

Надзея Чукічова

Гродна

Марфалогія сюжэтнай інтрыгі ў прозе Вацлава Ластоўскага

Паняцце «мовы» сюжэту ў рэчышчы гістарычнай паэтыкі прынята звязваць з рухам сюжэтных архетыпаў – устойлівых схем вобразнага ўспрыняцця чалавекам свету. Першасныя сюжэтныя «формулы» нараджаюцца яшчэ ў міфапаэтычную эпоху шляхам абагульнення вядомых паўтаральных актаў і форм чалавечага жыцця і замацавання іх у сінкрэтычнай свядомасці. На наступных стадыях развіцця мастацтва слова адбываецца механічнае ўзнаўленне (паўтарэнне), а затым і творчае «выкарыстанне» такіх архаічных падзейных структур.

Увага ў нашым доследзе якраз і будзе скіравана на дыяхранічны аналіз руху сюжэтных універсалій у аўтарскай прозе. Мы паспрабуем прасачыць дынаміку архетыпных сюжэтных «формул» у творчай эвалюцыі Ластоўскага-празаіка. У якасці метадалагічнай базы для такога роду літаратуразнаўчага доследу намі абрана методыка сюжэтнай марфалагізацыі, прапанаваная яшчэ У. Я. Пропам, якая грунтуецца на вызначэнні функцыянальнай ролі персанажа ў працэсе зараджэння і разгарнення канфлікту.

У кнізе «Марфалогія казкі»¹ аўтар называе і дае апісанне 31 персанажнай функцыі, якія прыводзяць у рух лінейны сюжэт фальклорнага твора. Сюжэтная нагрузка, паводле У. Я. Пропа, размяркоўваецца па 7 тыпах герояў-выканаўцаў у адпаведнасці з агульным характарам ажыццяўляемых імі дзеянняў: пратаганіст (герой), антаганіст (шкоднік), дарыльнік (забеспячэнец), памагаты, царэўна (шукаемы перса-

¹ В. Я. Пропп, *Морфология сказки*, Москва 2001.

наж), адпраўнік, «несапраўдны» (*ложный*) герой. Паколькі функцыянальны спосаб доследу сюжэтнай мадэлі цалкам прымяняльны не толькі ў дачыненні да чарадзейнай казкі, але і ў дачыненні да любога эпічнага твора, то на падставе падрабязнага «раскладу» мастацкага тэксту на састаўныя часткі плённай можа аказацца спроба параўнальнага аналізу казкавых сюжэтных архетыпаў і іх літаратурных мадыфікацыйных варыянтаў.

У наш тэкставы корпус увайшлі не ўсе мастацкія творы аўтара. Выбар матэрыялу для супастаўлення сюжэтных мадэляў абумоўлены той акалічнасцю, што агульны ход творчай эвалюцыі Ластоўскага ўтрымлівае досыць выгадную для разгляду праблемы жанравую карціну: т. зв. «сінхранічную рамку» склалі аповесці «Прыгоды Панаса і Тараса» (1912) і «Лабірынты» (1923), паміж імі стаў масіў прозы пісьменніка, які ўключае тэксты 32 мастацкіх твораў і які мы ўмоўна назвалі «фонам малых жанравых форм» – апавяданняў, прыпавесцяў, легендаў, абразкоў, напісаных Владам у перыяд з 1912 па 1923 год².

Канечне ж, не абышлося ў такім разе і без статыстычных дадзеных. Падлікі, атрыманыя пры марфалагічным аналізе сюжэтаў пералічаных твораў Ластоўскага, прадстаўлены ў выглядзе табліцы (табл. 1). Першая калонка табліцы змяшчае інфармацыю аб сукупнасці вылучаных у ходзе марфалагічнага разбору тэкстаў Ластоўскага сюжэтных адзінак, якія валодаюць тоесамі ці блізкападобнымі характарыстыкамі (дачынненнямі): аб функцыянальнай групе. Другі, трэці і чацвёрты слупкі паказваюць на працэнтныя суадносіны кожнай асобна ўзятай функцыянальнай групы з агульнай колькасцю адзінак, зафіксаваных у розных творах аўтара. У апошняй калонцы вызначаны працэнт прадуктыўнасці той ці іншай групы ва ўсёй прозе Ластоўскага. Дадзеныя, адлюстраваныя ў табліцы, адкрываюць магчымасць для падрабязнага супастаўляльнага аналізу «праяўленых» у мастацкай прозе беларускага пісьменніка сюжэтных архетыпаў і выяўлення мадыфіка-

² Сюды былі ўключаны наступныя праяўленыя творы аўтара: «Дзень ружавай кветкі» (1912), «Разбойнік» (1913), «Беларускі радавод» (1913), «Князьёна Рагнеда» (1916), «Ізяслаў» (1916), «Усяслаў» (1916), «Бітва каля Магільны» (1916), «Вітаўт і Ягайла» (1916), «Сцяпан і Вяльяна» (1916), «Злыя вочы» (1917), «Каменная труна» (1917), «Юга і Грамавік» (1917), «Прыпавесць аб старым мужу і гожай дзеве» (1917), «Векавечная мяжа» (1917), «Бяздоннае багацце» (1918), «Паншчына» (1919), «Дудар» (1920-я), «Мікалай Галубовіч» (1922), «Лепей вол ярэмны, як жарабец стаянны» (1923), «Князь Барыс і чорт» (1923), «Аб сытой свінні» (1923), «Дзед і ўнук» (1923), «Певень і Гуся» (1923), «Аб мядзведзю і асінавым калу з голасам» (1923), «Аб чорце бязродым» (1923), «Пад старасць адгукнеца» (1923), «Ліхая баба» (1923), «Варона і рак» (1923), «Вуж куртаты і мужык багаты» (1923), «Чаму Панас стаўся ваўкалакам» (1923), «Як Кузьма стрэльбу рабіў» (1923), «Смерд і ваявода» (1923).

цыйнай дынамікі кожнай з селектаваных намі груп геройных функцый. Такое параўнанне дазволіць меркаваць не аб адзінкавых «сэнсацыйных» выпадках унутранай дэфармацыі сюжэтных архетыпаў, а аб эстэтычнай абумоўленасці канкрэтных тэндэнцый у працэсе выспявання беларускага варыянту аўтарскага сюжэту.

