

Надзея Чукічова
Гродна

Пра канвертацыю казкавых архетыпаў у літаратурным сюжэце, альбо Марфалогія адной авантуры

Раман-успаміны¹ Саламеі Пільштыновай *Пададзенае свету рэха падарожжаў і авантур майго жыцця*² (1760) з'явіўся ў літаратурнай прасторы як бы на памежжы дзвюх мастацкіх эпох – эпохі эйдэтычнай паэтыкі і эпохі паэтыкі мастацкай мадальнасці. У кантэксце мемуарыстыкі Беларусі другой паловы XVIII ст. *Рэха...* вылучаецца тым, што гэта адзін з першых мастацкіх твораў з ліку “літаратурных падробак” пад мемуары (А. Мальдзіс), прызначаных “Богу на славу, а добрым людзям на пацеху чытання” (“Усё гэта я, дасць Бог, апішу і да ўвагі мудрых людзей падам”⁴, “уся гэтая кніжка напісана толькі да ўвагі волі Божае і дзе-ля людское пацехі”⁵, “Цяпер падаю я гэты збор маіх авантур на людскую

¹ Варта адзначыць, што наша жанравае абазначэнне твора – раман-успаміны – з’яўляецца вельмі ўмоўным. У літаратуразнаўстве няма адзінага меркавання адносна жанру ўспамінаў С. Пільштыновай, ён асэнсоўваецца даследчыкамі літаратуры па-рознаму. А. Ліпатаў, напрыклад, лічыць манеру выкладу С. Пільштыновай блізкай да раманага тыпу адлюстравання рэчаіснасці (А. Л и п а т о в, *Формирование польского романа и европейская литература: Средневековье, Возрождение, Барокко*, Москва 1977, с. 228), А. Мальдзіс ідэнтыфікуе твор адначасова і як раман прыгод, і як раман-аўтабіяграфію (А. М а л ь д з і с, *Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: Нарысы быту і звычаяў*, Мінск 1982, с. 33, 38), В. Грыцкевіч, наогул, пазнае ў ім запіскі альбо дзённік (В. Г р ы ц к е в і ч, *Адысея наваградскай лекаркі: Саламея Русецкая*, Мінск 1989, с. 6 і наст.).

² На тытуле рукапісу С. Пільштыновай (Стамбул, 1760) знойдзем поўную назву твора: *Echo na świat podane procederu podróży u życia mego awantur. Na cześć u chwałę P. Bogu w Świętej Trójcy Jedynemu u Naświętszej Matce Chrystusa Pana mego u wszystkim Świętym* [правапіс арыгіналу захаваны. – Н. Ч.]. У першым друкаваным выданні твора (Кракаў, 1957) доўгая барочная назва значна скарачаецца і гучыць ужо *Proceder podróży u życia mego awantur*. А беларускамоўны пераклад успамінаў С. Пільштыновай (Мінск 1993) становіцца проста *Авантурамі майго жыцця*. Умовімся ўсё ж (следам за А. Мальдзісам) называць твор *Рэхам...* (Вядома, можна, але склалася ўжо традыцыя называць твор паводле беларускага друкаванага выдання – *Авантуры майго жыцця*. – Рэц.).

³ (Спрэчнае вызначэнне А. Мальдзіса. У Саламеі Пільштыновай – літаратурна апрацаваныя мемуары, літаратурнай падробкай яны былі б, каб нехта іншы напісаў іх пад імем С. Пільштыновай-Русецкай. – Рэц.).

⁴ С. П і л ь ш т ы н о в а, *Авантуры майго жыцця*, Мінск 1993, с. 19.

⁵ *Ibidem*, с. 24.

ўвагу”⁶). Аўтарскія сюжэты ў дадзены літаратурны перыяд традыцыйна пабудаваны на суадносінах архетыпных сюжэтных схем – кумулятыўнай і цыклічнай. Да XVIII ст. у еўрапейскіх літаратурах канчаткова афармляецца і новая форма сюжэту – сюжэт-сітуацыя (Л. Пінскі), якая становіцца істотным фактарам для якаснага пераадолення творцамі “гатовай” апавядальнай структуры. Сюжэт *Рэха...* з авантурна-прыгодніцкай дамінантай уяўляе досыць складанае ўтварэнне, своеасаблівую кантамінацыю розных дыскурсаў сюжэтнага апаведу: летапісу, дыярыуша, хаджэння-перагрынацыі, жыцця, эліністычнага рамана, легенды і інш. Усе гэтыя формы, безумоўна, варта разглядаць у якасці структурнай праасновы авантурнага сюжэту ва ўспамінах С. Пільштыновай. Аднак ёсць падставы бачыць і яшчэ больш глыбокія яго карані. Так, спроба рэканструявання сюжэтнай схемы, рэалізаванай у творы, дазволіла заўважыць, што гіпатэтычна метаструктурай для стварэння падобнага тыпу белетрызаваных мемуараў мог паслужыць апрача ўсяго і архетып сюжэту чарадзейнай казкі.

Калі прасочваць прадуктыўнасць казкавых архетыпаў у сюжэтнай сістэме *Рэха...*, найбольш эфектыўнай для гэтага ўяўляецца метадка марфалагізацыі сюжэту, прапанаваная У. Проппам⁷. Сутнасць яе заключаецца ў вылучэнні ў складзе сюжэту мінімальных адзінак (функцый дзейных асоб), колькасць якіх абмежаваная⁸, а паслядоўнасць іх рэалізацыі – заўсёды аднолькавая.

У выніку назіранняў над сюжэтнай арганізацыяй твора было выяўлена, што групоўка досыць вялікай колькасці адносна аднатыпных паводле сваёй структуры гісторый у адну суцэльную адбываецца пераважна шляхам *кумуляцыі* – лінейнага нанізвання эпизодаў-авантур, аб’яднаных вакол аднаго персанажа, і толькі пазбаўленых выхаду ў “вясёлую катастрофу” (У. Пропп). А вось кожная прамежкая мікраавантура сама па сабе пабудавана ў адпаведнасці з прынцыпова іншай – *цыклічнай* – сюжэтнай схемай (“страта – пошукі – вяртанне”). Да таго ж, з-за “нанізанацыі” шэрагу пабочных авантур на нітку адной першаснай авантуры, чытач вымушаны пастаянна вяртацца да стрыжнёвага апавядання пра жыццёвыя і прафесійныя прыгоды лекаркі. Сюжэт галоўнай авантуры таксама фармальна распадаецца на сегменты, і такіх сегментаў намі выяўлена чатыры (па колькасці, калі так можна сказаць, сюжэтных “партнёрстваў” гераіні): у сукупнасці менавіта чатыры апаведы пра афіцыйных і патэнцыйных мужоў (Якуба Гальпіра, Юзафа Ракацы, Фартуната дэ Пільштына і “І. М. С. Z.”) ствараюць завершаную гісторыю жыцця Саламеі. Аналіз сюжэтнай канструкцыі адной макраавантуры, якая абрамляе шматлікія другасныя мікраавантуры,

⁶ *Ibidem*, с. 293.

⁷ В. Пропп, *Морфология волшебной сказки*, Москва 2001.

⁸ У чарадзейнай казцы У. Пропп называе і апісвае 31 інварыянт геройных функцый (В. Пропп, *Функции действующих лиц* [в:] В. Пропп, *Морфология волшебной сказки*, Москва 2001, с. 26–61).

і быў праведзены намі на ўзроўні персанажных функцый і правіл іх спалучэння ў падзейны рад.

Вось першы важны марфалагічны элемент сюжэту *Рэха...* – ініцыятыўная сітуацыя: “У маладым веку маім выдалі мяне мае бацькі (Яўхім Русецкі) замуж з Літвы, ваяводства наваградскага, за лекара Якуба Гальпіра, з якім я гэтага ж года паехала ў Стамбул...”⁹.

