

Министерство образования Республики Беларусь

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»

ЧТЕНИЕ: **РЕЦЕПЦИЯ И** **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

Сборник научных статей

В 2 частях

Часть 1

Гродно
ГрГУ им. Я. Купалы
2011

УДК 82.09.091
ББК 83.3 (2=Рус)-021
Ч-77

Редакционная коллегия:

Т.Е. Автухович, доктор филологических наук (отв. ред.);
Е.В. Абрамовских, доктор филологических наук;
А.Н. Андреев, доктор филологических наук;
Е.Е. Бразговская, доктор филологических наук;
И.И. Плеханова, доктор филологических наук;
Т.Ф. Семьян, доктор филологических наук;
И.С. Скоропанова, доктор филологических наук;
В.Ф. Соколова, доктор филологических наук;
Е.В. Тырышкина, доктор филологических наук.

Рецензенты:

Макаревич А.Н., доктор филологических наук, зав. кафедрой белорусской литературы МГУ им. А.А. Кулешова;

Мурашов А.А., доктор педагогических наук, профессор кафедры журналистики ГрГУ им. Я. Купалы.

Рекомендовано Советом филологического факультета ГрГУ им. Я. Купалы.

При оформлении обложки использована репродукция картины Р.Гонсалвеса «Люди и книги».

Чтение: рецепция и интерпретация : сб. науч. ст. В 2 ч. Ч. 1 / Ч-77 ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: Т.Е. Автухович (отв. ред.) [и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2011. – 448 с.
ISBN 978-985-515-411-3 (ч. 1)
ISBN 978-985-515-410-6

В сборник включены статьи, посвященные проблеме чтения, рецепции и интерпретации художественного произведения. В статьях анализируются факторы адекватной рецепции и новые подходы к интерпретации художественного произведения, рассматриваются авторские стратегии в тексте, коммуникативные аспекты художественного произведения. Ряд статей посвящен следующим проблемам: перевод как интерпретация, писатель как читатель, жанр-стиль-сюжет как объект авторской рефлексии. Адресуется всем интересующимся актуальными проблемами современной литературоведческой науки.

УДК 82.09.091
ББК 83.3 (2=Рус)-021

ISBN 978-985-515-411-3 (ч. 1)
ISBN 978-985-515-410-6

© Учреждение образования
«Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы», 2011

СОДЕРЖАНИЕ

СТРАТЕГИИ ЧТЕНИЯ

<i>Житенёв А.А.</i>	Текст как шифр: эстетическое обоснование в модернистском контексте	3
<i>Плеханова И.И.</i>	«Четыре истории» Борхеса: опыт интерпретации нарративной формулы	10
<i>Бразговская Е.Е.</i>	Язык как дом поэта: лингвофилософская составляющая интерпретации текстов Чеслава Милоша	17
<i>Поваляева Н.С.</i>	«Десять правил писателя» как руководство для критика	26
<i>Тырышкина Е.В.</i>	«Смертельная любовь» Р.Ивнева (к вопросу о знаковой и коммуникативной стратегии на «сломе» модернизма)	31
<i>Харченко Л.И.</i>	Возникновение лакун в процессе рецепции художественного текста (на примере произведений Э.Хемингуэя)	38
<i>Воротынцева К.А.</i>	Поэтика повседневности в литературном повествовании: теоретические аспекты	42
<i>Александрова А.А.</i>	Больше самого себя. Миф об Иосифе Бродском	48
<i>Журчева Т.В.</i>	Авторские стратегии в новейшей драматургии: принцип работы со словом	56
<i>Брюханова Ю.М.</i>	Об онтологических основах лирической субъективности	62
<i>Samokhina-Trouvé Svetlana</i>	Discours théorique sur le fantastique et le merveilleux	69
<i>Станкевич Р.Т.</i>	Поэма Я.Купалы «Яна і я» в болгарском воплощении Х.Попова	81
<i>Колошук Н.Г.</i>	Читатель в пространстве «лагерного текста»	87
<i>Некрасова И.В.</i>	Сюжетообразующие тенденции в русской прозе конца XX – начала XXI веков	95
<i>Фокина О.Н.</i>	Виды циклизации в рукописных литературных сборниках XVIII в.	100
<i>Андреев А.Н.</i>	«Маленькие трагедии» А.С.Пушкина: маленькие трагедии	107
<i>Эконен Кирсти</i>	Зинаида Гиппиус – теоретик гендера	116