Табліца 1. Прадуктыўнасць сюжэтных архетыпаў у прозе В. Ластоўскага

Назва функцыянальнай групы	Аповесць «Прыгоды Пана і Тараса» (1912)	Легенды, казкі, прыпавесці, апавяданні, абразкі (1912–1923)	Аповесць «Лабірынты» (1923)	Сярэднія па творчасці
1	2	3	4	5
Функцыі руху, перамяшчэння	13,65	8,90	17,56	11,19
Функцыі перашкоды	22,53	28,81	23,90	28,50
Функцыі рэагавання	24,91	19,63	17,07	20,34
Функцыі паведамлення	19,45	18,36	19,02	18,85
Функцыі аблічча	7,17	6,07	10,24	6,89
Функцыі выніку, наступства	12,29	18,22	12,20	14,22

Як бачым, прыкладна аднолькавай велічынёй характарызуецца ва ўсіх чатырох калонках табліцы прадуктыўнасць групы паведамляльных функцый (каля 19%). Сюды трапілі адзінкі, з дапамогай якіх у ходзе развіцця канфлікту так ці інакш арганізуецца перадача пэўнага аб'ёму інфармацыі ад адной дзейнай асобы да іншай. Гэту групу склалі функцыя пачатковай сітуацыі, функцыя пасярэдніцтва і функцыя дазнання³. На міжактантным узроўні пералічаныя функцыі

³ Функцыя пачатковай сітуацыі адлюстроўвае першасную, неабходную чытачу, інфармацыю аб аб'екце аповеду: называюцца асноўныя персанажы і акрэсліваецца спосаб іх расстаноўкі, указваецца месца падзей і час дзеяння, характарызуецца галоўная дзейная асоба, род яе заняткаў, лад жыцця і г. д. Паводле сцвярджэння Пропа, у народнай казцы зыходная сітуацыя не з'яўляецца функцыяй, але ўяўляе сабой важны структурны кампанент твора (В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Москва 2002, с. 26). Аднак азнаямляльны аналіз іншых фальклорных жанраў і асабліва літаратурнай прозы засведчыў, што пачатковая сітуацыя можа мець нясталае месца ў сюжэце альбо ўвогуле адсутнічаць (пераважная большасць народных паданняў). Акрамя таго, існуе шэраг выпадкаў, калі пачатковая сітуацыя паўтараецца некалькі разоў на працягу дзеяння твора. Гэтыя асаблівасці паслужылі падставой для вылучэння функцыі пачатковай сітуацыі.

У выніку дазнання актанта пашырае аб'ём вядомай яму інфармацыі пра падзеі

служачь для звязкі і кумуляцыі асобных сюжэтных звёнаў-худоў, аднак цікавай уяўляецца і тая акалічнасць, што з дапамогай адзначаных адзінак можа ажыццяўляцца і «дыялог» (інфармацыйны абмен) паміж адлюстравальным суб'ектам і адрасатам аповеду.

У гэтай сувязі запынім ненадоўга ўвагу на інстанцыі наратара. Фігура аўтара-апавядальніка ў мастацкай сістэме кожнай з расказаных гісторый рэалізуе сябе па-рознаму. У «Прыгодах...» апавядальнік – гэта вонкавы пераказчык падзей. Тут перад намі не проста экспліцытны суб'ект выказвання, а паўнаўнаважаны вобраз персанажа-апавядальніка, які належыць мастацкай рэчаіснасці самой аповесці: «І мне калісьці, як я быў музыкаю на вяселлі Тарасавага сына (тут і далей курсіў наш. – Н. Ч.), прыйшлося да слёз нарагатацца, слухаючы іх (Панаса і Тараса – Н. Ч.) апавяданні. (...) Дык ось каб і гэтыя ўрэшце не вылецелі з галавы, я ўзяў дый запісаў»⁴. Прыведзеную канцоўку можна лічыць прыкладам адной з форм сказавага маўлення – аўтарскай спробай імітацыі нарматыўнай казкавай фінальнай формулы кштальту «І я там быў, мёд-віно піў, па барадзе не цякло і ў роце не было». Казкавая логіка пабудовы традыцыйнага заключнага ўпамінавання апавядальнікам пра самога сябе ў «Прыгодах...» парушана, у трансфармаваным выглядзе захаваны толькі некаторыя звёны тыповай сюжэтнай фіналіі (бяседа-вяселле, апасродкавана атрыманы персанажам досвед).

У «Лабірынтах» аповед ажыццяўляе непасрэдны сведка-ўдзельнік дзеяння. Перадача апавядальніцкага «голасу» персанажу дае аўтару магчымасць звязіць аб'ём інфармавання аб навакольнай рэчаіснасці. Такая ступень ведання, пры якой частка фактаў, важных для разумення рэальнай карціны падзей, утоена ад героя і чытача ці пакінута без тлумачэння, як вядома, лічыцца абавязковай умовай пры стварэнні дэтэктыўнага сюжэту. Шэраг прыкмет гістарычнага дэтэктыву (таямніца, праклён, заповіт і інш.) уласцівы і «Лабірынтам». Расшыфроўка ўсіх «крыптанімаў» схаванай да пары супярэчнасці ў сюжэтах падобнага тыпу выбудоўваецца на падставе інфармацыі, дастатковай для разгадкі забытых матывацый персанажных учынкаў: фактаў ўжо вядомых і здабытых у ходзе адлюстраван-

шляхам непасрэднага ўспрыняцця альбо падманнага выпытвання іншых дзейных асоб. Функцыя пасярэдніцтва адлюстроўвае паведамленне аб бядзе ці нястачы неад'емна з просьбай (загадам) аб адсылцы альбо дапамозе. Гэта адзінка мае на мэце падштурхнуць, перакласці ініцыятыву змагання з антаганістам з аднаго героя, які па нейкіх прычынах не можа ўзяць такую ініцыятыву на сябе, на іншага.

⁴ В. Ластоўскі, *Выбраныя творы*, Мінск 1997, с. 47. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

нага дзеяння. Збіранне і назапашванне неабходных звестак адбываецца таксама і праз сістэму геройных ўзаемадачынненняў (пасярэдніцтва альбо дазнанне). Пры гэтым Ластоўскі арганізуе аповесць такім чынам, што ўпершыню ў практыцы сюжэтабудовы беларускай літаратуры г. зв. «нямыя» персанажы так ці інакш атрымліваюць «права голасу», а значыць, і магчымасць выступаць (хоць і апасродкавана) у ролі галоўных суб'ектаў паведамлення. Прыгледзімся, напрыклад, да сцэны знаёмства героя-апавядальніка з удзельнікамі полацкага археалагічнага таварыства:

Другі быў колішні акалічны памешчык, які злажыў гаспадарку, распрадаў зямлю і цяпер жыў у Полацку, у сваім уласным доміку з садамі, з гатовага граша. Бацька яго меў нейкія блізкія адносіны да васільянаў, а ён сам цікавіўся галоўна дэманалогіяй, кабалістыкай і г. п. Меў, як зарэкамендаваў мне яго Іван Іванавіч, у сябе «чарнакніжную бібліятэку», якой нікому не паказваў і не даваў чытаць. Знаў ён гэбрайскую мову і любіў час ад часу пайсці ў жыдоўскую сінагогу падыскутаваць (48).

Ужо ў пачатковай фразе прыведзенага фрагмента («Другі быў колішні акалічны памешчык...») адначасова злучаны галасы двух «інфарматараў»: героя-наратара, які назірае і адлюстроўвае падзею першай сустрэчы з памешчыкам, і яшчэ пакуль не названага «пасярэдніка», які прысутнічае пры знаёмстве двух герояў. Гэты нехта валодае значна большым аб'ёмам інфармацыі аб членах «Контэрфратэрніі», чым паспеў бы расказаць пра сябе кожны з удзельнікаў групы старонняму аматару «старасвеччыны». Ужо толькі ў першым сказе абзаца кротка выкладзены ўсе вузлавяы моманты біяграфіі былога землеўласніка. У *мінулым* ён быў *тутэйшым* памешчыкам, але *адмовіўся* ад вядзення гаспадаркі і цяпер жыў ва *ўласным* доміку з *садамі*, з *гатовага капіталу*. Цалкам відавочна, што такія факты, як адмаўленне ад гаспадаркі, распродаж земляў, пераезд у горад апавядальнік «агучвае» са слоў нейкай трэцяй, нябачнай асобы. І гэтай асобай мог бы выступіць той, хто непасрэдна знаёміць госьця з прысутнымі, альбо сам імпліцытны аўтар-апавядальнік. Але ў наступнай фразе («Бацька яго меў нейкія блізкія адносіны да васільянаў...») фокус бачання крыху абмяжоўваецца: як бы мімаходзь вымаўленае слова *нейкія* стылістычна ўказвае на некаторае звужэнне назіральнай перспектывы, апавядальнік тут яўна імітуе простую мову персанажа-пасярэдніка. Урэшце, усё становіцца зразумелым у заключнай рэпліцы («Меў, як адрэкамендаваў мне яго *Іван Іванавіч*, у сябе «чарнакніжную бібліятэку»...»), праз што і пазнаецца галоўная «крыніца» дадатковых

звестак аб аб'екце нарацыі – Іван Іванавіч. Менавіта яго, Івана Іванавіча, голас мы выразна чуем у дадзеным тэкставым урыўку ў якасці цытатнай украпіны ў межах уласна наратыўнага дыскурсу героя.