Перад намі відавочная трансфармацыя традыцыйнага казкавага зачына тыпу “У некаторым царстве, у некаторым гасударстве жылі-былі...”. Як чарадзейная казка звычайна пачынаецца з уводзінаў у сям’ю сферу пэўнай сям’і¹⁰, так і С. Пільштынова пачынае апавед з падобных уводзінаў. Аднак у казцы пачатковая сітуацыя заўсёды патрабуе знаёмства толькі з адной сям’ёй. У С. Пільштыновай жа называецца не адна сям’я, а цэлыя дзве: з аднаго боку – сям’я Русецкіх (бацька Яўхім Русецкі і яго дачка Саламея), з другога – сям’я Гальпіраў (муж Якуб Гальпір і Саламея – ужо яго жонка). Мы бачым камбінаваны зачын, у якім злітыя ў адно дзве прынцыпова неаднолькавыя формы казковых пачатковых сітуацый. Першая сям’я ўвасабляе казковы тып сям’і героя-ахвяры, другая – тып сям’і героя-шукальніка. Сумяшчэнне двух тыпаў сям’і патэнцыйнага героя і вынясенне іх у іцыятыўную сітуацыю таксама магчымае і ў казковым эпасе. Яно рэалізуецца найчасцей у шматходавых казках¹¹, будучыя герой-ахвяра і герой-шукальнік у падобнага роду зачынах звычайна з’яўляюцца сваякамі (сястрой і братам, маці і сынам, мужам і жонкай).

Як і ў чарадзейнай казцы, названая сям’я жыве сабе мірна і спакойна, пакуль не адбываецца нейкая нязначная падзея, якая ў выніку прыводзіць да сапраўднай бяды. Абавязковай казкавай умовай для надыходу бяды з’яўляецца часовае расстанне малодшых членаў сям’і са старэйшымі¹². У апаведзе С. Пільштыновай ролю пачатковага расстання гіпатэтычна павінен выконваць ад’езд герояў у Турцыю.

Але на гэтым моманце законы чарадзейнай казкі істотна “парушаюцца”. Мы ведаем, што ў казцы апавядальнік заўсёды сочыць альбо за героем-шукальнікам, альбо за героем-ахвярай, не цікавячыся астатнімі членамі яго сям’і. Калі ад’езд Саламеі кваліфікаваць як вымушанае

⁹ С. П і л ь ш т ы н о в а, *op. cit.*, с. 20.

¹⁰ Згодна з назіраннямі У. Пропа, казкавай “нормай” лічацца дзве асноўныя формы ініцыятыўных сітуацый: сітуацыя, у якую выведзены патэнцыйны шукальнік з яго сям’ёй (“бацька і тры сыны”), і сітуацыя, у якую ўключана патэнцыйная ахвяра антаганіста з яго сям’ёй (“тры дачкі цара”). У абодвух выпадках пачатковая сітуацыя патрабуе членаў толькі адной сям’і.

¹¹ *Ходам*, паводле У. Пропа, называецца развіццё дзеяння ад шкодніцтва ці нястачы цераз прамежкавыя функцыі да шлюбу і іншых функцый, якія выкарыстоўваюцца ў якасці развязковых (перамогі, узнагароды, ліквідацыі бяды ці нястачы, вырашвання).

¹² Старэйшыя звычайна едуць на кірмаш, на паляванне, на вайну, на працу, часам яны паміраюць, і гэта таксама ўзмоцненая форма ростані; малодшыя ідуць у грыбы-ягады, у сад, на рэчку і г. д.

расстанне з бацькамі (выкраданне, выгнанне), то апавядальнік павінен быў бы “застацца” з Яўхімам Русецкім у Літве – так вымагае варыянт казкавай сюжэтнай схемы з героем-ахвярай. У нашым жа выпадку апавядальнік, наадварот, ідзе следам за падарожнікамі [ці, дакладней, поруч з імі, бо ўвесь аповед вядзецца ад імя персанажа-пратаганіста]. І гэта азначае, што ад’езд у Стамбул варта разумець як адпраўку альбо адсылку герояў з дому, якая актуалізуецца ў творы ўжо варыянтам казкавай схемы з героем-шукальнікам. Казкавай адпраўцы героя-шукальніка “ў свет” абавязкова папярэднічае ўсведамленне нястачы (цару хочацца мець чароўнае пяро жар-птушкі) альбо шкодніцтва з боку антаганіста (кожную ноч нехта топча пасевы), і гэтай “бядой” адпраўка матывуецца. У тэксце ж *Рэха...* важная мэта альбо прычына хуткага ад’езду герояў “у заморскую краіну” замоўчваецца персанажам-апавядальнікам. Ад’езд Саламеі з бацькоўскага дому, што працягам пачатковай сітуацыі нібы экстэнсіфікуе казкавы архетып расстання, выяўляе найперш безабароннае становішча гераіні, і следам за ім мы так ці інакш чакаем надыходу немінучай бяды. Зрэшты, яно так і надараецца.

Прыехаўшы ў Стамбул, Гальпір вылучвае хворага султанскага чаўша [пасла (з тур. *çauş*). – Н. Ч.], за што атрымлівае ад султана шмат падарункаў, а, галоўнае, і без таго “надзвычай добры лекар медыцыны” становіцца “вельмі славытым лекарам у Стамбуле” [курсіў наш. – Н. Ч.]. Але на ганаровы статус слаўтага стамбульскага лекара і султанавы шчодрыя падарункі даўно прэтэндуе габрай Фансека, які тайна падсыпае атруту ў гальпіравы лекі. І вось яна – бяда: за смерць важнага пацыента доктар Якуб Гальпір павінен заплаціць уласным жыццём. Сітуацыя, цалкам пазнавальная для мінімальнай сюжэтнай адзінкі, прапанаванай А. Вёсялоўскім у выглядзе формулы $a+b$: “злая старая не любіць прыгажуню – і ставіць перад ёю небяспечную для жыцця задачу”¹³. Кожная частка гэтай простае формулы пэўным чынам відазменена: “злая старая” паўстае ў вобразе Фансекі, “прыгажуня” пераўвасobleна ў Гальпіра, “нелюбоў” трансфармавана ў зайздрасць, а “пастаноўку небяспечнай задачы” замяняе сабой факт шкодніцтва. Мы бачым, што казкавае “ $a+b$ ” застаецца архетыпна ўстойлівым, не ўскладненым ніякімі прырашчэннямі, у гатовым выглядзе абсалютна прыдатным для прымянення С. Пільштыновай у новым сюжэце – самастойным сюжэце *Рэха...*

Як жа яшчэ ў творы падае “голас” казкавы архетып?

Пасля раптоўнага (нечаканага, але ўсё ж пэўным чынам падрыхтаванага папярэднімі падзеямі) надыходу бяды ў дзеянне, як і ў казцы, уступае герой – Саламея. Праз эпізод наведвання жонкай зняволенага мужа рэалізуецца функцыя пасярэдніцтва, калі пра бяду паведамляецца, і да гераіні, якая ў гэты час “адну нагу мела ўсохлую і карацейшую за другую на паўлокця [каля 29 сантыметраў. – Н. Ч.], і ўсё

¹³ А. В е с е л о в с к и й, *Историческая поэтика*, Москва 1989, с. 301.

цела нясцерпна балела”¹⁴, звяртаюцца з просьбай-парадай: “Ён [Гальпір] даў мне параду, каб паслала супліку [прашэнне. – Н. Ч.] візіру, даводзячы бязвіннасць майго мужа, каб вызваліў яго з гэтае вязніцы”¹⁵.