<i>Автухович Т.Е.</i>	Поэтический экфрасис: риторика чтения	126
<i>Шапиро Гавриэль</i>	О роли набоковских сыновних посвящений	133
<i>Кицилькевич Агата</i>	«Здесь и теперь» популярной литературы: двойственность как художественная стратегия в романе «Приз» Полины Дашковой	142

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: НОВЫЕ ПОДХОДЫ

<i>Жиліна М.С.</i>	Вчення сучасної філологічної теорії про інтерпретацію та тлумачення	157
<i>Лулудова Е.М.</i>	Комментарий по архетипу: рецепция, кодировка, интерпретация	163
<i>Иоскевич М.М.</i>	Интерпретация художественного текста: проблема синтеза литературоведческих подходов	171
<i>Первушина Л.В.</i>	Особенности интерпретации художественного произведения: марксистский (социологический) и гендерный подходы	177
<i>Поруццов В.А.</i>	Организирующая функция категории «телесность» в малой прозе немецкого экспрессионизма	183
<i>Гаврилина О.В.</i>	Интерпретация женских текстов в аспекте «чувства природы»	191
<i>Лукьяненко И.Н.</i>	Цветовые обозначения у В.Набокова: к проблеме интерпретации художественного приема	197
<i>Велюго О.А.</i>	Любовь в диалогии Дж.Барнса «Как все было» и «Любовь и так далее»: аксиологический подход	204
<i>Колядко Н.В.</i>	Способы исследования аспектов мифологического мышления в художественной литературе	210
<i>Дичковская Н.С.</i>	Экфрастический дискурс	215
<i>Мельникова Н.Н.</i>	«Погибшее, но милое создание»: лики женственности в русской литературе XIX – начала XX века	222
<i>Васильева А.Н.</i>	Биографический текст как значимый сегмент поля документальной прозы	227
<i>Половцев Д.О.</i>	Роман Э.М.Форстера «Поездка в Индию» сквозь призму аналитической психологии К.Г.Юнга	234
<i>Пономарева Е.В.</i>	Проблема адекватности интерпретации сюрреалистического текста (Е.Габрилович «Ламентация»)	240

РЕЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: УСЛОВИЯ АДЕКВАТНОСТИ

<i>Кузнецова Е.К.</i>	Екатерина II – читатель «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н.Радищева	248
<i>Вабішчэвіч Т.І.</i>	«Нашаніўскі» чытач-сялянін як рэцыпіент паэзіі	253
<i>Семьян Т.Ф.</i>	Визуальное взаимодействие с читателем в современной драме	261

<i>Симонова Т.Г.</i>	Формирование читательской рецепции в мемуарном тексте	268
<i>Жылевiч В.Ф.</i>	Раман-прытча праз прызму чытацкага ўспрымання	272

АВТОРСКАЯ СТРАТЕГИЯ В ТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

<i>Акимова Т.И.</i>	Авторские стратегии Екатерины II в переписке с Г.А.Потёмкиным	279
<i>Алпатова Т.А.</i>	Авторские стратегии в художественной системе повести Н.М.Карамзина «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода»	284
<i>Титова Н.В.</i>	Концепция слова в лирическом сборнике Д.А.Шаховского «Пѣсни безъ словъ»	291
<i>Липинская А.А.</i>	Повествовательные стратегии в английской готической новелле («Аббатство Тернли» П.Лэндона)	297
<i>Соколова В.Ф.</i>	К вопросу о формах выражения авторского сознания в «Записках из Мертвого дома» Ф.М.Достоевского	301
<i>Малявкина И.С.</i>	Особенности хронотопа романной трилогии И.А.Гончарова	305
<i>Локтевич Е.В.</i>	Дуализм творческого метода А.Пашкевич (Тётки) (на примере сборника «Вершы 1903–1915 гадоў»)	309
<i>Стернічук В.Б.</i>	Образ автора в епістолярному діалозі: методи, стратегії, тенденції	316
<i>Антипова И.А.</i>	Своеобразие композиции романа Ричарда Олдингтона «Смерть героя»	322
<i>Мурзич Л.И.</i>	Авторская стратегия в романе Э.Скобелева «Пересечение параллельных»	327
<i>Свиридов С.В.</i>	«Кадиш» А.Галича как повествовательный текст	332
<i>Назарова Е.А.</i>	Функции цитации в прозе Л.Улицкой	339
<i>Рудая О.П.</i>	Образы-символы как элемент авторской стратегии (на примере произведений В.Блаженного)	345
<i>Раішэнікава Н.Б.</i>	Аўтарэфлексійная паэтыка раманета Якуба Арбеса «Шэравокі дэман»	348
<i>Бязлепкіна А.П.</i>	Містыфікацыі ў сучаснай беларускай літаратуры	353
<i>Чигинцева Т.А.</i>	Особенности ритмической стратегии в книге Д.Осокина «Барышни тополя»	360
<i>Шавель А.А.</i>	Абсурд как код драматургии Л.Петрушевской	367
<i>Кульніс А.М.</i>	Стылістычна маркіраваная лексіка ў творах Івана Мележа як форма	

КОММУНИКАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ТЕКСТА

<i>Шандроха Н.Э.</i>	Рыторыка катэхізіснага тэксту	377
<i>Богдан А.І.</i>	Роля чытача ў фарміраванні жанру мемуарнай літаратуры на Беларусі ў XVI – пачатку XVII стст.	380
<i>Бидная А.А.</i>	Предисловие, его формы и функции в исторических сочинениях ВКЛ XVI века (на материале произведений Матея Стрыйковского)	386
<i>Яницкая С.С.</i>	О коммуникативной эмоциональности романского текста	391
<i>Косюк О.М.</i>	Произведение как коммуникация (интерпретация драматической поэмы Леси Украинки «Оргия» сквозь призму теории массовой культуры)	397
<i>Тютелова Л.Г.</i>	Проблема автор – читатель / зритель в русской «новой драме» рубежа XIX–XX веков	401
<i>Жыбуль В.В.</i>	Праблема чытача ў творчасці Адама Бабарэкі	408
<i>Алешка Т.В.</i>	Коммуникативные приемы в структуре поэтических текстов Андрея Родионова	414
<i>Іконнікава Л.У.</i>	Камунікатыўныя аспекты малафарматнай драматургіі Георгія Марчука.....	420
<i>Кучеровская-Марцевая В.И.</i>	<i>Специфика отношений</i> рассказчик – читатель <i>в романе Антонио Табуки «Тристан умирает»</i>	424
<i>Ушкевіч П.М.</i>	Апавядальная структура аповесці Уладзіміра Арлова «Сны імператара»	431
<i>Куна И.А.</i>	Механизмы миддл-литературы в творчестве В.Пелевина	435
<i>Старцева Н.Р.</i>	Роль фиктивного читателя в романе А.Федоренко «Ревизия»	440

В.Ф. Жылевiч (Пiнск, Беларусь)

РАМАН-ПРЫТЧА ПРАЗ ПРЫЗМУ ЧЫТАЦКАГА ЎСПРЫМАННЯ

Сучасны літаратурны працэс характарызуецца актыўным развіццём умоўных жанравых формаў, такіх як раман-утопія, раман-антыўтопія, раман-прытча, раман-міф і іншыя. Раман-прытча – адна з тых жанравых мадыфікацый літаратуры, якія ўзнімаюць філасофска-псіхалагічныя пласты быцця чалавека і даюць светапоглядна-філасофскія адказы на жыццёвыя праблемы, спрыяюць гарманізацыі адносін у грамадстве, а таксама паміж чалавекам і прыродай.

У замежным і айчынным перыядычным друку існуе шэраг публікацый (А.Бачароў, А.Цвяткоў, А.Таўсценка, С.Ханеня, І.Кузняцоў, А.Красноў, Ф.Жынуазо, М.Арфё), прысвечаных праблеме мастацкай умоўнасці, прытчы і рамана-прытчы. Аднак раман-прытча не даследаваўся з пазіцыі ролі чытача ў яго змястоўна-кампазіцыйнай сістэме. Яшчэ не было спробы літаратуразнаўцаў падысці да рамана-прытчы з пункту гледжання рэцэптыўнай эстэтыкі.

Задача артыкула – выявіць формы і сродкі ўвасаблення чытача ў рамане-прытчы на прыкладзе твораў французскіх пісьменнікаў.

