дзіўным, улічваючы філасофскую канцэпцыю твораў. Іх **стыль вельмі складаны і адметны**, чытач павінен уважліва сачыць за кожным доўгім сказам падчас чытання, выкарыстоўваць сваю фантазію і ў той жа час думаць рацыянальна. **Метафары Айваза шматслойныя** і патрабуюць ад чытача вялікай увагі, каб зразумець, што хацеў імі выказаць аўтар.

Міхал Айваз выпрацаваў непаўторны аўтарскі почырк, які, дзякуючы арыгінальным тэмам і апавядальным прыёмам, дэканструюе звыклую карціну свету і апускае чытача ў альтэрнатыўную рэальнасць. У раманах Міхала Айваза філасофскія экскурсы, лінгвістычныя і літаратуразнаўчыя высновы і разважанні, фантасмагарычныя, жывёльныя і раслінныя вобразы і рэдкасці, поўныя тайны падарожжы, складаныя інтрыгі – усё гэта служыць адной мэце – разбурэнню ўпэўненасці чалавека ў пазнавальнасці свету, разбурэнню звыклых уяўленняў пра нас саміх, пра нашу ролю ў светаўладкаванні.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Айваз, М. Другой город. Возвращение старого варана. Бирюзовый орел / М. Айваз. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. – 380 с.
2. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин – М., 1986. – 543 с.
3. Богословесный, В. Н. История зарубежной литературы XX века 1917-1945 гг. / В. Н. Богословесный: под ред. В. Н. Богословесного, З. Т. Гражданской. – М., 1990. – 220 с.
4. Вераксих, И. Сюжеты и характеры. Зарубежная литература XX века. / В двух книгах. Книга I (А – И) / И. Вераксих. – М.: Олимп; Издательство АСТ, 1997. – 832 с.
5. Вострыкава, А. У. Жанрава-стыльёвыя дамінанты чэшскага рамана другой паловы XX стагоддзя / А. У. Вострыкава. – Мінск: БДУ, 2016. – 199 с.
6. Вострыкава, А. У. Сучасная чэшская літаратура: вернутыя імёны / А. У. Вострыкава. – Мінск: БДУ, 2004. – 50 с.
7. Голембовская, Н. Г. Лингвокультурные антиномии в русских и литовских поговорках / Н. Г. Голембовская. – Волгоград, 2014. – 24 с.
8. Грицанов, А. А. Постмодернизм. Энциклопедия / А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – М., Интерпресссервис; Книжный дом, 2001. – 1040 с.
9. Джамалова, М. К. Функции метафоры в языке современной поэзии / М. К. Джамалова. – Мир науки, культуры, образования. № 6 (73), 2018. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii--metafory--vyazyke-sovremennoy-poezii/viewer> (дата обращения: 16.05.2025).
10. Дюкина, О. К. Современные писатели Испании и Латинской Америки / О. К. Дюкина. – М., 2004. – 448 с.
11. Кутейщикова, В. Н. Художественное своеобразие литератур Латинской Америки / В. Н. Кутейщикова. – АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – Москва: Наука, 1976. – 372 с.
12. Маркес, Г. Г. Сто лет одиночества / Г. Г. Маркес. – М., «Правда», 1986. – 447 с.
13. Смирнова, М. А. Понятие «метафора» и подходы к ее изучению / М. А. Смирнова. – Филология и литературоведение № 9., 2014. – URL: <https://philology.snauka.ru/2014/09/960> (дата обращения: 16.05.2025).
14. Степанов, Г. В. История литератур Латинской Америки. XX век: 20-90-е годы / Г. В. Степанов. – М., 2004. – 460 с.
15. Соловьева, Н. А. История зарубежной литературы XIX века: Учебник для вузов / Н. А. Соловьева; под ред. Н. А. Соловьевой. – М.: «Высшая школа», 1999. – 172 с.