Хвароба (агульнавядомая метафара смерці) знясільвае гераіню якраз у той час, калі муж знаходзіцца ў вязніцы. Испыт можа быць расцэнены як выпрабаванне на вернасць: жонка павінна адпакутаваць разам з мужам. Паводле В. Фрэйдэнберг¹⁶, матывы вернасці сумесна з матывамі прадукцыйнасці (“производительности”) з’яўляюцца іпастасямі старажытнага матыву кахання: верная жонка “памірае” адначасова са сваім мужам, каб перажыць з ім будучае адраджэнне.

Так у *Рэху*... рэалізуецца спецыфічная прыкмета казкавага сюжэту – папярэдні испыт, у выніку якога да гераіні трапляе чарадзейны сродак – лекарскія веды і ўменні. Выпрабаванне “на вернасць” гэтых жа герояў (Саламеі і Гальпіра) у сюжэце твора будзе паўторана яшчэ двойчы. Першы раз, калі Гальпір пакіне Саламею ў бяспмяцтве падчас цяжкай хваробы “на пошасць”; другі раз, – калі, наадварот, Саламея вылечыць бездапаможнага мужа ад аналагічнай балячкі. Натуральна, у апошнім выпадку Саламея атрымае ва ўзнагароду дадатковыя веды ад знаёмага Гальпіру мальтыйскага нявольніка-лекара, а таксама лекарскія кнігі: “А той лекар-пайзан выдатна навучыў мяне рэцэпты, перскрыпцыі [медыцынскія прадпісанні (з лац. *praescribere* – ‘прадпісваць’). – Н. Ч.] на-лаціне пісаць са знакамі лекарскімі і зёлкі, ледзь не ўсе, што ўваходзяць у лекі, на-лаціне, і што можна было з добрых перскрыпцый на размаітыя хваробы даў мне...”¹⁷.

Па сваім функцыянальным складзе ўсе тры згаданыя вышэй іспыты прыкладна аднолькавыя: адзін герой моцна хварэе, другі можа дапамагчы хвораму, ад згоды ці нязгоды другога героя залежыць, ці атрымае ён патрэбныя сродкі і выгоды.

Функцыянальная структура пачатковага выпрабавання ў авантуры з Гальпірам насамрэч блізкападобная да кампазіцыі папярэдняга іспыту чарадзейнай казкі. Але адначасова, як бачым, мы маем справу і з новымі, невядомымі класічнай чарадзейнай казцы, элементамі і дэталямі, якія ніяк не паўтараюць казкавую форму, а, наадварот, некаторым чынам “зацямяняюць” яе.

Падобныя “цёмныя” месцы неўзабаве заўважаем у сюжэце авантуры з другім мужам Саламеі – афіцэрам у чыне харунжага Юзафам Фартунатам дэ Пільштынам. Лекарка-прадпрымальніца выкупляе яго разам з чатырма аўстрыйскімі палоннымі, якія трапілі ў турэцкую няволю ў бітве пад Краёвай (1737). Пільштын родам з Верхняй Карніёліі (мястэчка Бігільштэйн, што “ў чатырох мілях ад Лайбаха [Любляны. –

¹⁴ С. Пільштынова, *op. cit.*, с. 21.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ О. Фрэйдэнберг, *Поэтика сюжета и жанра*, Москва 1997, с. 239.

¹⁷ С. Пільштынова, *op. cit.*, с. 63.

Н. Ч.] ў гарах”¹⁸), чалавек шляхетны, годных бацькоў (“маюць шляхецтва продкі майго мужа ад імператара Леапольда”¹⁹), разумны і добраадукаваны (“вучыўся ў школах рымскіх, легорскіх, венскіх і меў дыплом з пячаткамі”). Бацькі не паспяваюць своєчасова выкупіць сына, і ён застаецца на службе ў Саламеі на няпэўны тэрмін. Гэтай затрымкай у сюжэце павінна падрыхтоўвацца просьба нявольніка аб вызваленні альбо велікадушны ўчынак з боку гераіні, але нечакана развіццё авантуры з Пільштынам перарываецца роўна настолькі, наколькі працягнецца іншая авантура – з князем Ракацы.

Пакінем і мы на некаторы час Пільштына, і прыгледзімся да сюжэту прыгоды з Ракацы²⁰. Гэта важна для прасочвання розных

¹⁸ Верхняя Карніёлія (цяпер Заходняя Славенія) у час, апісаны С. Пільштыновай, знаходзілася ў складзе “Свяшчэннай Рымскай імперыі германскай нацыі” з аўстрыйскімі Габсбургамі на чале, і менавіта адсюль, як справядліва адзначаў В. Грыцкевіч, узнікла няправільнае меркаванне аб паходжанні Пільштына. Пэўна, Пільштын быў не немцам ці аўстрыйцам, а славенцам, ён нарадзіўся ў мясцовасці Камна Горыца (Каменная Горка), што і цяпер знаходзіцца ў 35 кіламетрах ад Любляны. Назва гэтай мясцовасці ў перакладзе на нямецкую мову гучыць так: “Штэйн-піхель” ці “Піхельштэйн” (В. Грыцкевіч, *С факелом Гиппократы*, Мінск 1987, с. 128; В. Грыцкевіч, *Адысея наваградскай лекаркі: Саламея Русецкая*, Мінск 1989, с. 34).

¹⁹ Паводле каментатара М. Пялчынскага (С. Пільштынова, *op. cit.*, с. 372), размова ідзе пра імператара Леапольда I Габсбурга (1658–1705), і тады выходзіць, што Пільштын быў шляхціцам усяго ў другім пакаленні, па сутнасці, “бязродным панам”. Наша здагадка пацвярджаецца і гістарычнымі фактамі, прыведзенымі В. Грыцкевічам. Ён называе дакладную дату атрымання шляхецтва Капусамі-Пільштынамі – 1693 год. І тут жа ўдакладняе: “за поспехі ў развіцці промыслаў нададзена дваранская годнасць і герб. На гербе – выява рудакопа з кіркаю ў руцэ і галава чалавека як сведчанне пра першую частку прозвішча Капус, якое нагадвала лацінскае слова “капут” – галава. Цяпер, пасля надання Капусам дваранскага тытула, іх прозвішча гучала на нямецкі лад як Капус фон Піхельштэйн, гэта значыць Капус з Камны Горыцы” (В. Грыцкевіч, *Адысея наваградскай лекаркі: Саламея Русецкая*, Мінск 1989, с. 34).

²⁰ Сюжэт авантуры з князем Ракацы, прапанаваны ў *Рэху...*, істотна разыходзіцца з рэальнымі гістарычнымі падзеямі. Прыезд князя ў Відынь (Відзін, Балгарыя) быў абумоўлены зусім іншымі прычынамі. Юзаф Ракацы сапраўды быў сынам князя Венгрыі і Трансільваніі Францішка II Ракацы і нямецкай прынцэсы Шарлоты Амаліі Гессэн-Райнфельскай. Вядома, што Францішак II Ракацы за тайную змову з французскім каралём Людовікам XIV быў арыштаваны і кінуты ў астраг, адкуль уцёк і хаваўся ў Польшчы. У 1703 годзе арганізаваў нацыянальна-вызвольнае паўстанне венгерскага дваранства супраць аўстрыйскай дынастыі Габсбургаў, аднак пацярпеў паразу. Праз некаторы час выехаў у Турцыю і да смерці жыў у Радосце (цяпер Тэкірдаг). А Шарлота Амалія пасля абвяшчэння мужа дзяржаўным здраднікам была адпраўлена ў манастыр. Па загадзе аўстрыйскага імператара ў яе адабралі двух сыноў-немаўлят – Юзафа і Георга, якіх пазбавілі родавага імя і ўсіх тытулаў. Два браты Ракацы з маленства выходзіліся ў Вене пры двары Карла VI, дзе ім стараліся прывіць сляпую адданасць імператару і “вырваць з грудзей сэрца Ракацы”. Як толькі Юзаф і Георг дасягнулі паўналецця, аўстрыйскі імператар прысвоіў ім новыя тытулы (маркіза Сан-Карла Юзафу і маркіза Сан-Элізабэты Георгу) і падараваў землі і маёнткі на Сіцыліі, а таксама ўстанавіў ім грашовы пенсіён з умовай, што яны

жанравых установак у сюжэце *Рэха...* і разумення практыкі пераходу сюжэтнага аповеду з аднаго жанравага дыскурсу ў іншы.