Вызначаючы катэгорыю чытача ў рамане-прытчы, варта адзначыць, што такі літаратурны твор ствараецца аўтарам для чытача. «Раман-прытча – гэта заўсёды аўтарскі аповед. <...> Нязменна раманны аповед як прытчавы складаецца на ўзроўні аўтарскага ўсведамлення» [6, с. 66]. Як правіла, аўтар у прытчавых творах займае пазіцыю дамінавання, якая неабходная для абгрунтавання прытчавага рыгарызму. Аўтар рамана-прытчы ставіць перад сабой пэўную мэту – не толькі «прадставіць» чытачу свой твор, але і павучаць, маральна ўдасканальваць чытача. Працэс удасканалення выбудоўваецца аўтарам адначасова са стварэннем мастацкага свету твора. Аўтар малюе выяву «ідэальнага», «імпліцытнага» чытача, фармальнага адрасата, які з'яўляецца своеасаблівым адлюстраваннем выявы аўтара (апавядальніка) у творы. Інакш кажучы, ён «суразмоўца» апавядальніка, і камунікацыя паміж імі павінна праходзіць паспяхова. Паспех рамана-прытчы і заключаецца ў тым, каб рэальны чытач максімальна наблізіўся да «ідэальнага», і быць або не быць гэтаму, залежыць ад аўтара.

Адным з аўтарскіх прыёмаў уцягвання чытача ў зносіны на старонках прытчавага твора з'яўляецца «маніпуляцыя асабістымі займеннікамі». Даследчыкі вылучаюць тры «планы» арганізацыі апавядання: *я*, *ты* і *ён*. «*Я* і *ты* падразумяваюць адзін аднаго (узаемна каардынаваныя) і супрацьпастаўлены *ён* па прыкмеце ўдзелу або неўдзелу ў мове» [10, с. 91].

У рамане-прытчы «Сільва» («*Sylva*», 1961) Веркора прысутнічаюць усе тры тыпы. Аднак асноўны аповед вядзецца ад першай асобы і характарызуецца супадзеннем «таго, хто размаўляе, і аўтара» [10, с. 95]. У той жа час, нягледзячы на супадзенне апавядальніка і аўтара, Веркор не ўключае ў тэкст рамана аўтабіяграфічныя ўспаміны, не звяртаецца да асабістага досведу. Інакш твор згубіў бы свой універсальны, прытчавы характар. Такім чынам, аўтарскае *я* Веркора можна назваць «падстаўным апавядальнікам».

У рамане-прытчы можна вылучыць дзве галоўныя функцыі *я*-апаведу: фармальную і змястоўную. Фармальнае функцыя забяспечвае кампазіцыйнае адзінства твора і, як следства, цэласнасць яго ўспрымання. Таму апавядальнік «здае тэму» кожнага новага раздзела. Вось як,

напрыклад, пачынаецца другі раздзел: «Як я ўжо сказаў, у мяне няма ніводнай сведкі гэтай дзіўнай падзеі. Магу толькі запэўніць, што ўсумніўся ва ўбачаным уласнымі вачамі не менш любога скептычна наладжанага чытача» [5, р. 232]. Аўтар часта «адсылае» чытача да раней апісаных падзей, нагадвае аб іх: «Я забыўся сказаць, што з тых часоў, як Сільва жыла ў мяне, я імкнуўся часцей выказваць свае думкі ўслых» [5, р. 243]. Часам пісьменнік, наадварот, «рыхтуе» чытача да наступнага развіцця сюжэту: «Я прапаноўваю правесці гэты ўнікальны досвед... Мы павінны дапамагчы Сільве... Мы павінны падтурхоўваць яе да гэтага з усіх сіл» [5, р. 287].

І, вядома, аўтар падводзіць у фінале рамана-прытчы пэўны вынік, паведамляючы, па-першае, што фінал набліжаецца: «Ці ёсць неабходнасць працягваць? Адчыняючы гэты сшытак, я хацеў напісаць гісторыю гэтай метамарфозы. І я зрабіў гэта...»; а па-другое, інфармуе чытача аб лёсе некаторых герояў: «І мая маленькая лісіца, зрабіўшы крок, пасля якога шлях назад ёй быў адрэзаны, цалкам перайшла ў постаць раскольнікаў. Што ў ёй заставалася ад ранейшага стану? Слабы ўспамін, і толькі. Зараз яна ачалавечылася да глыбіні душы» [5, р. 388].