16. Рушди, Салман. Дети полуночи / Салман Рушди. – Corpus, 2014. – 768 с.
17. Якимович, А. К. Реализмы 20 века; Магический и метафизический реализм; Идеологический реализм; Сюрреализм / А. К. Якимович. – М., Галарт – Олма-Пресс, 2001. – 176 с.
18. Adamovič, I. Slovník české literární fantastiky a science fiction. Kapitola Ajvaz, Michal / I. Adamovič. – Praha: R3, 1995. – 350 s.
19. Ajvaz, M. Je «zjednaný prostor» subjektivní? Prostor a jeho člověk / M. Ajvaz. – Praha: Vesmír, 2004. – 225 s.
20. Ajvaz, M. Sny gramatik, zaře písmen: Setkání s Jorgem Luisem Borgesem / M. Ajvaz. – Dílna, Nová řada, 2003. – 222 s.
21. Ajvaz, Michal. Tajemství knihy / Michal Ajvaz. – Petrov, Brno 1997. – 112 s.
22. Ajvaz, Michal. Zlatý věk. Druhé město / Michal Ajvaz. – Brno, 2001. – 289 s.
23. Bílek, Petr A. «Jiná realita» / Petr A. Bílek. – Tvar, 1991. – 14 s.
24. D'haen, Theo. Postmodernisms: from Fantastic to Magic Realist. In International Postmodernism: Theory and Practice, A Comparative History of Literatures in European Languages / Theo D'haen. – Bertens, Hans and Douwe Fokkema, eds. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1997. – 283 s.
25. Dostálová, J. Topos města v díle Michala Ajvaze / J. Dostálová. – Brno, 2009. – 51 s.
26. Fraňková, R. Michal Ajvaz's The other city: a dreamlike ode to Prague / R. Fraňková. – Praha, 2013. – URL: <https://www.radio.cz/en/section/books/michal-ajvazs-the-other-city-a-dreamlike-ode-to-prague> (datum užívání: 12.05.2025).
27. Haman, Aleš. Literatura v průsečíku pohledů: teorie – historie – kritika / Aleš Haman. – Praha, 2003. – 175 s.
28. Hodrová, Daniela. Citlivé město: Eseje z mytopoetiky / Daniela Hodrová. – Praha, 2006. – 142 s.
29. Hodrová, D. a kol. Na okraji chaosu: Poetika literárního díla 20. Století / D. Hodrová. – Praha: Torst, 2001. – 865 s.
30. Hoffman, R. R. What could reaction-time studies be telling us about metaphor comprehension? / R. R. Hoffman. – Metaphor and Symbolic Activity, 1987. – 152 s.
31. Chocholatý, M. Chronotop města v české próze 90. let 20. Století / M. Chocholatý. – Brno, 2005. – 107 s.
32. Jackson, R. Fantasy: The Literature of Subversion / R. Jackson. – Abingdon: Taylor & Francis, 2009. – 134 s.
33. Janáček, P. Paralelní světy uvnitř magické Prahy / P. Janáček. – Praha: Lidové noviny 29. 7. 1993, 1993. – 2 s.

34. Jankovič, M. «Šepoty věcí» a «mizící dílo» v Prázdných ulicích Michala Ajvaze / M. Jankovič. – Praha: Academia, 2009. – 16 s.
35. Janoušek, P. Kým je či není Michal Ajvaz? Aneb O nálepkách: Úvaha o studii Veroniky Košnarové «Masky touhy» / P. Janoušek. – Praha: Česká Literatura, 2013. – 131-133 s.
36. Jelínková, K. Michal Ajvaz: Druhé město. Alternativní tajemný svět se skrývá v nitru Prahy / K. Jelínková. – Praha, 2013. – URL: <https://www.topzine.cz/michal-ajvaz-druhe-mesto-alternativni-tajemny-svet-se-skriva-v-nitru-prahy> (datum užívání: 15.05.2025).
37. Johnson, M., Lakoff, G. Metafory, kterými žijeme. 1. vyd. / M. Johnson, G. Lakoff. – Brno: Host, 2002. – 282 s.
38. Klimecká, Ester. Podivné fantastično. Problematika chápání Michala Ajvaze jako autora magického realismu / Ester Klimecká. – Praha, 2020. – 50 s.
39. Košnarová, Veronika, Ajvaz, Michal. Jednotný šum bytí / Veronika Košnarová. – Host, 2011. – 8-16 s.
40. Košnarová, Veronika, Kudlová, Klára, Novotný, Vladimír. Michal Ajvaz. Slovník české literatury po roce 1945 / Veronika Košnarová, Klára Kudlová, Vladimír Novotný – Praha, 2006. – URL: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1204> (datum užívání: 15.05.2025).
41. Košnarová, V. Masky touhy: Úvaha ajvazovská / V. Košnarová. – Praha: Česká Literatura, 2012. – 542 s.
42. Kříž, J. Druhé město / J. Kříž. – Praha: Tvar, 1993. – 7 s.
43. Lukavská, Eva. «Zázračné reálno». Magický realismus. Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez / Eva Lukavská. – Host, Brno, 2003 – 9 - 34 s.
44. Machala, L. Literární bludiště / L. Machala. – Praha, 2001. – 241 s.
45. Marešová, M. Nejnovější próza Michala Ajvaze. Lucemburská zahrada. Rozhlas.cz. / M. Marešová. – Praha, 2011. – URL: http://www.rozhlas.cz/mozaika/literatura/_zprava/nejnovejsi-prozamicchalaajvaze-luce mburska-zahrada-996087 (datum užívání: 15.05.2025).
46. Mašková, D. Jazyk a styl románu Druhé město Michala Ajvaze. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra českého jazyka a literatury / D. Mašková. – Brno, 2014. – URL: https://is.muni.cz/th/fe45v/Bakalarska_prace.pdf / Jazyk a styl románu Druhé město Michala Ajvaze.pdf (datum užívání: 16.05.2025).
47. Novotný, V. Postmodernismus v umění a literatuře: sborník příspěvků z vědeckého sympozia s mezinárodní účastí / V. Novotný. – Plzeň: Pro libris, 2003. – 246 s.