Авантура пачынаецца таксама з дапамогі хвораму і знясіленаму каралевічу-уцекачу. Ствараецца сітуацыя, у нечым аналагічная выпрабаванню з Гальпірам (хвароба – дапамога – вылечванне), але ў ёй чамусьці страчана сама першапачатковая семантыка іспыту. Гераіні ўжо проста даецца магчымасць аказаць паслугу. Звернемся ўсё ж непасрэдна да тэксту і паспрабуем раскласці эпізод на састаўныя часткі – функцыі дзейных асобаў. Вынікі сюжэтнай марфалагізацыі эпізода дзеля нагляднасці пададзім у выглядзе табліцы (Табліца 1). Першая яе калонка змяшчае вялікі тэкставы фрагмент з *Рэха...*, у якім апісваецца іспыт гераіні. У другім слупку ў квадратных дужках пералічваюцца “марфемы”, з якіх складаецца сюжэт гэтага іспыту²¹, і даецца кароткая характарыстыка вылучаным сюжэтным адзінкам.

Табліца 1. Архетыпы чарадзейнай казкі ў сюжэце *Рэха...*

С. Пільштыновай

<i>Рэха...</i> С. Пільштыновай	Архетыпны матыў і яго распрацоўка ў сюжэтную схему
“А ў Відыні турэцкім застаўся князь Юзаф Ракацы, старэйшы брат, які меў гадоў 29, і, уцёкшы ад імператара Карла, як я казала, вязнатны шляхціц і хворы,	<Пачатковая сітуацыя>. Пачатковая сітуацыя, у якой называюцца месца дзеяння [турэцкі горад Відынь], шкоднік [імператар

будуць жыць і гаспадарыць у падараваных уладаннях. Юзаф і Георг атрымалі афіцыйны дазвол пакінуць Вену. Аднак С. Пільштынова настойвае на тым, што каралевіч Юзаф Ракацы ўцякаў з аўстрыйскага палону. Гісторыя ж сведчыць пра іншае. Ёсць дакладныя звесткі пра тое, што ў 1732 годзе Францішак II Ракацы напісаў тастамент, у якім падараваў Георгу тытул герцага Макавіцкага і адпісаў яму ўсе свае ўладанні ў Польшчы. Юзафу ж бацька даў тытул герцага Мункачскага (Макавіца і Мункач – родавыя маёнткі сям’і Ракацы), але больш нічога не пакінуў. Па смерці Францішка II Ракацы яго старэйшы сын Юзаф выехаў з Вены (праз Рым, Неапаль і Мадрыд) у Парыж, дзе цяпер жыў Георг, з намерам аспрэчыць бацькаў тастамент, у якім згадваўся толькі яго малодшы брат. Георг прапанаваў падзяліць спадчыну, і ў Парыжы была складзена і падпісана дамова, паводле якой да Юзафа пераходзілі ўсе ўладанні бацькі ў Турцыі. Па дарозе ў Парыж Юзаф пазнаёміўся з некім французам Клодам Аляксандрам дэ Банневалем, падпалкоўнікам аўстрыйскай арміі, які прыняў іслам і служыў Турцыі, атрымаўшы ад султана тытул Ахмед-паша. Даведаўшыся, што перад ім сын героя антыгабсбургскай вайны, Ахмед-паша ўпэўніў вялікага візіра, што Юзафа можна выкарыстаць у інтарэсах Турцыі, каб адпомсціць Аўстрыі і займець назад Венгрыю і Трансільванію. Хутка турэцкі султан паабяцаў вярнуць Юзафу бацькаў трон, але наўзамен той павінен узяць на паўстанне венграў, якія цяпер былі падданымі аўстрыйскага імператара. Спадзевы, аднак, не спраўдзіліся. Юзаф змог заахвоціць пад свае сцягі толькі нямногіх патрыётаў (каля 330 чалавек), і ў пачатку 1738 года яны скіраваліся ў Відзін (Падрабязней гл.: О. В о л о д а р с к а я, *Ракоци или его сын?* [в:] О. В о л о д а р с к а я, *Граф Сен-Жермен*, Москва 2012, с. 373–405).

²¹ Іншыя важныя марфалагічныя элементы сюжэту, якія не з’яўляюцца геройнымі функцыямі, заключаны ў ламаныя дужкі (напрыклад, **<Пачатковая сітуацыя>**).

	Карл] і яго ахвяра [князь Юзаф Ракацы].
кашляў, харкаючы крывёю, змучаны дарогаю і страхам,	[Бяда] . Бездапаможны стан патэнцыйнага дарыльніка без просьбы аб дапамозе.
спыніўся такі хворы ў адной хане, гэта значыць аўстэрыі [карчме. – Н. Ч.].	[Прыбыццё] . Лакалізацыя месца дзеяння.
А вялікі паша, учтурлу-паша, што азначае – судовы паша, якога звалі Гайваз Мехмет-паша, у той час быў у Відыні турэцкім.	<З’яўленне новага персанажа> . Тыповы авантурны спосаб уключэння ў дзеянне новага персанажа: “якраз у той час у тым жа месце...”.
Ён паклапаціўся пра князя Ракацы, паклікаў мяне да сябе, даў мне адразу чатырыста тынфаў і прасіў мяне, каб лячыла князя Ракацы.	[Пасярэдніцтва] . Паведамленне пасярэдніка [Гайваз Мехмет-пашы] аб бядзе з просьбай аб дапамозе.
Дык я паехала на сваёй калясцы да каралевіча ўгорскага і бачыла ягоную слабасць і ўбоства;	[Рэакцыя] . Станоўчае рашэнне, згода выканаць просьбу адпраўніка.
[...] І вось я добра вылечыла яго за 30 дзён” ²² .	[Выратаванне] . Падразумываецца непасрэднае выкананне просьбы. [Перамога] . Ліквідацыя бяды.

Стэрэатыпная казкавая сітуацыя іспыту гераіні дарыльнікам праглядаецца з усёй відавочнасцю. З такой жа відавочнасцю ўстойлівыя геройныя функцыі чарадзейнай казкі нагадваюць пра сябе (бяда – пасярэдніцтва – рэакцыя – пасобніцтва – перамога). Разам з тым, рэалізацыя другога звяна – геройнага пасярэдніцтва – некалькі відазменена: “Ён паклапаціўся пра князя Ракацы, паклікаў мяне да сябе, даў мне адразу чатырыста тынфаў і прасіў мяне, каб лячыла князя Ракацы”²³.