Змястоўная функцыя я-апаведу – гэта аўтарская ацэнка падзей і герояў рамана. У якасці прыкладу можна ўспомніць своеасаблівую «расстаноўку акцэнтаў»: «На наступную раніцу з’явілася місіс Бамлі. Яна не расчаравала мяне. У асобе яе было нешта ад бульдога... але затое ў вільготным поглядзе ззяла бясконца дабрыва. І погляд гэты, звернуты да Сільвы, вылучыў мяне ад астаткаў турботы» [5, р. 388]. Аўтарскі каментарый, які з’яўляецца прамым указаннем на тыя або іншыя ўчынкi героя і рысы яго характару, служыць своеасаблівым «маркерам», вылучаючы ў персанажы найбольш важныя для яго разумення рысы.

Важны каментарый і ў аспекце ўплыву аўтара на чытацкае ўспрыманне рамана-прыпавесці. «Каментаванне маральных і інтэлектуальных якасцяў героя заўсёды ўплывае на наша разуменне падзей, у якіх ён апыняецца» [1, р. 164]. Праз каментарый чытач засвойвае маральныя ўрокі, не адчуваючы ціску пазіцыі самога аўтара.

Акрамя ўласна прамога апаведу ад першай асобы, Веркор выкарыстоўвае і ўскосныя яго ўвасабленні, напрыклад, пабуджальныя і пыталыя сказы, эмацыйныя клічнікі, пабочныя словы. Вось якім чынам апавядальнік рэагуе на наркатычную залежнасць Дароці, дачкі доктара Салівена, у якую ў маладосці быў закаханы галоўны герой: «Драма Дароці... дзе ж яшчэ ўтойваліся карані гэтай драмы, як не ў спрыяльнай глебе доўгай чалавечай цывілізацыі? Яна была яе атручаным плёнам, але таксама і бяспрэчным знакам» [1, р. 363]. Пісьменнік акцэнтуюе ўвагу чытача на праблеме маральнага падзення маладой жанчыны, якая, пераехаўшы ў вялікі горад, прывыкае да наркотаў, пачынае весці распуснае жыццё, што прыводзіць да дэградацыі Дароці.

Такім чынам, выкарыстанне асабістых займеннікаў спрыяе паспяховаму ўзаемадзеянню аўтара і чытача, ажыццяўленню фактычнай функцыі мастацкага твора. Аўтар уваходзіць у раман-прытчу у выглядзе ўсёведнага, надзейнага апавядальніка, вядзе свой маналог ад першай асобы. Чытач, які кіруецца я апавядальніка, адначасова адчувае сваю датычнасць да твора.

Іронія, як ніякі іншы сродак, здольная выявіць аўтарскую прысутнасць у тэксце твора, «пазначыць» яго індывідуальнасць. Сапраўды, можна шмат даведацца аб чалавеку (у нашым выпадку аб аўтару мастацкага твора) па тым, над чым ён «смяецца», што падаецца яму годным іроніі. Па словах

Д.Віяра, у іроніі няма «вербальнай формы» [6, р. 363], у адрозненне ад іншых тропаў, яна выяўляецца толькі пры інтэрпрытацыі. Такім чынам, іронія не існуе без чытача, менавіта ён павінен выявіць тую «вострую насмешку за станоўчай адзнакай» [3, с. 363], у якой і складаецца іронія. І калі смех – гэта «асабістая» рэакцыя на камічнае (па Н.Гортману і Ю.Бораву), то «пасмяяцца» разам з аўтарам можа толькі чытач, які яго разумее. Гэта значыць іронія павінна і можа стаць асобным, дадатковым «каналам сувязі» паміж чытачом і аўтарам, які злучае іх разам і збліжае адзін з другім.