48. Starostková, A. Magický realismus v české literatuře a jeho afinita s literaturou světovou. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra českého jazyka a literatury / A. Starostková. – Brno, 2006. – 103 s.
49. Zamora, Lois Parkinson, Faris, Wendy B. Magical Realism in Spanish American Fiction // *Magical Realism: Theory, History, Community* / Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris. – Duke University Press, 1995. – 563 p.

Міхал Айваз
«Другі горад»
Чацвёртая глава
Маластранскае кафэ

Я яшчэ некалькі разоў прыязджаў на Петршын, але акенца ў ліхтары купала зноў замкнулі, я цягнуў дзверцы з усёй сілы, але мне так і не ўдалося яе адчыніць. З фіялетавай кнігай я цяпер не раставаўся: у трамваі, у чарзе ў краме, часам і проста ідучы па вуліцы, я адчыняў яе і ізноў і ізноў вывучаў незнаёмыя знакі. Я ўжо распазнаваў асобныя літары, хоць і не разумеў, якія гукі яны абазначаюць; мяне ўражвала, што знакаў было семдзесят шэсць, гэты ліст або павінен быў адрозніваць асобныя гукі, якія мы ўспрымаем як варыянты аднаго, або абазначалі графічна мноства гукаў, якія ў корані адрозніваюцца ад нашых. Я спрабаваў уявіць сабе гэтыя гукі, часам пры хадзе я спрабаваў вымавіць іх услых, і прахожыя здзіўлена абарочваліся. З часам я зразумеў, што тыя некалькі дзесяткаў гукаў, якія мы выкарыстоўваем, акружаны нязведанымі джунглямі іншых гукаў; а паколькі значэнні слоў таямнічай выявай нараджаюцца менавіта з гукаў, то гэтыя джунглі кішаць клапатлівымі зародкамі нейкіх прывідных рэчаў, істот і дзеянняў. Чаму тыя, хто выкарыстоўвае гэты ліст, адчуваюць такое запатрабаванне адрозніваць гукі графічна? Іх падштурхоўвае на гэтую асалоду сэнсавым багаццем галасоў, асалода, жадаючае прыпадобніць тэкст партытуры, якая поўніцца жыццёвымі сіламі, што пульсуюць у мове, – ці, наадварот, гэта мноства знакаў ёсць праява боязі таго, што з часам значэнні, занадта цесна злучаныя з унікальнымі адценнямі гукаў, абавязкова? Мяркуючы па напружанні, якое выходзіць ад літар, яны раслі ў свеце страху. З аднаго боку, вялікая колькасць знакаў магла быць выразам схільнасці да педантычнага апісання, думаў я, а з другога – праявай адчайнага жадання выказаць невыразны старажытны вокліч, які да гэтага часу таемна жыве ў мове, каб дасягнуць слыху невядомага будучага бажання. Яшчэ я разважаў аб тым, што азначаюць дробныя закавыкі, якія ўзносіліся над асобнымі літарамі: даўгату, націск, мелодыю, жэст ці ж гримасу, што павінна суправаджаць які вымаўляецца гук? А можа, менавіта гэтыя непрыкметныя дугі і звязкі як раз і перадаюць галоўны сэнс тэксту, а самі літары – гэта ўсяго толькі арнамент або падманка, якая павінна збіць з панталыку чужынца. Або што гэтыя значкі – рэшткі старажытнага свяшчэннага ліста, якія захаваліся на перыферыі паведамлення, падобныя развалінам палацаў абваленай імперыі на ўскраінах новых гарадоў, – і

разабрацца ў іх можа сягоння толькі секта прысвечаных, якія чытаюць у кнігах толькі гэты дробны і пагарджаны тэкст і, напэўна, чакаюць. заззяюць на фасадах абноўленых храмаў.