Чарадзейны сродак, якім па законах казкі памагаты павінен “заплаціць” гераіні за аказаную хвораму дапамогу, пераўтвораны ў ганарар ці, дакладней, задатак – чатырыста тынфаў, – і пастаўлены ў прэпазіцыі да просьбы пасярэдніка (“паклікаў” – “даў” – “прасіў” – “згадзілася” – “дапамагла”). Натуральна, такі сродак не ўспрымаецца ўжо як узнагарода за аказаную паслугу, а прачытваецца як падмацаванне просьбы, стымул для прыняцця гераіняй станоўчага рашэння. У казковым сюжэце схема такога іспыту выглядала б наступным чынам: “паклікаў” – “прасіў” – “згадзілася” – “дапамагла” – “даў”. Гэта адзін з выпадкаў функцыянальнай інверсіі, перанясення выніковай функцыі ўзнагароды (“даў”) у завязку. Якраз за кошт такой перастаноўкі і знікае канатацыя выпрабавання. У новых умовах узнагароду ўжо нельга лічыць паўнаўдаснай геройнай функцыяй, а мэтазгодна ідэнтыфікаваць хутчэй як матывіроўку²⁴ – дапаможны завязкавы элемент, не

²² С. П і л ь ш т ы н о в а, *op. cit.*, с. 72.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Матывіроўкамі* мы следым за У. Пропам называем прычыны і мэты, якія пабуджаюць персанажаў на тыя ці іншыя ўчынкі. У. Проп лічыў, што яны “часам надаюць

вызначальны для развіцця дзеяння. У казку ён звычайна ўводзіцца для таго, каб герой (ці адпраўнік) страціў сваю душэўную раўнавагу (цар бачыць незвычайнае пярэ і хоча займець жар-птушку), чым і будзе выклікана адпраўка героя. Але ў нас матывіроўка ўсё ж пэўным чынам прадвызначае магчымасці “рэагента” (Саламеі), далейшыя ўчынкі якога пазбаўлены перспектывы адмоўнай рэакцыі. Мы чакаем, што, атрымаўшы грошы, гераіня абавязкова возьмецца лячыць хворага. У такім разе перад намі не зусім матывіроўка ў самастойным значэнні, але і не “чыстая” функцыя ўзнагароды.

Няўстойлівасць пазіцыі персанажнай функцыі не прыводзіць, аднак, да істотных змен ва ўсёй казкавай кампазіцыі іспыту, астатнія функцыі захоўваюць сваё адносна сталае месца. Парушэнне норм парадку сюжэтных адзінак можна кваліфікаваць толькі як ваганні кананічнай схемы пры канвертацыі казковых архетыпаў у літаратурным сюжэце.

А вось наступны іспыт лекаркі ў авантуры з Ракацы выразна сведчыць пра імкненне казкавай структуры да свайго выражэння ў іншай, раманнай паводле жанравага значэння сюжэту, форме. Вылечыўшы князя, Саламея чарговы раз становіцца перад выбарам: альбо даверыцца ўдзячнаму, але няроўнаму ёй каралевічу і неўзабаве даць зняславіць сябе, альбо адмовіць князю-свавольніку ў яго дамаганнях і напоўніцу адчуць на сабе гнеў Ракацы.

Разгледзім гэтае выпрабаванне больш падрабязна. Нагадаем, што ў агульнай сюжэтнай канве *Рэха...* эпізод ні сам не абумоўлены папярэднім сюжэтным ходам, ні наступныя падзеі не дэтэрмінаваны ім. Авантура з князем Ракацы ўведзена ў сюжэт як устаўная (авантура ў авантуры), якая запаўняе сабой дэскрыптыўную паўзу ў апаведзе пра Пільштына, пакуль Саламея чакае “грошы ад [яго] бацькоў за выкуп [сына]”.

Нічога больш-менш падобнага ў чарадзейнай казцы мы не знойдзем, бо тут маем іспыт, тыповы для старажытнага “грэчаскага эратычнага рамана”²⁵, фабула якога абавязкова складаецца з рознага роду прыгодаў двух закаханых. Блізкасць вузлавых момантаў выпрабавання

казцы адмысловую, яскравую афарбоўку, але ўсё ж матывіроўкі належаць да самых нясталых і няўстойлівых элементаў казкі. [...] Ёсць падставы думаць, што казцы наогул не ўласцівы матывіроўкі, фармуляваныя словамі, і матывіроўкі наогул з вялікай доляй вераемнасці могуць лічыцца новаўтварэннямі” (В. П р о п п, *Морфология волшебной сказки*, Москва 2001, с. 69–70).

²⁵ *Грэчаскім эратычным раманам* у літаратуразнаўстве прынята называць жанр белетрыстычнай прозы, які ўзнік у Грэцыі ў эліністычную эпоху і характарызаваўся шаблоннасцю сюжэту і кампазіцыі, стрыжнёвай любоўнай фабулай з дзейнымі асобамі – смяротнымі людзьмі (а не багамі ці паўбагамі). Апавед у грэчаскім рамানে меў тры вядучыя формы існавання: мемуары, ахвяравання на алтар богу, вуснае ўрачыстае апавяданне перад богам ці людзьмі (у тэатры, на вяселлі і г. д.), фінальная ўдзячная малітва герояў рамана. Грэчаскі эратычны раман лічыцца родапачынальнікам еўрапейскага рамана.

лекаркі, з аднаго боку, і характэрнага выпрабавання эліністычнага рамана, – з іншага, зноў пададзім у табліцы (Табліца 2). У першай калонцы табліцы прывядзём кароткую схему іспыту грэчаскага рамана (у тым выглядзе, як яна была сфармулявана В. Фрэйдэнберг²⁶), у трэцяй – вытрымкі з тэксту С. Пільштыновай²⁷ з апісаннем аналагічнага выпрабавання, а паміж першай і трэцяй калонкамі – у сярэднім слупку – пазначым назву ўстойлівай адзінкі (матыву), агульнай для першай і трэцяй калонак.

Табліца 2. Сюжэтныя архетыпы грэчаскага рамана ў сюжэце *Рэха...* С. Пільштыновай

Грэчаскі раман (канон)	Архетыпны матыў	<i>Рэха...</i> С. Пільштыновай
[У грэчаскім рамана. – Н. Ч.] Абавязкова ёсць і такі эпізод: нашых герояў пакажае якая-небудзь самая магутная персана, які-небудзь валадар горада ці цэлай вобласці (альбо яго жонка), а то і сам цар.	[дамаганні ўплывовай асобы]	мне асобныя непатрэбныя і бессаромныя словы дасталіся [ад Ракацы. – Н. Ч.] пры размаітых абяцаннях – звычайна як і свет хлуслівы абяцае. Я ж найяснейшаму каралевічу адказвала: “Не роўня я вашай каралеўскай мосці, Ваша каралеўская мосць – манарх, а я бедная беллагаловая лекарка. Ведаю, што са мною шлюб не возьмеш, а калі і возьмеш, дык толькі дзеля абразы Богае, а пасля маладосць маю, і нявінасць маю, і сорам мой прыродны ў ганьбу мне павернеш і фурману альбо лёкаю свайму ў жонкі аддасі”.
Але нашы закаханыя верныя адзін другому і ні за што не згаджаюцца на здраду.	[вернасць]	Але дарэмна пагражаў мне, што пашле да пашы, просячы маёй рукі, дамагаючыся мяне, быццам я не полька, а ўгорка.
Тады, каб адпомсціць, іх кідаюць у вязніцу, б’юць, катуюць, а пасля і караюць смерцю.	[вязніца]	адразу ж варта турэцкая з сопамі, бо тут варта не з флінтамі, а з вялікімі кіямі ходзіць, калі каго пад арышт бяруць. [...] Хоць я і

²⁶ О. Ф р е й д е н б е р г, *Евангелие – один из видов греческого романа*, “Атеист” 1930, № 59, с. 130.

²⁷ С. П і л ь ш т ы н о в а, *op. cit.*, с. 73–81.