У рамане-прытчы іронія, як правіла, выкарыстоўваецца як характаралагічны, а таксама як кампазіцыйны і сюжэтаўтваральны прыём. У рамане-прытчы «Планета малпаў» («La Planète des singes», 1968) П.Буля асабліваецца іронія з'яўляецца яе выкарыстанне як сюжэтаўтваральнага прыёму. «Іранічны» фон «адцяняе» сур'ёзнасць асноўнай сюжэтай лініі, спрыяе яе актуалізацыі. Так, галоўны герой, журналіст Уліс Меру, трапляе на планету Сарора, дзе «цывілізавана» жывуць гарылы, арангутангі і шымпанзэ. Гэта «цывілізаванасць» умоўная, бо яна апісана ў іранічнай форме. Аўтар падкрэслівае арыстакратычны знешні выгляд малпаў: «гарыла была апранута ў такі ж гарнітур, як і мы з вамі... Яе рудая куртка здавалася пашытай у лепшым парызскім атэлье, а пад ёй было відаць кашулю ў вялікую клетку» [8, с. 32], але іх паводзіны застаюцца дзікунскімі: «каб сфатаграфавалі, самкі доўга выбіралі самае прыгожае месца на фоне акрываўленых целаў, стараючыся, каб іх капелюшы з пучкамі прыколатых валасоў былі выразна бачныя» [8, с. 38]. Размяжоўваючы малпаў па сацыяльнай іерархіі, аўтар намякае на раслаенне чалавечага грамадства ў наш час. У творы гарылы-салдаты палююць на слабейшых – пазбаўленых «свядомасці, думак, душы» чалавекападобных істот. П.Буль занепакоена праецыруе іх паводзіны на міжнацыянальныя войны XX стагоддзя. Письменнік у сваім рамане-прытчы ўсталёўвае кантакт з чытачом з дапамогай агульнага «іранічнага фону», у той жа час ён спрабуе падштурхнуць яго да сур'ёзнага роздуму аб тым, што маральныя якасці чалавека прымушаюць задумацца аб правамернасці абвяшчэння ім самога сябе вянцом тварэння прыроды. Аўтар прыводзіць чытача да маркотнай высновы: «... эра разумнага чалавека прайшла, і на змену яму з'явілася больш дасканалая істота – малпа...» [8, с. 23].

Найболей яркі прыклад выкарыстання іроніі як характаралагічнага прыёму можна знайсці ў рамане-прытчы Б. дю Бушэрана «Вужачка» («*Court serpent*», 2001). Для аўтара важна падкрэсліць «неіздальнасць» сваіх герояў, а не іх недахопы. Аб'ектам іроніі ў творы выступаюць станоўчыя персанажы. Гэта нядзіўна, бо, па сцвярджэнні Дж. Мерэдзіта, каб «удасканальваць» здольнасць успрымання камічнага, трэба ўмець «знаходзіць смешнае ў тых, каго любіш, але не любіць іх менш з-за гэтага» [3, с. 89]. Так, у рамане «Вужачка» галоўны герой, абат Мантанус, накіраваны з экспедыцыяй на адзін з астравоў Паўночнай часткі свету для таго, каб вярнуць веру ўвязшым у граху хрысціянам. Святар горача верыць у тое, што яму атрымаецца выканаць сваю місію. Аднак яго паводзіны выглядаюць камічнымі: замест рэальнай дапамогі людзям, ашалелым ад голаду і холаду, напышліва чытае доўгія рэлігійныя трактаты, беспаспяхова заклікае на калектыўныя спеведзі.

Пакуты героя з нагоды ігнаравання вячэрніх богаслужэнняў жыхарамі астравоў выклікаюць смех аўтара, але пры гэтым ён спяшаецца нагадаць чытачу, што Мантанус «найласкавы чалавек на свеце, які валодае пачуццём спагады да бяздольных» [2, с. 90]. Так у чытача фармуецца

«правільнае» (з пункта гледжання аўтара-апавядальніка) стаўленне да героя: ён пранікаецца да яго сімпатыяй, і ў той жа час, дзякуючы іроніі, бачыць яго недахопы і слабасці.

Аб'ектам аўтарскай іроніі ў рамана-прытчы можа выступаць і сам чытач, дакладней, яго прагназуемае ўспрыманне твора, разуменне аўтарскай задумы. Так, у фінале рамана-прытчы Веркора «Сільва» чытачу паведамляецца: «Праз паўгадзіны Нэнні паклікала мяне – голасам, ад якога я акрыўся халодным потым. Я ўбег у пакой. Сільва трымала на руках нованароджанага. Сумнявацца тут не прыходзілася: гэта было лісяня... Калі чытач усумніцца ў сапраўднасці, якая адбылася, значыць гэтая гісторыя была расказаная дарма» [5, с. 393].