Полісуб'ектны тып выкладу асноўных падзей у «Лабірынтах» у цэлым мала адбіваецца на колькасных паказчыках прадуктыўнасці паведамляльных функцый аповесці параўнальна з «Прыгодамі Панаса і Тараса» і з «фонам» апавяданняў пісьменніка. Істотных унутраных відазмяненняў сюжэтных элементаў названай групы пад уздзеяннем індывідуальна-аўтарскага творчага пачатку, такім чынам, выяўлена не было. Затое значнае зніжэнне прадуктыўнасці групы рэагавальных функцый у сюжэце «Лабірынтаў» паказальнае з пункту гледжання парадыгматычных трансфармацый.

Да групы функцый рэагавання мы аднеслі сюжэтныя адзінкі, якія адлюстроўваюць пэўны выбар дзейнай асобай той ці іншай пазіцыі ў дачыненні да мастацкай сітуацыі, акрэсленай папярэдне, прыняцце «рэагентам» валявога рашэння адносна ступені і характару яго непасрэднага ўдзелу ў далейшым разгарненні канфлікту. Сюды прылічаны чатыры аднатыпныя геройныя функцыі: функцыя парушэння забароны, функцыя дапамогі, пасобніцтва, функцыя супраціўлення і ўласна функцыя рэакцыі⁵. Кожная з названых адзінак абавязкова ўказвае на суб'ект рэагавання (актанта) і аб'ект рэагавання (завершаную ў часе падзею, якая правакуе рэакцыю-выбар), прычым аб'ект рэагавання – гэта своеасаблівы паўтор самастойнай персанажнай функцыі з групы перашкоды (функцыі забароны, загаду, шкодніцтва, нястачы, падману, супрацьстаяння альбо пагоні⁶).

⁵ У казцы вынік сутыкнення пратаганіста са сваім антыподам залежыць ад «правільнасці» паводзінаў персанажа. Толькі сітуацыйна адэкватная рэакцыя спрыяе персанажу ў забеспячэнні чарадзейнымі прадметамі, памагатымі і сродкамі, якія герой выкарыстае для дасягнення сваёй мэты. Калі вынік іспыту адмоўны, часцей за ўсё трэба шукаць памылку героя. Вылучаныя намі рэагавальныя функцыі па магчымасці былі адаптаваны да няказкавых і літаратурных сюжэтаў: функцыя парушэння забароны заўсёды складае пару з функцыяй забароны незалежна ад вербальнай аформленасці апошняй, і іх формы адпавядаюць адна другой; пасобніцтва, дапамогу актанту можа ажыццяўляць толькі дзейная асоба са статусам памагатага альбо дарыльніка, функцыя супраціўлення адлюстроўвае свядомае і мэтакіраванае імкненне героя да барацьбы з антаганістам, а ўласна функцыя рэакцыі ўключае ў сябе ўсе іншыя варыянты рэгулявання персанажам характару сваіх чынкаў.

⁶ У групу функцый перашкоды ўваходзяць адзінкі з семантыкай выпрабавання, іспыту. Сутнасць функцыі забароны, натуральна, заключаецца ў тым, што герой становіцца перад фактам забароны. З функцыяй забароны лёгка зблытаць функцыю загаду, калі герой трапляе ў небяспеку, выпрабавецца, выпытваецца з мэтай адорвання чарадзейным памагатым альбо сродкам іншага характару. Адрозніваюцца

Так, у «рэагавальную» групу намі ўключаны сюжэтныя архетыпы, здольныя ўтвараць трывалыя функцыянальныя пары з семантыкай «перашкода – рэакцыя». Разбурэнне ж такіх парных камбінацый уяўляецца малавераемным. Аднак у працэнтных адносінах узровень рэгулярнасці выпрабавальных функцый, з аднаго боку, і рэгулярнасць функцый рэагавання – з іншага, у межах прозы Ластоўскага неаднолькавыя, а ў малых жанрах – нават няблізкія (19,63% рэакцыі на 28,81% перашкоды). Глуначэннем функцыянальнай «арытміі» можа служыць нераўнамернае чаргаванне сюжэтных «марфем-карэлятаў»: альбо герой адгукаецца не на ўсякую падзею выпрабавання, альбо выпрабаванне не ў стане справакаваць рэакцыю героя.

Звернемся непасрэдна да тэксту аповесці «Лабірынты»:

Куды паставіў праваднік ліхтарню, якую згасіў пасля таго, як запаліў свечку, я не заўважыў. Сернікаў было ўсяго толькі некалькі ў скрыначцы, і я пастанавіў ужыткаваць іх з мудрай асцярожнасцю. А дзеля гэтага ізноў папоўз па памосце. Па доўгіх шуканнях была знойдзена і запалена ліхтарня (57).

У гэтым урыўку намі зарэгістраваны наступныя сюжэтныя «марфемы»:

- а) *Нястача*: герою не стае ліхтара;
- б) *Бяда, абцяжаранае становішча*: у героя мала запалак, якімі можна асвятціць сабе шлях, а таксама запаліць ліхтар;
- в) *Супраціўленне*: герой прымае рашэнне выкарыстоўваць запалкі вельмі ашчадна;
- г) *Супрацьстаянне*: герой шукае ліхтар у цемры;
- д) *Перамога*: нарэшце ліхтар знойдзены героем і запалены.

Так, з пяці вышэйпералічаных толькі адна геройная функцыя (в) належыць да ліку рэагавальных, і ажно тры адзінкі (а, б і г) аднесены да групы з семантыкай перашкоды. Пры гэтым дзве з выпрабавальных функцый (*нястача* і *бяда*) знаходзяцца ў сюжэце эпизода побач,

ж дзве функцыі самой «фармулёўкай» просьбы ці парады, скіраванай, у адным выпадку, на абавязковае выкананне загаду, а ў другім, – на невыкананне, свядомае парушэнне забароны.

Функцыя бяды, шкодніцтва адлюстроўвае нанясенне антаганістам шкоды ці ўрон. Праз функцыю нястачы паказваецца, што герою чагосьці не хапае альбо яму хочацца мець нешта. Вельмі падобныя, але нятоесныя, функцыя шкодніцтва і функцыя ахвяравання, падману, якая адлюстроўвае выпадкі, калі антаганіст імкнецца абхітрыць сваю ахвяру, каб завалодаць ёю ці яе маёмасцю. Функцыя супрацьстаяння, змагання ў сюжэце азначае, што герой і антаганіст уступаюць у непасрэдную барацьбу, а функцыя пагоні адлюстроўвае пераслед героя (герояў) антаганістам.