		тлумачыла, але нічога не дапамагло, і мяне завялі пад вартаю да арышту.
Ім ужо, здавалася б, не пазбегнуць смерці: вось палае вогнішча, і ў яго кідаюць гераіню, вось героя ўжо распінаюць; вось дзікія звяры накідваюцца, а меч зараз адсячэ галаву.	[пакаранне смерцю]	А тут, у Турцыі, звычай такі: каго пад арышт возьмуць, дык яго адразу ж назаўтра пакараюць смерцю.
Але не, у самы напружаны момант насустрач з'яўляецца выпадковасць,	[выпадак]	Ў гэтым горадзе быў адзін турак са Стамбула, вялікі пан. Ён быў дзяржаўны падскарбій. І ў тую ноч, калі я была арыштавана, ягоны сын, малады чалавек 22 гадоў, лёг спаць здаровы, а ў поўнач прачнуўся, [...] і нічога ён не бачыць, не чуе, не кажа і прытомнасць страціў. Былі ў гэтым горадзе тры добрыя лекары, і паклікалі іх да гэтага пацыента, але ніхто не ўзяўся лячыць.
І ўсё канчаецца добра.	[перамога]	Як таго пацыента свайго вылечыла ад апухласці галавы, твару, языка і горла (без прытомнасці ляжаў сын эстэрэдзы-пашы), дык праславілася сярод людзей так, што мяне за найлепшую лекарку лічылі паўсюль у ваколіцы.

Зыходзячы з дадзеных, адлюстраваных у табліцы, агульнасць сюжэтай схемы выпрабавання лекаркі з сюжэтным “канонам” грэчаскага рамана не выклікае сумненняў. Гіпатэтычна гэта можа азначаць свядомую спробу ўкаранення ў сюжэтную сістэму *Рэха...* элемента іншай жанравай прыроды. Структура прыняла ў сябе чужародны матыўны блок, але ці ўспрыняла яна такі блок у сабе? Ці арганічны ён у складзе ўсёй мікраавантуры? Калі супастаўляць “кананічную” сюжэтную схему эліністычнага рамана з яе варыянтам, рэалізаваным С. Пільштыновай, то якраз большае значэнне будзе мець не іх блізкасць, а, наадварот, – непадобнасць аўтарскіх сюжэтных рашэнняў і зададзеных “канонам” норм. Адно з такіх важных адхіленняў ад гатовай схемы – недахоп партнёра, якога б гераіня моцна кахала. Гальпір, першы муж Саламеі, да моманту дамаганняў Ракацы ўжо нябожчык, сувязь гераіні з ім назаўжды перарвана. А Пільштын, другі муж, – усё яшчэ няшчасны афіцэр-

нявольнік, прагматычна выкуплены лекаркай з турэцкага палону; пра ўзаемае каханне ні афіцэр, ні лекарка нават і не думаюць. Праўда, у Саламеіным маналогу-адказе князю Ракацы (зноў у духу грэчаскага рамана) усё ж закладзены аўтарам-апавядальнікам тонкі намёк на яе будучы другі шлюб: “дасць мне Бог яшчэ і мужа пры пачцівым хрысціянскім жыцці, а Ваша каралеўская мосць адступі ад такога намеру ў гэтым чужым краі і чужой веры”²⁸.

Аднак пакуль ні шлюбу, ні палкага кахання ў сюжэце няма. Адсутнасць абавязковага для грэчаскага рамана апавядальнага элемента – матыву кахання – цягне за сабой і іншыя адступленні ад “кананічнай” схемы. Без кахання і вернасць гераіні партнёру трансфармуецца ў вернасць сваёй жыццёвай пазіцыі і цвёрдасць духу. Тады і вынікам (перамогай) становіцца не ўваскрэсенне галоўных герояў і ўз’яднанне закаханай пары, а вяртанне Саламеі прыхільнасці і даверу з боку князя Ракацы і ўзнаўленне добрай рэпутацыі сярод людзей.

Такім чынам, мы бачым, што сэнсавое ядро сюжэту ў эпизодзе з Ракацы набліжаецца да вырашэння ў іншым жанры – жанры эліністычнага рамана. Разам з тым, у кантэксце адной галоўнай авантуры жанравы статус сюжэту застаецца рухомым: адмаўляючы і гэты – раманны – пачатак, сюжэт зноў канвертуе казкавыя архетыпы страты-вярнання.

Пасля выратавання і перамогі над Ракацы статычную пачатковую сітуацыю зрушвае з месца чарговая “бядзёла”: у часе руска-турэцкай вайны бясследна знікаюць “добрыя прыяцелі” Саламеі. Шукаць іх трэба (па ўмаўчанням) у маскоўскай няволі. Кананічная казкавая структура сама вымагае, каб гераіня зноў адправілася ў дарогу. Сапраўды, лекарка адважваецца вызваліць “прыяцеляў” з палону, здзейсніўшы дзеля гэтага няблізкае падарожжа ў Пецярбург. І так ў сюжэце, з аднаго боку, афармляецца новы сюжэтны ход, а з другога – паралельна ўзнаўляецца развіццё перарванага хода з Пільштынам, пакінутым чакаць грошай ад бацькоў.

Вернемся да марфалагізацыі авантуры з Пільштынам. Па дарозе ў Масковію Саламея выказвае намер пакінуць свайго нявыкупленага нявольніка “ў езуітаў”. Езуіцкі манастыр, відавочна, азначае наўмысную ізаляцыю Пільштына, матываваную так: “абы за яго прыслалі 300 чырвоных золотых”²⁹. Пакідаць манастыр Пільштыну забараняецца (“і няхай сядзіць у Бары ў езуітаў, пакуль за яго не аддадуць грошы, толькі тады будзе вольны яго мосць пан Юзаф Пільштын”³⁰). Здаецца, тут наўпрост адлюстравана функцыя забароны. У сюжэце чарадзейнай казкі такая забарона абавязкова была б парушана (не паслухаў Іван сястрыцу і напіўся вады з лужыны). Але заўважаем, што перад намі

²⁸ *Ibidem*, с. 74.

²⁹ *Ibidem*, с. 86.

³⁰ *Ibidem*, с. 86.

зусім іншая сюжэтная “марфема”, а менавіта вылучаную першапачаткова “забарону” правільней кваліфікаваць як “цяжкую задачу”. Пільштын павінен вярнуць Саламеі грошы, не выязджаючы з Бара. Калі герой выканае задачу, насамрэч цяжкую, нават невырашальную для яго [нашмат пазней нашы здагадкі аб хітрасці Пільштына пацвердзяцца: бацька моцна гневаецца на сына і ніякіх грошай за яго не прышле. Толькі персанаж-апавядальнік пра гэта пакуль не ведае], то пройдзены ім складаны іспыт па законах казкі павінен прывесці да шлюбу з “царэўнай”-Саламеяй. У гэтай сувязі плач Пільштына (“Як даведаўся яго мосць дэ Пільштын, што я яго хачу пакінуць у езуітаў, дык пачаў вельмі горка плакаць. Я пыталася пра прычыну слёз, але ён не хацеў мне казаць”³¹) прачытваецца як свайго роду немагчымасць прайсці выпрабаванне, хітры намёк-просьба аб бязвыплатным вызваленні, а пасярэдніцкія паслугі езуітаў – як “сватанне”, перанесенае ў постпазіцыю ў адносінах да пастаноўкі “царэўнай” цяжкай задачы. У выніку задача не вырашана, палонны не выкуплены, але гэта ўсё роўна прыводзіць да падманнага шлюбу з гераіняй, і, значыць, – да поўнай улады над ёю.

Звернем увагу таксама і на змены ў паводзінах Пільштына, якія адбываюцца неўзабаве пасля яго жаніцбы: “Як кажуць: як ажаніўся, дык і перамяніўся. Ужо муж мой новы не так мяне шануе, як раней, ужо кажа: «Ваша мосць пані толькі лекарка, а я імператарскі, а цяпер літоўскі афіцэр»”³².