Іронія ператвараецца ў ненадакучлівы аўтарскі каментарый, які тлумачыць чытачу падзеі, «накіроўвае» яго адзнаку гэтым падзеям. Аўтар, малюючы выяву «адмоўнага», «няправільнага» чытача, на самай справе як быццам выказвае яму давер, верыць у яго здольнасці цвяроза і правільна ўспрымаць твор, але ў той жа час «выпраўляе» патэнцыйныя памылкі і памылкі, якія маглі б перашкодзіць у зразуменні аўтарскай задумы.

Наяўнасць шырокага пласту сімвалаў і алегорый у тэксце таксама ўплывае на асаблівыя адносіны чытача да рамана-прытчы. Іншасказанні ўплываюць на арганізацыю тэкставай інфармацыі твора, у прыватнасці, садзейнічаюць стварэнню падтэкста. Наяўнасць сімвалаў і алегорый у рамана-прытчы сведчыць пра яго двухслаёвасць, суіснаванне двух планаў, адзін з якіх – прамы, павярхоўны; другі – больш глыбокі, прыхаваны. Першы – скіраваны на раскрыццё другога, хаця ў некаторых выпадках і сам сабой уяўляе самастойную каштоўнасць. Гэтую рысу рамана-прытчы адзначае навукоўца Е.Меляцінскі: «Уся сутнасць алегорыі заключаецца ў тым, што яна часта мае літаральнае значэнне і адпаведны сэнс... Таму многія прытчы, калі іх чытаць павярхоўна ці няўважліва, могуць здацца звычайнымі творами» [9, с. 73].

Ступень складанасці вытлумачэння першага плана вызначаецца задумкай аўтара і залежыць ад таго, на які ўзровень чытацкага разумення ён разлічвае. На ранній стадыі свайго развіцця прытча змяшчала настолькі відавочны падтэкст, што першы план не мог уяўляць сабой хаця б якой-небудзь самастойнай каштоўнасці: праз яго дакладна павінен быў чытацца падтэкст.

У сучасным рамана-прытчы значнасць першага плана павялічылася, што прывяло да развіцця самакаштоўнага падзейнага аспекта і паглыблення змястоўнага боку.

Суадносіны паміж першым і другім планами цяжка ўявіць адназначна. У рэдкіх выпадках яны з'яўляюцца раўназначнымі, у асноўным жа падтэкст пераважае. «Пры пасляховай алегорыі аповед на другім узроўні дамінуе над аповедам на першым узроўні, і неабходнасць захоўваць выразнасць алегарычнага значэння наносіць шкоду рэалістычнаму плану» [9, с. 109].

Пранікненне чытача ў падтэкст рамана-прытчы мае пэўную спецыфіку і шмат у чым залежыць ад таго, якую ступень праўдападобнасці аўтар надае прытчаваму апаведу. У тых выпадках, калі першы план у творы цалкам рэалістычны і выкарыстанне сімвалаў ці алегорый – абмежаванае, пранікненне ў падтэкст адбываецца не адразу, а толькі тады, калі чытач назапасіць іх крытычную колькасць і зразумее, што каштоўнасць уяўляе не сам па сабе аповед, а менавіта той другі план, які закладзены ў ім. Чытач

рэтраспектыўна ўзнаўляе ўсю лінію другога плана з самага пачатку і ўжо далей успрымае дзеянне твора па дзвюх лініях.

Прыкладам можа паслужыць раман-прытча «Пятніца, або Ціхаакіянскі Лімб» («*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*», 1967) М.Турнье. Ва ўступным раздзеле капітан ван Дэйсел варожыць на картах таро Рабінзону, галоўнаму герою твора, прадказваючы яму выпрабаванні, якія Рабінзон зазнае, і метамарфозы, якія здзейсняцца з ім. Так, здабыванне падтэкставай інфармацыі адбываецца паступова, пры супастаўленні трактоўкі адзінаццаці выцягнутых карт з падзеямі ў жыцці Рабінзона: ізаляцыя персанажа, яго аддаленасць ад сям'і і свету, пераходны перыяд, які можа ўключыць у сябе і зыходжанне ў пекла, і далучэнне да прэнатальнага стану, і нават уяўную смерць героя, вяртанне Рабінзона і яго ўключэнне ў жыццё ў новай якасці.

У тых жа выпадках, калі ў творы адразу ўключаны сігналы другога плану (іншасказанні, сімвалы, алегорыі), тэкст першапачаткова пачынае ўспрымацца па дзвюх лініях, і дэкадзіраванне прытчывай задумы адбываецца адначасова з успрыняццем сімвалаў і алегорый.