Я зразумеў, што найбольшы жах і трывогу выклікае не застылае існаванне знакаў без значэння, але хутчэй ашаламляльнае ўсведамленне таго, што нішто не можа быць абсалютна пазбаўлена сэнсу, прысутнасць загадкавага значэння, якое дрыжала над літарамі, як агні святога Эльма, – значэння, якое было не столькі кур'ёзнай асаблівасцю раптоўна станавілася бачным на гэтых старонках, таму што яго не засланылі, як часам здараецца, звыклыя нам значэнні, якія, як з крыніцы, чэрпаюць свае таямніцы з гэтага ўтоенага сэнсу, з гэтага паведамлення, і абнаўляюцца ў ім для працягу свайго жыцця, і адначасова неўзаметку раствараюцца ім, і гінуць. Ці меў я права сцвярджаць, што зусім не разумею гэтай кнігі? З перапляцення страху, якія абуджаліся пры поглядзе на спярэшчаныя незнаёмымі знакамі старонкі, найдужэйшым і ашаламляльным быў страх, народжаны здагадкай, што няма чаго разумець, няма пра што пытаць, страх, народжаны пачуццём, што за намі ціха і цярпліва назіраецца нейкая жудасная перамога, якой мы бачым богага перамога, якой мы бачым.

Я сядзеў у паўпарожнім маластранскім кафэ каля акна, за якім відаць быў заснежаная плошча, перада мной ляжала адкрытая кніга. На шэрым мармуру столікаў паблісквала халоднае дзённае святло. Увайшоў новы наведвальнік – худы пажылы мужчына з безуважлівым позіркам і парывістымі рухамі, адзін з тых непрыкаяных персанажаў, што з'яўляюцца ў пасляабедзенны час у кафэ на Малай Стране; праходзячы міма мяне, ён заўважыў адкрытую кнігу: на секунду ён замёр, вагаючыся, ці ісці далей, а потым небяспечна агледзеўся, хутка нахіліўся да мяне і спытаў, адкуль у мяне гэтая кніга. Я раскажаў, як яна да мяне трапіла. Ён сеў насупраць на краёчак пустога крэсла, нібы марыянетка, лялькавод якой занадта хутка адпусціў вяровачкі, імкліва перагнуўся цераз сталёніцу і, не перастаючы неспакойна азірацца, загаварыў ціха і настойліва:

– Вось вам добрая парада, пазбаўцеся ад сваёй кнігі як мага хутчэй. Паверце мне, з таго часу што я сустрэўся з гэтымі праклятымі літарамі, я блукаю, як страціў сабаку, па маркотным задворках свету і не магу здабыць спакой. Паглядзіце, наколькі падступна і хітра выглядаюць гэтыя літары! Гэта небяспечная гангрэна, якая паступова пракрадзецца паўсюль, літары дыхаюць атрутай, і ён неўзаметку і ўпарта раз'ядае знаёмыя прадметы нашага міру, вось убачыце, гэтыя выпарэнні сказяць аблічча нашых будынкаў, так што яны прымуць выгляд варварскіх храмаў, якія ззяюць агіднай прыгажосцю, і паўсюль забласці. Яд раз'есць нашы словы і ператворыць іх у старажытныя жудасныя гукі джунгляў, у эгацэнтрычную музыку статуй. Жыццё стане

дрэнна прапісанай роляй у бясконцай інсцэніроўцы похабнага міфа аб юным богу, які памірае ў джунглях.

Кажучы, ён на локцях пад'язджаў па стальніцы ўсё бліжэй і бліжэй да мяне, ён ужо амаль ляжаў на ёй. Я папрасіў яго расказаць, дзе ён пазнаёміўся з загадкавым алфавітам. Напружанне крыху адпусціла яго, і ён крыху адсунуўся.