У міфалагічнай сістэме шлюб, як вядома, генетычна ўзыходзіць да метафары ‘смерці-абнаўлення’, і найбольш распаўсюджаная вобразная інтэрпрэтацыя такой метафары – вобраз часовага раба альбо вязня. Да шлюбу з Саламеяй Пільштын – палонны, яму часова нададзены статус “раба”; узяўшы ж шлюб, ён зноў узведзены ў статус шляхціца. Па сутнасці, герой пераадольвае фазу смерці, вяртаючыся ў жыццё ў абноўленым выглядзе. Праз шлюб адлюстравана змена ролі персанажа, пераход яго з функцыянальнага поля патэнцыйнага памагатага ў іншае – поле антаганіста. Далейшыя яго ўчынкі адпавядаюць колу дзеянняў казкавага антаганіста³³, г. зн. Пільштын можа ажыццяўляць пераважна *шкодніцтва* (“А мужа майго, яго мосць пана Юзафа дэ Пільштына, не застала ў той сітуацыі, у якой яго пакінула. Ён патраціў маю маёмасць...”³⁴; “мой муж, яго мосць пан Пільштын, адабраў мой дэпазіт у яснавяльможнай яе мосці Шчытавае, кашталяніхі смаленскае,

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, с. 87.

³³ Кожная катэгорыя дзейных асоб [паводле назіранняў У. Пропа, казка ведае сем дзейных асоб: адпраўніка, антаганіста, героя, дарыльніка, памагатага, уяўнага героя, царэўну з яе бацькам] мае свой набор учынкаў, якія могуць здзяйсняць персанажы гэтай катэгорыі. Кола дзеянняў казкавага антаганіста ахоплівае шкодніцтва, розныя формы барацьбы з героем (двубой і інш.), пераслед.

³⁴ С. П і л ь ш т ы н о в а, *op.cit.*, с. 141.

і дачку маю Канстанцыю Гальпірову, і ўсё патраціў, і сам пад арыштам сядзіць за нейкі ўчынак афіцэрскі...”³⁵), *супрацьстаянне* (“Задумала паслаць свайго чалавека Стафана па маю дачушку ў Алыку, каб ён выкраў маю дачку ў майго мужа [...] Дык мой муж не прыслаў мне дачку, а прыгатаваў атруты і даў Стафану. [...] і я з’ела яе з макаронамі, і хутка так цяжка захварэла, што ледзь не звар’яцела...”) і *пераслед* (“Уцякла я адразу з каляскі, пайшла ў касцёл, а з касцёла ў кляштар вяльможных матак бернардзінак, а муж мой каханы цапнуў з каляскі мой куфар з сукнямі, з грашыма і іншым, што там было, потым фуры і спрэчкі чыніў з паннамі бернардзінкамі, што я ўжо таго шуму выцерпець не магла і сама выйшла да яго да брамкі...”³⁶).

Пільштын назаўсёды развітваецца з жонкай, пакідаючы яе ў бядзе ў доме паноў Красноўскіх падчас змагання з генералам Бякерскім, і гэта складае апошні фэбульны эпізод, калі мы сустракаемся з названым персанажам. Пасля расстання з жонкай яго далейшы лёс застаецца як быццам невядомым апавядальніку. Пра канчатковы разрыў сямейных адносін і скасаванне шлюбу сведчыць толькі наступная кароткая згадка пра Пільштына: “Зноў мне сустрэўся кавалер пэўны, годнага роду і шляхетнае адукацыі, адным словам, з годнае сям’і, і хацеў ён мець мяне за спадарожніцу жыцця. Я, памятаючы, што было з яго мосцю панам Пільштынам, адважылася ў душы: «Яшчэ раз паспрабую і пайду за муж, але не цяпер...”³⁷.

Зыходзячы з рэакцыі абсалютнай гатоўнасці і жадання гераіні паспытаць свайго шчасця апошні, трэці, раз, мы можам меркаваць, што ў дадзены момант Саламея з папярэднім мужам шлюбам ужо не звязаны. Яна зноў вольная “белагалоная”, і таму ніхто і нішто не можа перашкодзіць ёй зноў пабрацца з годным шляхціцам. Але гэта насамрэч пачатак новай гісторыі.

Так у сюжэце з’яўляецца чарговы антаганіст, якога персанаж-апавядальнік называе кавалерам, каханкам альбо амаратам³⁸, а ад уласнага імя наратар пакідае ўсяго “I. M. C. Z.”. У каментарых М. Пялчынскага да беларускамоўнага выдання *Рэха... I. M. C. Z.* расшыфруваецца так: “*відаць, Iego Mość Cześnikowicz Zbaraski*”. А Р. Поляк ва ўступе да польскамоўнага выдання рукапісу С. Пільштыновай тлумачыць літарнае спалучэнне крыху інакш: “I.” – імя, “M.” – прозвішча, “C. Z.” – *Cześnikowicz Zbaraski*, г. зн. сын збаражскага чэсніка. Чэснік, альбо чашнік – пасада надзвычай ганаровая і ўплывовая ў Рэчы Паспалітай і Маскоўскім царстве, яе маглі займаць толькі прадстаўнікі вялікіх шляхетных родаў. К канцу XVIII стагоддзя пасада чашніка ўжо не звязвалася з выкананнем

³⁵ *Ibidem*, с. 205.

³⁶ *Ibidem*, с. 207.

³⁷ *Ibidem*, с. 240.

³⁸ На думку В. Грыцкевіча, слова “амарат” паходзіць з лац. *amor* – ‘каханне’; мы мяркуюем, што “амарат” – гэта перайначанае аўтаркай польскае жартаўлівае *kamrat*, якое прыйшло ў польскую мову з нямецкай (*der Kamrad*) і азначае ‘таварыш, прыяцель’.

якіх-небудзь абавязкаў, але фармальна чашнік адказваў за півто падчас княскіх абедар і святочных мерапрыемстваў, а таксама ў яго распараджэнні знаходзіліся вінакурні і вінныя склепы. У гэтым апавядальнік сцвярджае, што амарат высокага роду (“парэнтэлят”), шляхетнай адукацыі і з годнай сям’і, але, разам з тым, “малога багацця”.

Цэлы шэраг аднатыпных іспытаў з яго ўдзелам пабудаваны выключна на функцыі падману: то ён прагуляе набытак Саламеі, то падштурхне яе на нявыгадную куплю-продаж, то пазычыць і не аддасць і да т. п. Кожны раз у гэтых выпрабаваннях амарат прагне ўлады над “няшчаснай белагалавай” і яе маёмасцю. І кожны раз гераіня “дапамагае” яму, паддаючыся на падман. У адным з эпизодаў “бяды” ўзмацняецца нават смерцю сына Пільштыновай Францішка. Урэшце, каб вярнуць скрадзенае каханкам дабро, Саламея адважваецца здзейсніць грэх (парушыць забарону) і паабяцаць яму шлюб: “І вось я задумалася, што мне тут чыніць, хлусіць, што я пайду за яго, але ж не падманваць адразу пасля святога прычасця, а ў сэрцы не хачу яго, як злога духа, за ягоную хлусню, непаважнасць і марнатраўства, за іншыя ўчынкі і бесчалавечнасць супраць мае асобы, але ж, як скажу, што не пайду, дык цяжка будзе што-небудзь у яго адабраць з майго набытку, бо ён ужо схавася ў кляштары. Таму мусіла сказаць: «Добра, пайду за васпана, толькі наперад аддай мне мой набытак»”³⁹.