у непасрэднай блізкасці, і менавіта такой «падвоенай бядой» выклікана магчымасць рэакцыі (*супраціўленне*) дзейнай асобы на іспыт.

У. Я. Пропп указвае на два абавязковыя элементы – шкодніцтва і нястачу, – якія выводзяць мастацкую сітуацыю чарадзейнай казкі са стану раўнавагі, ініцыюючы далейшае дзеянне. Аналізуючы марфалогію казкавай завязкі, вучоны заўважае, што ў некаторых выпадках *нястача можа быць разгледжана як марфалагічны эквівалент, напрыклад, выкрадання*⁷ (г. зн. як эквівалент адной з рэалізацый функцыі бяды, шкодніцтва. – Н. Ч.). У выніку казка, прапускаючы шкодніцтва, пачынаецца з нястачы: Івану хочацца мець каня, шаблю, царэўну і г. д. Адсюль У. Я. Пропп прыходзіць да высновы аб абавязковай прысутнасці нейкага пачатковага акта, вынік якога дае нястачу і прадвызначае наступны момант сюжэта – адпраўку героя на пошукі выкрадзенага аб'екта.

Нешта падобнае бачым і ў нашым фрагменце. Неабходнасць мець пры сабе ліхтар як крыніцу святла ўзнікае з-за раптоўнага згасання свечкі пры падзенні і гібелі Падземнага чалавека: *Ён такі сапраўды аступіўся, зыходзячы, і, падаючы, ударыўся віскам аб востры выступ падстаўкі ліхтарні, якую цягаром свайго цела абярнуў* (57). Герой ную нястачу можна ў поўнай меры ўспрымаць як «незапланаваную» страту, і ў такім ракурсе гэта сапраўды можа азначаць наяўнасць некаторай падзеі («бяды»), якая прыводзіць да ўзнікнення ў персанажа патрэбы ў ліхтары. Быццам бы, вось ён, паскаральны штуршок, які павінен прымусіць героя зрэагаваць і выправіцца ў дарогу, а мастацкую сітуацыю – нарэшце зрушыцца з месца. Але аўтар паралельна ўскладняе адпраўку пратаганіста дадатковай перашкодай: колькасць запалак у распараджэнні персанажа невялікая, іх усяго некалькі ў скрыначцы. Герой рэагуе менавіта на гэту «бяду» (ці, дакладней, «паўбяды», бо сапраўднай «бядой» магла б лічыцца, напрыклад, поўная адсутнасць «серчыкаў»). Падразумываецца, што толькі захаваўшы цэлымі запалкі, можна асвяціць падзем'е адшуканым з іх дапамогай ліхтаром. І тады ў сюжэце прачытваецца яшчэ і функцыя забароны – герою нельга марнаваць запалкі. Адсюль ліквідацыя другаснай «бяды» (выкананне забароны) ёсць адзінамагчымым спосабам ліквідацыі першаснай нястачы/страты. Сітуацыя нарашчэння сюжэту выпрабавальнымі функцыямі, звязанымі між сабой адносінамі паслядоўнага падпарадкавання, характэрна была і для ча-

⁷ В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Москва 2002, с. 34.

радзейнай казкі (смерць Кашчэя знаходзіцца ў іголцы, іголка – у яйку, яйка – у качцы, качка – у куфры, куфар – на дубе...), таму ў дадзеным выпадку можна сцвярджаць аб рэалізацыі ўсё той жа архетыпнай казкавай сюжэтнай мадэлі, па-майстэрску завуаляванай пад індывідуальна-аўтарскую.

Разам з тым, функцыянальная непрапарцыянальнасць рэагавальных і выпрабавальных адзінак абумоўлена яшчэ і іх унутранай «валентнасцю» – здольнасцю ўступаць у функцыянальныя спалучэнні, у нашым выпадку, пары. У аўтарскай прозе «валентнасць» рэагавальных функцый можа быць нашмат вышэйшай, чым «валентнасць» выпрабавальных, першыя здольны хутчэй спалучацца ў функцыянальныя комплексы, нават з адзінкамі іншага характару і прыроды.

Вось другі прыклад з аповесці «Лабірынты»:

Пахопліва абярнуўшыся назад, я ўбачыў рассунутую сцяну і паміж дзвюх яе палавіц, на асноведазі аксаміста-чорнай цемры праходу – чалавечую постаць у белай вопратцы і ў белым мітрападобным клубу на галаве. (...) Узіраючыся расшыранымі вачыма на яе, я з невялікім здзіўленнем распазнаў аблічча Івана Іванавіча. Першым маім водрухам было выразіць сваю радасць і падзяліцца перажытымі трывогамі... (58).

Як бачым, радасны парыў героя выканаць інфарматыўную функцыю *пасярэдніцтва* («падзяліцца перажытымі трывогамі») выкліканы нечаканым з'яўленнем (*прыбыццём*) у падземных скляпеннях іншага правадніка – Івана Іванавіча. Рэагавальная функцыя зафіксавана тут у сувязі з прыходам (!) ідэнтыфікаванага (*пазнаванне*) прагаганістам персанажа, які павінен выступіць у ролі памагатага. Як вядома, традыцыйнай казкавай умовай для таго, каб чарадзейны памагаты ці дарыльнік пачаў садзейнічаць, спрыяць герою, лічыцца станоўча пройдзенае выпрабаванне: выкананы загад-просьба (правесці ноч на бацькавай магіле), аказаная паслуга (падзяліць здабычу паміж разбойнікамі), правільны адказ (ветлівая згода на прапанову пакаштаваць яблык) і інш. У Ластоўскага момант выпрабавання дзейнай асобы пры сустрэчы з памагатым свядома прапушчаны, і рэакцыя на іспыт памагатага трансфармуецца ў рэакцыю на яго прыход і пазнаванне.

Так, працэс унутранага відазмянення сюжэтных функцый з семантыкай рэагавання ў мастацкай прозе Ластоўскага адбываецца за кошт павышэння ўзроўню спалучальнай актыўнасці саміх функцый, што, у сваю чаргу, абумоўлена функцыянальнымі ўзаемадачынненямі сюжэтных архетыпаў у ініцыятыўным, вызначальным для далейша-

га дзеяння акце, умоўна названым намі аб'ектам рэагавання. Страта сюжэтнага зв'язна перашкоды прыводзіць да пэўных зменаў і ў механізме рэагавання: рэагавальныя адзінкі ў комплексе сюжэтных рашэнняў Ластоўскага пачынаюць уступаць у пары з іншымі адзінкамі, з якімі ў народным казковым эпасе спалучацца не могуць альбо спалучаюцца вельмі рэдка.

Падобныя ваганні «валентнасных» магчымасцяў сюжэтных адзінак мы можам прасачыць і на матэрыяле іншых функцыянальных груп. Звернемся, напрыклад, да групы геройных функцый з семантыкай аблічча.