— Гэтая жудасная гісторыя пачалася ў шасцідзiesiąтыя гады. Тады я выкладаў на юрыдычным факультэце; яшчэ падчас вучобы я апублікаваў шмат навуковых артыкулаў, так што ўсё прадказвалі мне бліскучую кар'еру. У мяне былі слаўная жонка і двое дзетак. Я ніколі не заводзіў раманаў са студэнткамі, але дзесьці ў сярэдзіне шасцідзiesiąтых на першым курсе з'явілася дзяўчына, рахманы твар якой прыцягваў мяне невытлумачальным і балючым чынам. Мне здавалася, што яе жэсты былі народжаныя ў нейкім невядомым таямнічым свеце і так да гэтага часу і не пакінулі яго.

— Што ж гэта быў за свет? — Спытаў я, таму што мяне цікавілі светы, якія вырастаюць з жэстаў.

— Гэта былі велізарныя пустыя залы, аздобленыя мармурам. Нас у жанчынах заўсёды прыцягваюць прасторы, якія ўвабраліся ў іх целы, пейзажы, якімі яны прахарчаваліся і якія пры сустрэчы цячэ з іх руху. Ах, калі б я ведаў тады, у якое цёмнае царства прывабліваюць мяне лёгкія рухі любімых рук! Мне здавалася, што і ёй са мною добра. Адночы мы сустрэліся ў Старым горадзе, я запрасіў яе выпіць куваль віна, потым праводзіў дадому, мы падняліся па неасветленай лесвіцы ў яе кватэру. Яна жыла на вуліцы Неруды, у адным з тых дамоў, якія вырастаюць са стромкага схілу і дзівяць візіёраў тым, што можна, узшышоўшы па вузкай лесвіцы на апошні паверх, ступіць у заднюю дзверы і зноў апынуцца на роўнай зямлі. Я пачаў рэгулярна бываць у яе. Мясце здзіўляла, што гэтая дзяўчына жыве адна ў вялікай шматпакаёвай кватэры, але яна ніколі не расказвала пра сябе; мы ўвогуле мала казалі, мы проста ляжалі ў цемры і слухалі галасы, якія даносіліся з вуліцы, і разглядалі скульптуры на фронтонах палаца насупраць, што былі бачныя праз акно. Дакрананні маёй кахана зноў і зноў прымушалі думаць аб невядомай краіне, аб яе траве і лістоце, аб лапках тых звяркоў...

Ён запнуўся і зноў неспакойна аглядзеўся па баках, але ў кавярні было толькі некалькі пенсіянераў і студэнтаў, і ніхто не звяртаў на нас увагі; і ўсё ж ён прысунуўся яшчэ бліжэй да мяне і панізіў голас:

— У пярэднім пакоі я кожны раз абмінуў зачыненыя дзверы, пафарбаваныя белай фарбай; на яе вушаку хтосьці выразаў некалькі дзіўных літар. Дзверы былі на тым баку кватэры, што глядзела на ўзгорак... Чамусьці мяне неадольна цягнула да яе, але мая сяброўка сказала, што за белымі дзвярыма ўсяго толькі кладоўка са ўсякім хламам. Калі аднойчы яна ненадоўга

выскачыла за пакупкамі, я не вытрымаў: я зняў з кручка на сцяне звязак ключоў і паспрабаваў падабраць падыходны да белых дзвярэй. Некалькі спроб – і замак падаўся...

Тут мы абое ўбачылі, як да нас бегае метрдэзель у цеснай камізэльцы: адной рукой ён ужо здалёк махаў майму суразмоўцу, а іншую падносіў да вуха, паказваючы, што таго просяць да тэлефона.

– Ніхто не ведае, што я тут, – трывожна вымавіў мой візаві, аднак жа падняўся і накіраваўся да распранальні.

Я з нецярпеннем чакаў яго вяртання і заканчэння аповеду. Ад чаго рабіць я глядзеў у акно: ветру не было і на зямлю павольна апускаліся буйныя шматкі мокрага снегу. Я ўбачыў, як з-за павароту Ляцускай вуліцы вынырнуў зялёны трамвай з высокай снежнай шапкай на даху. Ён ціха пад'ехаў да прыпынку перад вокнамі кафэ і замёр. Выглядаў ён гэтак жа, як і ўсе пражскія трамваі, але толькі яго відавочна выцясалі з суцэльнай глыбы зялёнага мармуру; вокны ў вагоне былі з цёмнага непразрыстага шкла. Пярэднія дзверы трамвая адчыніліся, з іх выскачылі двое мужчын з доўгімі кучаравымі бародамі, у цяжкіх шэрых паліто па шчыкалатку. У іх руках былі бальнічныя насілкі; незнаёмы беглі, выпучыўшы грудзі, зладжана робячы доўгія, нейкія балетныя скачкі. Яны схаваліся былі ў дзвярах кафэ, але амаль адразу ж зноў з'явіліся на вуліцы, так і не збіўшыся са сваёй мернай рысі; на насілках зараз знаходзілася знежывелае цела. Мне не трэба было прыглядацца больш уважліва, каб зразумець, чыё яно. Варта толькі аднойчы з цікаўнасці зазірнуць за забароненыя дзверы, падумаў я, і тое, што выберацца адтуль, так і будзе поўзаць за табой па ўсіх кавярнях, укладваць цябе на насілкі і бегаць з табой па заснежанай плошчы – з шасцідзясятых гадоў да сённяшняга дня. Ношчыкі ўбеглі ў трамвай, і дзверы тут жа зачыніліся. Трамвай крануўся з месца і імгненна знік.