Так, у рамане-прытчы М.Турнье «Элеазар, або Крыніца і Куст» («*Eléazar ou La Source et Le Buisson*», 1996) адзнакай другога плана служыць *сімвал акіяна* і звязанае з ім апісанне стану прыроды: «Хлопчык-пастух глядзеў на *акіян*: з захаду сушу зацягвала мяккае серабрыстае марыва. Ён ведаў, што дзень будзе пахмурным і што ніхто не патрывожыць яго адзіноту» [4, р. 11]. Як вядома, акіян рэпрэзентуе станы ад напружана глыбокіх да штармавых ці ціхамірна сузіральных. Так, у рамане з першых радкоў падкрэсліваецца супярэчлівая, складаная прырода характару галоўнага героя – Элеазара. Аўтар настройвае чытача на ажыццяўленне пошукаў ісціны разам са сваім персанажам.

Сімвал акіяна сустракаецца яшчэ ў адным з самых крытычных эпізодаў рамана – падчас падарожжа Элеазара на караблі. Пастар звяртаецца да воднай стыхіі ва ўнутраным маналогу: «Вось ён, *акіян*, вось гэтая прастора, дзе час не існуе» [4, р. 60]. Письменнік укладае ў сімвал так званае «гранічнае» значэнне своеасаблівай мяжы паміж светам жыцця і змрокам смерці («той, хто плыве, жывы толькі часова, на тое кароткае імгненне, калі хвалі быцця нясуць яго ад жыцця да смерці» [4, р. 59]). Згодна з традыцыяй, плаванне па акіяне пастара Элеазара можна трактаваць як шэраг выпрабаванняў перад пачаткам службы вышэйшым ідэалам. З падобнай мэтай аўтар уводзіць і *сімвал карабля* як аднаго з самых значных у хрысціянскай сімволіцы. Карабель бачыцца вандроўкай праз бурныя воды жыцця. Увогуле карань слова «*une navire*» («карабель») – лацінскі і ў біблейскім плане абазначае паству, якая імкнецца выратавацца ад марнасці чалавечага жыцця і прысвяціць яго служэнню Богу.

М.Турнье надае сімвалам у асноўным рэлігійны сэнс. На старонках рамана чытач можа знайсці сімвалы воднай стыхіі: «*дожджэ*», «*навальніца*», «*малако і мёд*»; сушы: «*пустыня*», «*пясок*», «*каменне*», «*зямля*»; нябёсаў: «*неба*», «*аблокі*», «*анёлы*», «*вока*», жывёлаў: «*змяя*», «*бізоны*»; а таксама асобныя сімвалы: «*сэрца*», «*храм*», «*агонь*» і іншых. Хрысціянская сімволіка рамана і шматслойная глыбіня яе прачытання, па задуме письменніка, павінна натхніць чытача да вырашэння жыццёвых праблем на карысць духоўнага.

Такім чынам, раман-прытча ствараецца «з аглядкай» на адрасата. Як правіла, письменнік выступае ў іх як аўтар-суразмоўца. Асноўнымі

приёмами диалогу автора і читача з'являюцца «маніпуляцыя асабістымі займеннікамі», выкарыстанне іроніі і іншасказанняў (сімвалаў, алегорыі).

Спіс літаратуры

1. Booth, W.C. *The Rhetoric of Fiction* / W.C.Booth. – L., 1961.
2. Boucheron, du B. *Court serpent* / B. du Boucheron. – P., 2004.
3. Meredith, G. *An Essay on Comedy and the Issue of the Comic Spirit* / G.Meredith. – L., 1934.
4. Tournier, M. *Eléazar ou La Source et le Buisson* / M.Tournier. – Paris: Gallimard, 1996.
5. *Vercors Sylva* / Vercors. – P., 1990.
6. Viart, D. *Le roman français au XX-e siècle* / D.Viart. – P., 1999.
7. Боров, Ю. *Комическое* / Ю.Боров. – М., 1970.
8. Буль, П. *Планета обезьян = La planète des singes* / П.Буль; пер. с фр. Ф.Мендельсона, А.Егорова. – М., 2004.
9. Мелетинский, Е. *О литературных архетипах* / Е.Мелетинский. – М., 1994.
10. Солганик, Г.Я. *Стилистика текста* / Г.Я.Солганик. – М., 2002.