У групе функцый аблічча, куды трапілі адзінкі, звязаныя з партрэтнай характарыстыкай і вонкавымі дэталямі прадмета аповеду, зафіксавана наступная дынаміка: на шляху ад «Прыгодаў Панаса і Тараса» да «Лабірынтаў» прадуктыўнасць дадзенай функцыянальнай групы ўзрастае з 7,17% да 10,24%.

Да абліччавых адзінак у нашым рэестры адносяцца функцыя кляймення, функцыя пазнавання і функцыя трансфігурацыі⁸. Своеасаблівым «лідэрам» частотнасці з трох названых адзінак групы у абедзвюх аповесцях выступае функцыя пазнавання. Паказальна, аднак, іншае: колькасць рэалізаваных варыянтаў абліччавых функцый у аповесцях аднолькавая – 21. Тады мы можам фармуляваць некаторыя гіпотэзы, зыходзячы з працэнтных суадносін адзінак (кляймення, пазнавання і трансфігурацыі) ў межах групы. На пазнаванне аб'екта ў «Прыгодах Панаса і Тараса» прыходзіцца ажно 18 выпадкаў (з 21!), тры астатнія рэалізацыі абліччавых функцый належаць да кляймення. Што можа вынікаць з такіх статыстычных назіранняў?

У перадачы Ластоўскім кляймення-пазнавання да трансфармацыі здольны адзін ці адразу абодва складнікі функцыянальнай пары. Супаставім прыклады такіх адзінак, дзеля нагляднасці прывядзём іх у дзвюх калонках.

⁸ Праз функцыю кляймення да аб'екта пэўным чынам прымацоўваецца метка (найчасцей фізічны код), якая павінна стаць у далейшым сродкам пазнавання. З дапамогай функцый пазнавання персанаж ідэнтыфікуецца па кляйме альбо проста пасля доўгага растання. Сутнасць функцый трансфігурацыі заключаецца ў тым, што герою надаецца новае аблічча. Учынкi персанажа, які мяняе аблічча, у чарадзейнай казцы абумоўлены мэтай, пастаўленай перад героем: спакуса, падман, выратаванне і г. д.

Прыклад рэалізацыі кляймення

[слепата]: «– Пачакай, Панас, я чуў, што гэтыя самыя мазурэ, што *родзяцца сляпымі...*» (28–29).

[мазурэнне⁹]: «Гаворка іхная таксама польская, толькі *надта ўсё яны шапечуць*, і калі хутка залапоча ды зашапеча мазур, а асабліва мазурыха, дык пакуль не абслухаешся, дык трудна і зразумець, што яны гавораць» (29);

[«блуклівасць»]: «Жывуць яны бліжэй, чым адгэтуль нашая вёска, але яны ўсе нейкія *надта блуклівыя*. Часта здараецца, што мазур ва ўласных палетках заблукваецца» (30).

Прыклад рэалізацыі пазнавання па «кляйме»

«Наранкі Тарас, нічога не кажучы Панасу, жыў – не гарыць, хутчэй угледзець нованароджаннага мазура. (...) Падбег Панас, глядзяць абодва, – *у дзіцяці сапраўды вочы заплюшчаныя і быццам вечкі зросшыся*» (40).

I. «Падышлі – слухаюць. Пытаюцца, па чым сыры. – *Па цтэнры золты і цверць з вагі ззуюам!* – хуценька адрэзала баба» (29).

II. «– Цікаўныя рэчы мы ад вас чуем! А вы, можа, і не ведаеце, скуль вы на свеце ўзяліся? – *Для цэго з не вемы? Нас Бог створылі!*» (45).

I. «– А гэта, бачыце, мазурэ, як прыедуць у Берасце на кірмаш, дык, каб не адлучыцца ад сваіх і не згубіць воза на рынку, вядуць удвох паіць каня. *Пакуль адзін вядзе каня і поіць яго, другі вось сядзіць на ім і ўвесь час сочыць за сваім возам*, каб не спуціць яго з вока і каб потым не шукаць» (30).

II. «Паперакручвалі ўсе вазы [аглоблямі. – *Н. Ч.*] назад і пайшлі спаць. Назаўтра, яшчэ да ўсходу сонца, усе схаліліся, палавілі коні, запрэгли і паехалі. (...) *Адны кажучы, што прыехалі ў Берасце, а жанкі пераконваюць іх, што дамоў*» (38–39).

⁹ Фанетычная з’ява т. зв. «мазурэння» (альбо «пакання») сапраўды мела месца ў XIII – XIV стст. у шэрагу польскіх дыялектаў і некаторых усходнеславянскіх гаворках. Сутнасць яе ў змешванні шыпячых і свісцячых гукаў: у адным радзе (*s, z, c, dz*) супадаюць два рада (*s, z, c, dz* і *sz, ź, cz, dź*). «Мазурэнне» з’яўляецца адной з выразных асаблівасцяў дыялектнай мовы, якая высмейвалася ўжо ў інтэрмедых XVI ст. У літаратурнай мове такая з’ява адсутнічае.

Як бачым, адметнасць мазурскага аблічча не зусім датычыць дэталю калектыўнага партрэта мазуроў, унікальнай рысай («таўром») можа выступаць хіба толькі слепата пры нараджэнні. Спецыфічнае вымаўленне некаторых зычных гукаў і «блуклівасць» варта кваліфікаваць не як абліччавую (вонкавую), а як характарыстычную «метку». Па трох адзначаных «клеймах» аб'ект ідэнтыфікуецца ажно пяць разоў (у другой і трэцяй парах у карэлятыўныя адносіны з функцыяй кляймення ўступаюць адразу па два рэалізацыйныя варыянты функцыі пазнавання), хоць, паводле казковых законаў, кожнае «таўро» можа служыць апазнавальнай прыкметай толькі аднойчы на працягу аповеду (так, як у першай прыведзенай намі пары адзінак).

Аналіз астатніх дзесяці варыянтаў рэалізацыі функцыі пазнавання паказвае, што ўсе выпадкі ідэнтыфікацыі персанажа суадносяцца ўсяго з адным варыянтам кляймення, толькі цяпер у «разлучанай» пары таўро «блуклівасць» заменена таўром «бязгрудасць». Мазуры вылучаюцца найперш сваімі неразумнымі ўчынкамі – «арыгінальнымі» спосабамі землеапрацоўкі і жывёлагадоўлі, нестандартнымі прыёмамі апранання, харчавання, своеасаблівымі метадамі асвятлення жылга і інш. На шматразовым паўторы такой «наўмысна змененай» функцыянальнай мадэлі «кляйменне-пазнаванне» і пабудаваны ўвесь сюжэт «Прыгодаў Панаса і Тараса».

Так, унутраная сувязь паміж кампанентамі функцыянальнай пары «кляйменне-пазнаванне» застаецца стабільнай і дастаткова моцнай тады, калі ідэнтыфікацыйны код («таўро») мае непасрэднае дачыненне да абліччавай унікальнасці ці партрэтнай адметнасці (хай сабе і сітуацыйнай). У выпадках жа, калі такі зададзены аўтарам «асабісты пароль» перастае быць вонкавым, каардынацыя паміж кампанентамі пары відавочна паслабляецца.

У «Лабірынтах» функцыі аблічча размеркаваны наступным чынам: 13 варыянтаў рэалізацыі функцыі пазнавання, 7 – функцыі кляймення і 1 элемент мы ўмоўна кваліфікавалі як метамарфозу (трансфігурацыю).