І тут перад намі трансфармаваная казкавая сітуацыя абдурвання героем (у нашым выпадку – гераіняй) антаганіста. У казцы герой можа абхітрыць так, напрыклад, Бабу Ягу, справакаваўшы момант, калі тая сама паказвае, як трэба сесці ў печ. Абяцанне Саламеі – таксама падман з яе боку, які, як і ў казцы, дае патрэбны гераіні вынік (перамогу): набытак вярнуць, а “сын збаражскага чашніка” адасланы ў адну ўкраінскую губерню. Расстаннем з амаратам сюжэт авантуры, па сутнасці, мог бы завяршыцца. Антаганіст пераможаны, нястача ліквідавана. Аднак “I. M. C. Z.” зноў з’яўляецца да Саламеі неўзабаве пасля звальнення з губернатарскай пасады і, як і ўсякі раз, каб ашукаць яе. Здавалася б, гераіня павінна чарговы раз паддацца на правакацыю, і сітуацыя магла б паўтарацца бясконца. Аднак цяпер яна робіць усё наадварот: “я падумала пра свае гады, і Пан Езус умацаваў мяне, і ўжо нічога больш не дала яму”⁴⁰. Рэакцыя са знакам “мінус” ёсць той падзейнай мяжой, перакрочыўшы якую кумулятыўны ланцужок мікраавантур з амаратам абрываецца назаўсёды. Ранейшы іспыт з падманым абяцаннем лекаркі ўступіць у шлюб з “ворагам” чамусьці не становіцца такой мяжой, хоць у ім таксама адлюстраваны рэакцыя супраціўлення гераіні пэўнай сітуацыі і яе перамога. Функцыя супраціўлення выяўляецца ў свядомым імкненні дзейнай асобы да пошукаў аб’екта, і пазней – да магчымага адкрытага супрацьстаяння з антаганістам. У першым выпадку Саламея

³⁹ С. П і л ь ш т ы н о в а, *op. cit.*, с. 255–256.

⁴⁰ *Ibidem*, с. 267.

павінна вярнуць выкрадзеныя ў яе амаратам рэчы і грошы, у другім – пазбавіцца ад дакучлівага кавалера. Аднак, як бачым, у другім выпадку гераіня рэагуе на адносна рэдукаваны іспыт (“хацеў зноў каля мяне пажывіцца”). Падрабязнасці і ўмовы яго не маюць аніякага значэння, бо галоўнай падзеяй тут становіцца сама рэакцыя. Акцэнт на фінальнай рэагавальнай функцыі, хоць яна ва ўрыўку таксама апісана досыць скупа, зроблены апавядальнікам наўмысна. Рэакцыяй тут як бы “закрываецца” выпрабаванне, нельга дапусціць працягу супрацьстаяння герояў. З гэтага моманту чытачу становіцца абсалютна зразумелым, што галоўная “перамога” адбылася: амарату не ўдалося на гэты раз падмануць Саламею, яму прыйдзецца развітацца з ёю назаўжды. Апісанне выніку, станючага ці адмоўнага, таксама прапускаецца апавядальнікам. Мы ўпершыню ўбачылі, як герой, абмежаваны супадзеннем са сваёй “гатовай” роляй, прадвызначанай традыцыяй і канонам, пачаў пакрысе адступаць ад гэтай тоеснасці з самім сабой⁴¹, і тады, канечне, падобныя сюжэтныя “адхіленні” адыгрываюць не менш важнае значэнне, чым адпаведнасць зададзеным “правілам гульні”.

Цікавым, нарэшце, уяўляецца факт фінальнага вяртання гераіні ў Стамбул, якім завяршаюцца яе жыццёвыя авантуры [нагадаем, што і пачынаюцца яны таксама з прыезду ў гэты горад]. Саламея, як і герой чарадзейнай казкі, змяняе свой саслоўны і сацыяльны статус, цяпер яна – прафесійная прыдворная лекарка ў гарэме султана Мустафы, шаноўная і высакародная асоба. Але пры гэтым яна паказана адзінокай і пакрыўджанай: “І ці варта мне ў Польшчу вяртацца ў гэтым 1760 годзе, маючы з ласкі Божае сорок два гады? Хіба што, каб у мяне зноў апошняе, крый Божа, адабралі. [...] І ўжо пераканала сябе, што больш не пабачуся са сваімі дзецьмі і буду сабе асобна жыць. Хто ведае, можа, будуць хацець, каб ім у сне хоць прыснілася, а цяпер не хацеў мой сын застацца са мною ў Стамбуле і адукацыю добрую атрымаць”⁴².

Авантурны сюжэт імкнецца да сваёй развязкі па аналогіі з казкавай “семантычнай рамай”⁴³, але пранікненне чужароднага для гэтай сюжэтнай мадэлі жыццёвага элемента – матыву пакутніцкага выгнання і адзіноты – дае нам своеасаблівы раздвоены фінал. З аднаго боку,

⁴¹ Прыгадаем М. Бахціна: “Усё, што ажыццяўляе герой, па-мастацку матывуецца не яго маральнай, свабоднай воляй (“нравственной, свободной волей”), а яго вызначаным быццём: ён дзейнічае так таму, што ён *такі* [курсіў аўтара. – Н. Ч.]. У ім не павінна быць нічога няпэўнага для нас; усё, што здзяйсняецца і адбываецца, разгортваецца ў загадзя зададзеных і прадвызначаных межах, не выходзячы за іх: здзяйсняецца тое, што павінна здзейсніцца і не можа не здзяйсніцца” (М. Бахтін, *Автор и герой в эстетической деятельности* [в:] М. Бахтін, *Эстетика словесного творчества*, изд. 2, Москва 1986, с. 163.).

⁴² С. П і л ь ш т ы н о в а, *op. cit.*, с. 293–294.

⁴³ Сутнасць “семантычнай рамы” заключаецца ў тым, што вектар руху казкавай семантыкі заўсёды скіраваны ад адмоўнага члена апазіцыі (“нястача”) да станючага (“ліквідацыя нястачы”). (Е. М е л е т и н с к и й [и др.], *Опыт структурного описания волшебной сказки* [в:] *Структура волшебной сказки*, Москва 2001, с. 52–57).

ён [фінал] рэалізуецца ў традыцыйна казкавай манеры, як узнаўленне гераічнай страчанага матэрыяльнага дабрабыту і ўзыходжанне па саслоўнай лесвіцы, а з другога, мае месца і “адмоўны варыянт”: супрацьлеглы казкаваму спосаб абыгвання фіналу, які прадугледжвае паразу, добраахвотнае адмаўленне ад мацярынскага шчасця і самотнае існаванне на чужыне.

Такім чынам, вывучэнне “паводзін” казковых сюжэтных архетыпаў у складзе авантурнага сюжэту рамана-успамінаў С. Пільштыновай паказала найперш на дастатковую трываласць саміх архетыпаў, якія нязменна заяўляюць пра сябе і ў такой незвычайнай для свайго часу “літаратурнай падробцы пад мемуары”, паводле вызначэння А. Мальдзіса. Аднак з супастаўлення актуалізаваных геройных функцый, выяўлення спецыфікі іх рэалізацыі і відазменаў у авантурным сюжэце ў параўнанні з казкавым вынікае адначасова своеасаблівасць і папярэдняга (казкавага), і новага (негатавага) спосабаў адлюстравання сюжэтных падзей, а моманты спалучэння-пераемнасці альтэрнатыўных адлюстравальных “практык” у адным макрасюжэце варта разумець як паступовае ўцеляенне гэтых “практык” у традыцыю літаратурнага выказвання.

Nadzeya Chukichova

Conversion of Fairy Tale Archetypes in a Plot or Morphology of an Adventure

A b s t r a c t

Peculiarities of the adventurous plot in the memoir *The Adventures of My Life* by Solomeya Pilsztynova are studied in the article within the frames of the structural and functional approach. Being quite outstanding against the background of Polish and Belarusian memoiristics of the second half of the 18th century, the memoirs of Pilsztynova present quite a complex composition with respect to their plot and structure: it is a unique amalgam of different genres. In addition to the examination of the conversion of typical plot archetypes of such genres as a hagiography, Hellenistic novel or peregrination, the author of the article pinpoints the transformation of fairy tale plot universals on the basis of a thorough analysis of the plot structure of several episodes which create the complete life story of the character.