Я выбег на вуліцу, ускочыў у адно з тых таксі, што чакалі пасажыраў на стаянцы каля кавярні, і папрасіў соннага, абыякавага кіроўцы ехаць за зялёным трамваем. Снегапад узмацніўся, вялізныя шматкі густога снегу ліплі да лабавога шкла машыны, у паўкруглых прасветах, якія нястомна расчышчаліся хутка шоргалымі «дворнікамі», віднелася задняя частка загадкавага трамвая, якая то набліжалася, то аддалялася. Спачатку трамвай ехаў па звычайных маршрутах, але, калі мы апынуліся ў прыгарадзе, ён раптоўна павярнуў у крутыя бязлюдныя вулачкі, дзе трамваі ніколі не хадзілі; ён павольна рухаўся ўздоўж доўгіх завадскіх сцен, уздоўж фасадаў стомленых дамоў, упрыгожаных аблупленымі ляпнымі выявамі летуценных жаночых асоб. На балкончыках узвышаліся цёмныя кучы старога барахла, прычыненыя поліэтыленам. Я ўспомніў, што часам падчас маіх доўгіх прагулак па ўскраінах заўважаў нейкія рэйкі, бессэнсоўна пракладзеныя ў асфальце аддаленых вуліц, але ніколі не

задумваўся пра іх, мне здавалася, што гэта закінутыя таварныя шляхі, якія забыліся зняць.

Нарэшце трамвай апынуўся ў квартале, забудаваным асабнякамі, на самай вярышыні ўзгорка; ён ехаў міма абшарпаных дамоў, якія стаялі ў глыбіні заснежаных садоў, дзе тырчалі вадзяныя калонкі, абгорнутыя рыззём і перавязаныя шпагатам, і іржавелі бакі з змёрзлай вадой. Снег ужо не ішоў, хмары на захадзе рассеяліся, па сценах і ствалах дрэў разлілося слабое святло вячэрняга сонца. Дамы і сады раптоўна скончыліся, уздоўж апошніх платоў вілася дарога, а за ёй пачыналася снежная раўніна, якая цягнулася да чорнага лесу, за які якраз апускалася пунсовае сонца: яго промні афарбавалі некрануты снег раўніны ў ружовы колер. У самым канцы вуліцы, якая вядзе да поля, стаяў трухлявы двухпавярховы дом, на сцяне над дзвярыма вісела выгаралая паўсцёртая шыльда «Рэстаран», сляпая бакавая сцяна хаты выходзіла на заснежаную раўніну. Трамвай мінуў дом з шыльдай і выехаў проста на белую цаліну, снег пырснуў ва ўсе бакі, нібы лодку спусцілі на ваду, і снежны гейзер асвятліўся знутры чырвоным. Трамвай павольна аддаляўся да лесу і пакідаў за сабой глыбокую разору, адцянёную чорным, нібы нехта размахыста чыркнуў тушшу па ружовай паперы. Я сунуў таксісту грошы і выскачыў з машыны. Я спрабаваў бегчы за трамваем, аднак снег быў мне па калена, так што надзея дагнаць яго згасла. Тады я спыніўся і пачаў глядзець, як трамвай заварочвае за цёмны лес... і вось ужо не відаць нічога, акрамя ружовага снегу і нерухомах дрэў, якія цягнуць да мяне праз раўніну свае зубчастыя цені; я павярнуўся і пайшоў назад па заснежаным полі да горада, да дамоў з асляпляльна ззяючымі ў апошніх сонечных промнях вокнамі, на дарозе паказаўся аўтобус, які ехаў з вёскі за гарызонтам, у садах чуўся сабачы брэх.