Засяродзім увагу на сітуацыі падземнай сустрэчы героя з Іванам Іванавічам: *Узіраючыся расшыранымі вачыма на яе* [«чалавечую постаць у белай вопратцы і ў белым мітрападобным клабуку на галаве»], *я з немалым здзіўленнем распазнаў аблічча Івана Іванавіча* (58). Нідзе ў ранейшым тэксце не даецца апісанне падрабязнага партрэта полацкага аматара-археолага, і светлая фігура чалавека ў змрочных зводах старажытнага склепа, паводле сведчання героя, з'явілася вельмі неспадзявана. Хоць саму па сабе белую вопратку можна з вялі-

кай доляй вераемнасці лічыць сімвалічным «кляймо», пазнаецца Іван Іванавіч усё ж не па «кляйме». Значыць, вонкавы выгляд персанажа варта кваліфікаваць як пераапрапанне, г. зн. падразумяваемую функцыю метамарфозы-трансфігурацыі (а не проста кляймення), і варыянт пазнавання – успрымаць ўжо як ідэнтыфікацыю пасля растання (з Іванам Іванавічам герой развітаўся яшчэ перад спускам у падзем'е). Іншая справа, што ў наступным эпізодзе зноў згадваецца і развіваецца абазначанае «кляймо» – белыя строі Івана Іванавіча, – толькі функцыя пазнавання на гэты раз ускладзена на чытача: «Цяпер я толькі разгледзеў, што белая яго вопратка была ў форме *доўгай шырокай кашулі* з шырокімі *пурпуровымі шляжкамі* на падоле і рукавах; *клубук* быў таксама падбіты знізу, на адваротах брыля, *пурпуровай тканінай*» (58). Дасведчаны чытач павінен западозрыць у партрэтным апісанні Івана Іванавіча шляхетную, уплывовую постаць: пурпуровы¹⁰ колер, паводле «старасвецкага» парадку, дазвалялася насіць у якасці адрознівальнага знака толькі прадстаўнікам вышэйшага прывілеяванага саслоўя, звычайна кардыналам, жрацам і святарам; «клубук», галаўны ўбор Івана Іванавіча, не проста белы, а ахарактарызаваны аўтарам, як «мітрападобны», г. зн. зроблены ў выглядзе высокай цыліндрычнай шапкі, як у царкоўных патрыярхаў альбо князеў. Відавочна, другі кампанент пары «кляйменне – пазнаванне» нібы прыглушаны, перанесены ў вербальна нявыражаную зону мастацкага тэксту і выступае ў сюжэце як «нуль»-функцыя. Узнікае эфект растваранасці сюжэтнай адзінкі ў маўленчым матэрыяле. Не-прысутнасць функцыі пазнавання на дадзеным этапе апаведу чарговы раз працуе на захаванне і разгортванне інтрыгі, на свядомае абмежаванне аўтарам даступнай герою інфармацыі аб мастацкай рэчаіснасці.

Асобна трэба сказаць пра цікавы факт сюжэтнай шматзначнасці ў адным з прыкладаў функцыі з семантыкай вонкавага выгляду. Першапачаткова вылучаная адзінка была кваліфікавана як метамарфоза (функцыя трансфігурацыі), аднак на самой справе яна спалучае ў сабе значэнні некалькіх геройных функцый. Вось фрагмент з тэксту: *Ад руху, калі ён [Падземны чалавек. – Н. Ч.] праходзіў, закальхалася полымя свечкі, і мне здалася, нябожчык [Ярамір. – Н. Ч.] змігнуў вачыма* (56). Уяўны рух павек мерцвяка, вядома, не азначае, але і не

¹⁰ Пурпура (ад грэц., лац. *purpura*) – прыродны фарбавальнік памежнага чырвона-сіняга колеру; ферменты знаходзяцца ў залозах пурпурных марскіх малюскаў ці пурпурных слімакоў. Тэхналогія вырабу фарбавальнага рэчыва надзвычай дарагая: выхад чыстага парашку з мяса 10 000 малюскаў складае усяго 1 (адзін) грам.

адмаўляе (!) факта дзівоснага ажывання праху і пераходу нябожчыка з кагорты «наўцаў» у ранг жывых. Тым больш, калі ўлічыць, якім незвычайным, нават дзіўным для сённяшняга часу, мы бачым у труне забальзамаваны труп: *Ляжаў ён, крыху на правы бок павернуты, адна рука яго была пад галавой, другая ляжала на пазлацістым паясе; левая нага крыху паднята ў сагнутым калене* (55). Падзея Яраміравага «пераўвасаблення» не мае ў сабе патэнцыйнага імпульсу для развіцця якой-небудзь з сюжэтных ліній аповесці і таму не іграе сутнаснай ролі ў фабульнай канстытуцыі «Лабірынтаў». Аднак пры больш уважлівым прачытанні тэксту эпізод з «ажываннем» Яраміра варта ўспрымаць інакш. Выраз «змігнуць вачыма» можа азначаць умоўны сігнал, знак салідарнасці альбо сведчанне аб папярэдняй змове паміж дзейнымі асобамі. І калі адзін персанаж перадае сігнал, то падразумяваецца, што адрасат павінен расшыфраваць атрыманы інфармацыйны «код»-пасыл. Такую сітуацыю можна было б разглядаць і як аўтарскую мадыфікацыю пазнавання ў сваім адмоўным рэалізацыйным варыянце: вераемнасць існуючай дамоўленасці паміж адрасантам і адрасатам адсутнічае. Таму і «метамарфоза», якая адбываецца з Ярамірам, не канстатуецца героем-апавадальнікам як факт рэчаіснасці, а ўспрымаецца ім як магчымая галюцынацыя («...закалыхалася полымя свечкі, і мне здалося...»).

Такім чынам, мы можам меркаваць, што асноўнай падставай для актыўнага ўзрастання частотнасці геройных функцый з групы аблічча на часавым адрэзку ад «Прыгодаў...» да «Лабірынтаў», таксама як і прычынай зменаў частотнасці рэагавальных функцый, становіцца разбурэнне парных адносін з семантыкай «кляйменне – пазнаванне» і «перашкода – рэакцыя», у якіх, як правіла, знаходзяцца гэтыя адзінкі. Умовай для іх трансфармацыі з'яўляецца схільнасць паслабленых кампанентаў былой пары да ўступлення ў новыя спалучэнні з іншымі функцыямі і, з другога боку, – да ўяўнага «знікнення» з тэкставай рэальнасці і праяўлення на ўзроўні падтэксту.

І, нарэшце, пра «ўздым» прадуктыўнасці функцый руху ў «Лабірынтах» у параўнанні з «Прыгодамі...». У групу функцый перамяшчэння ўключаны тры найбольш частыя выпадкі пераадолення героем прасторавай адлегласці: функцыя ростані, функцыя адпраўкі і функцыя прыбыцця, вяртання¹¹. Як бачна з табліцы (гл. табл. 1), працэнтны паказчык рэгулярнасці групы адзінак з семантыкай руху вырас

¹¹ З дапамогай функцыі ростані ў сюжэце адлюстравана тое, як адзін з герояў адлучаецца з месца падзей. Экспрэсіўнай формай ростані з'яўляецца смерць перса-

з 13,65% у «Прыгодах Панаса і Тараса» да 17,56% у «Лабірынтах». Пры гэтым суадносіны названай функцыянальнай групы з іншымі групамі ў жанрах малой прозы Ластоўскага складаюць толькі 8,90%. Такі рэзкі «скачок», несумненна, звязаны з адлюстраваннем аўтарам асаблівага мастацкага хранатопу.

Цікавым у дадзеных адносінах уяўляецца вектар выяўленага прасторавага руху персанажаў. У «Прыгодах Панаса і Тараса» дзеянне адбываецца па дарозе ад «ваднэй з вёсак Піншчыны» за Берасце. Нічым адметным такі від гарызантальнага шляху ў аднамернай прасторы не вылучаецца, таму і функцыі перамяшчэння выконваюць тут толькі ролю злучальнай звязкі сюжэтных эпізодаў аповесці.

Затое ў «Лабірынтах» рух у лакальнай прасторы лабірынта¹² становіцца адным з галоўных выяўленчых сродкаў. Між тым, шлях персанажа-апавадальніка палягае ажно праз тры вертыкальна размешчаныя ў макракосмасе светавыя плоскасці. «Ніжні» свет, у якім апынаецца персанаж, уяўляе сабой не аднародную, а гетэрагенную прастору: памяшканне з драўлянай «корстай», дзе «адпачывае», стаміўшыся

нажа, якая, аднак, можа выступаць і ў якасці асобнай функцыі смерці. Але ў такім выпадку гібель галоўнага героя нясе на сабе важную сюжэтную нагрукку, смерць жа як растанне з дадатковым персанажам не ўяўляе самастойнага паўнаважнага руху тэмы.

Дзейная асоба пакідае дом і праз функцыю адпраўкі. Функцыі ростані і адпраўкі нятоесныя. Мэта апошняй – пошукі, у працэсе якіх героя чакаюць розныя прыгоды. Адпраўка актанта з месца дзеяння абавязкова вядзе за сабой і аповед, ростань жа прадугледжвае, што назіральны пункт застаецца на месцы. Семантычную пару з функцыямі ростані і адпраўкі звычайна складае функцыя вяртання. Герой вяртаецца дадому альбо прыбывае да месца падзей, каб зноў прыняць удзел у сюжэтных перыпетых.

¹² Лабірынт (ад ст.-грэц. *λαβύρα* – вуліца, завулак, цясніна) – агульнавядомы сімвал Сусвету і чалавечага жыцця ў ім – азначае таксама і шлях ад нараджэння да смерці і затым, наадварот, вяртанне праз смерць да перанараджэння. Уваход у замкнёную прастору лабірынта сімвалізуе паміранне героя і зліццё яго цела з зямлёй, выхад з яе – другое нараджэнне. Існуе павер'е, што магілы, склепы, курганы ў форме лабірынта перашкаджаюць пахаваным у іх нябожчыкам з'яўляцца назад у свет жывых (Энцыклапедыя сімвалаў, сост. В. М. Рошаль, Москва; Санкт-Петербург 2005, с. 242). Паводле меркавання М. Эліада (М. Элиаде, *Тайные общества. Обряды инициации и посвящения*, Москва; Санкт-Петербург 1999), ідэя вандроўкі дзейнай асобы ў іншы, інфернальны, мікракосмас шчыльна звязана са старажытным абрадам ініцыяцыі (пасвячэння), які нярэдка праводзіўся ў пячоры, скляпенні альбо храме; канструкцыя збудавання часам мела форму лабірынта. Галоўным прызначэннем складанай і забытанай прасторы лабірынта выступае ахова містычнага «цэнтра» (вытоку). Персаніфікаваным вартаўніком такога месца, як правіла, з'яўляецца дракон ці пачвара. Дасягнуць «цэнтра» і перамагчы ўладара лабірынта здольны толькі пасвечаны: той, хто забяспечаны неабходнымі ведамі. Іншым наканавана загінуць у незлічоных хадах, начыненых шматлікімі пасткамі і тупікамі.

ў турботах, працаўнік-Ярамір, – гэта своеасаблівы пераходны паверх, інакш прыходу ў гэты пакой павінны былі б папярэднічаць функцыі вяртаньня і новай адпраўкі персанажа. Да таго ж, аб прасторавай трохузроўневасці адлюстраванай у аповесці рэчаіснасці ўскосна сведчыць і факт змены спадарожніка. Ролю чарадзейнага правадніка ў падземным царстве выконваюць два персанажы: спачатку – Падземны чалавек, пасля – Іван Іванавіч. Яны ажыццяўляюць прыкладна адны і тыя ж дзеянні ў дачыненні да галоўнага героя (паказваюць схаваныя ўваходы, праводзяць праз небяспечныя пасткі, інфармуюць аб гістарычных падзеях і з’явах сучаснасці і інш.) і ў адпаведнасці з гэтым належаць да аднаго тыпу актанта – спецыфічнага памагатага¹³.

Паспрабуем прасачыць і тое, наколькі магла змяніцца семантычная «ёмістасць» функцый перамяшчэння ў межах якасна інакшай, у параўнанні з «Прыгодамі...», – абмежаванай – прасторы. Супаставім два тэматычна блізкія фрагменты тэксту з розных аповесцяў:

1. Едуць усё, едуць, між сабою гутараць. Свае піпачкі – пык! пык! пык! – пакурваюць. Конікі – трух! трух! трух! – патрухваюць. Уехалі ў вёску (34);

2. У гэты момант, калі, скончыўшы гутарку, прымоўк Іван Іванавіч, а я аддаўся размышлянню, нас акружыла маўклівая ціш, скрозь каторую знекуль стаў даходзіць да вуха ціхі харальны спеў. Спярга гэты спеў быў такі ціхі, што зліваўся з тутненнем сэрца і крыві ў жылах. Але ў меру таго, як я, натужаючы свой слых, услухаўся, ён усё рос і ўрэшце набіраў штотараз больш выразістасці. Калі спеў гэтых многіх галасоў стаў набліжацца, я пытаюча глянуў на Івана Іванавіча (68).

У першым з прыведзеных тэкставых фрагментаў аб’ектыўна канстатуецца некаторая «манатоннасць» адначасна працякаемых падзей: прасторавага перамяшчэння герояў («Едуць усё, едуць...») і актыўнай размовы паміж імі («...між сабою гутараць»). Ні рух, ні гутарка дзейных асобаў не нясуць на сабе асобнай нагрукі, акрамя т. зв. «рэфрэннай», і ўсяго толькі злучаюць самадастатковыя сюжэтныя ходы апо-

¹³ У. Я. Пропп вылучае тры катэгорыі памагатых у чарадзейнай казцы: універсальныя, здольныя выканаць усе пяць функцый, якія ўтвараюць кола дзеянняў памагатага (прасторавае перамяшчэнне, ліквідацыю бяды альбо нястачы, выратаванне ад пераследу, вырашэнне цяжкай задачы, трансфігурацыю героя); частковыя, якія могуць ахапіць некалькі функцый памагатага, але гэтыя функцыі ў сваёй сукупнасці не суадносяцца з пяццю функцыямі памагатага; спецыфічныя, якія выконваюць усяго адну функцыю (В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Москва 2002, с. 76.).

весці ў адну суцэльную лінію-вандроўку. Асноўны канфлікт жа – «паглядзець, як людзі жывуць» – развіваецца ў фазах паўзы ў прасторавым руху персанажаў.

У другім урыўку сітуацыя іншая. Паралельна з «гутаркай» персанажаў, а правільней, укладзеным аўтарам у вусны Івана Іванавіча маналогам аб пройдзеным славянамі гістарычным і культурным шляху адбываецца яшчэ і паступовае набліжэнне герояў да краіны старцаў. Акт расказвання азначае і адначаснае прасторавае перамяшчэнне дзейных асобаў. Побач з функцыяй пасярэдніцтва (падрабязным экскурсам-тлумачэннем Іванам Іванавічам сістэмы малюнкаў на сценах круглай «салі», апавяданнем аб Сатурне) падразумяваецца наяўнасць дадатковай сюжэтнай адзінкі – функцыі прыбыцця (вяртання), якая прама не называецца, але прачытваецца, зыходзячы з канкрэтных дэталей аповеду (*...знекуль стаў даходзіць да вуха ціхі харальны спеў. (...) ў меру таго, як я, натураючы свой сых, услухаўся, ён усё рос і ўрэшце набіраў штораз больш выразістасці*). Герою-апавядальніку, насамрэч, толькі здаецца (мы помнім пра тое, што ўвесь аповед вядзецца ад імя і праз непасрэднае ўспрыняцце персанажа-удзельніка), што пачутыя ім гукі і галасы з часам узмацняюцца. Папраўдзе гэта круглая «саля», унутры якой знаходзяцца персанажы, па меры перамяшчэння скарачае дыстанцыю да выканаўцаў чароўнай мелодыі. Факт прыбыцця герояў у іншую цывілізацыю «прыхаваны» ў зоне падтэксту і пададзены ў сюжэце ў выглядзе імпліцытнай функцыі. Пра імпліцытнасць (нявыяўленасць) сюжэтных адзінак гаворка асобная. Часткова мы ўжо знаёміліся з гэтай з’явай, калі гаварылі аб трансфармацыях функцый вонкавага выгляду ў «Лабірынтах». Наўмыснае адмаўленне ад некаторых адзінак і перанясенне іх на «пазамоўны» ўзровень (як, зрэшты, і само развядзенне гэтых двух узроўняў сэнсаўтварэння ў мастацкім тэксце) здзейснена аўтарам найперш з мэтай уключэння ў аповед іншай інстанцыі. Інстанцыі, відаць, з адрозным ад геройнага фокусам бачання і назірання – імпліцытнага чытача. Свядомая аўтарская арыентацыя на чытача-суперажывальніка становіцца адной з падстаў для павелічэння эмацыйнага і інфарматыўнага аб’ёму «мінус»-функцыі, якая, хоць і апасродкавана, але ўсё ж павінна праявіць сябе ў сюжэтнай прасторы твора.

Так, колькасны паказчык рэгулярнасці рухальных функцый у сюжэтах абедзвюх аповесцяў Ластоўскага забяспечаны архетыпнай сюжэтнай схемай, якая ўзыходзіць да салярнага (актыўнага) варыянту цыклічнага сюжэту (В. Фрэйдэнберг). Некаторы «прырост» прадуктыўнасці адзінак з семантыкай перамяшчэння ў «Лабірынтах»

адбываецца за кошт сюжэтных «мінус»-адзінак, якія таксама нясуць у сабе значэнне руху, але спецыяльна перанесеных аўтарам за межы моўнай рэальнасці і ўсё ж сэнсава не менш насычаных, чым выяўленыя персанажныя функцыі.

Такім чынам, на рэгулярнасць сюжэтных адзінак, аб'яднаных у адну функцыянальную групу, могуць уплываць як вонкавыя, так і ўнутраныя чыннікі. З аднаго боку, прадуктыўнасць сюжэтнай адзінкі звязана з канкрэтным аўтарскім намерам адносна ступені выяўленасці мастацкай падзеі ў моўнай рэальнасці тэксту ці наўмыснага яе вынясення за межы гэтай рэальнасці ў «мінус»-зону (выпрабавальныя, рухальныя функцыі, функцыі вонкавага выгляду). З другога боку, прычынай актыўнай унутранай трансфармацыі сюжэтных элементаў выступае разбурэнне сувязі ўнутры «гатовай» функцыянальнай пары і імкненне складнікаў гэтай пары ўтвараць новыя сюжэтна-функцыянальныя камбінацыі, а таксама тэндэнцыя да змен «валентнасных» (спалучальных) характарыстык сюжэтных адзінак у ходзе эвалюцыі аўтарскага сюжэту (рэагавальныя функцыі, функцыі вонкавага выгляду).

Усё разам гэта можа азначаць, што некаторыя нормы абсалютнага ці адноснага падпарадкавання прадуктыўнасці сюжэтных «формул» якасным зменам у адлюстравальнай свядомасці (ад фальклору да літаратуры) звязаны найперш з тым, наколькі актыўна і ўдала індывідуалізаваны аўтар карыстаецца прыцыпам поўнай свабоды «пераключэння» першасных і наўмысна мадыфікаваных ім сюжэтных універсалій. І прыкладам такога свядомага аўтарскага адбору і творчай інтэрпрэтацыі сюжэтных «марфем» маем смелую спробу сэнсавай і структурнай дэфармацыі сюжэтных архетыпаў, выкананую ў новай беларускай літаратуры Вацлавам Ластоўскім.

STRESZCZENIE

MORFOLOGIA FABUŁY W PROZIE WACŁAWA ŁASTOWSKIEGO

Przedmiotem badań danego artykułu są fabularne struktury archetypowe w białoruskiej prozie autorskiej początku XX wieku. W tym czasie fabuła autorska, która wcześniej reprezentowała dokładne odwzorowanie i dosłowne powtórzenie gotowych (mitologicznych i folklorystycznych) wzorów zdarzeniowych, przechodzi na jakościowo nowy – „twórczy” – poziom rozwoju, zaczyna się odwołanie do transformacji twórczej uniwersaliów fabularnych. Godną uwagi wydaje się realizacja fabu-

ły tradycyjnej w utworach Wacława Łastowskiego. Na podstawie przeprowadzonej analizy „morfologicznej” wzorów fabularnych prozy artystycznej Własta ustalone zostały procentowo najbardziej regularne i produktywne jednostki fabularne. Rozpatrywane są kwestie dynamiki wybranych grup archetypów fabularnych pod wpływem indywidualno-autorskiego podejścia twórczego.

Słowa kluczowe: proza, autor-powieściopisarz, ewolucja twórcza, archetypy fabuły, uniwersalia, analiza morfologiczna.

S U M M A R Y

THE MORPHOLOGY OF THE PLOT INTRIGUE IN THE PROSE BY VATSLAU LASTOUSKY

The subject of the research is archetypical plot structures in Belarusian authorly prose in the beginning of the 20th century. At this time the authorly plot, which was formerly nothing but the exact reproduction and repetition of ready (mythological and folklore) eventful formulae, is shifted to a whole new – creative – level of development; the turn to creative transformation of plot universals occurs. The realization of traditional plot in works by Vatslau Lastousky is remarkable in this respect. The percentage of most regular and productive plot units is defined in the article on the basis of “morphological” analysis of plot models in the fiction by Vlast. The issues of separate groups of plot archetypes dynamics as the result of the influence of individual authorly approach are studied.

Key words: prose, author-narrator, creative evolution, plot archetypes, universals, morphological analysis.