

Надзея Чукічова

Гродна

Казкавасць без казкі ў *Шляхціцы Завальні* Яна Баршчэўскага

У дачыненні да галоўнай кнігі Яна Баршчэўскага – *Шляхціца Завальні* – літаратуразнаўчая думка доўгі час заставалася ў стане “неўсвядомленага феномену”. Пачынаючы яшчэ з другой паловы XIX стагоддзя, твор разглядаўся найперш як звод арыгінальных аўтарскіх апрацовак сюжэтаў народных апавяданняў¹. У кантэксце і пад уплывам надзвычай папулярных у той час перайманняў і наслідаванняў фальклорных вобразаў і матываў аўтарскія творы многіх тагачасных літаратараў прачытваліся і ацэньваліся крытыкай як свядомыя падрабкі пад фальклор. Спробы такіх наўпроставых “фальсіфікацый” былі скіраваны пераважна на стылізацыю вуснага сказавага маўлення пры адносным захаванні фальклорнага сюжэту. Канечне, і тады ў друку з’яўляліся ацэнкі найчасцей непасрэдна знаёмых з аўтарам рэцэнзентаў выдання *Шляхціца...*², нібыта пасвечаных у таямніцы алегарызацыі і сімвалізацыі ідэйнага гучання твора. Але, не зважаючы на тое, да пачатку XX стагоддзя пераважная большасць даследчыкаў слоўнага мастацтва ўсё яшчэ працягвала залічваць пісьменніка да ліку цікавых збіральнікаў і дасведчаных “інтэрпрэтатараў” народнай творчасці беларусаў³. Праўда, зрэдку сустракаліся і тыя⁴, хто, адводзячы яму ролю таленавітага

¹ А. Пыпин, *История русской этнографии в IV томах*, т. IV: *Белоруссия и Сибирь*, С. Петербург 1892, с. 59; М. Grabowski, *O nowych powieściach polskich*, “Tygodnik Petersburski” 1847, № 61, s. 385–390; *Rys dziejów literatury polskiej*, т. III, Wilno 1876, s. 706; E. Ziemięcka, *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach, przez J. Barszczewskiego*, “Pielgrzym” 1845, т. I, s. 198–207.

² J. B. [J. Bartoszewicz], *Jan Barszczewski*, “Dziennik Warszawski” 1851, № 22, s. 4; № 24, s. 4–6; R. Podbereski, *Białoruś i Jan Barszczewski* [w:] J. Barszczewski, *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, т. I, Petersburg 1844, s. I–VII.

³ М. Гарэцкі, *Гісторыя беларускае літаратуры*, уклад. і падрыхт. тэксту Т.С. Голуб, 5-е выд, Мінск 1992; У. Дзяржынскі, *Выпісы з беларускай літаратуры XIX і XX ст. (з далучэннем уводных і крытычных артыкулаў, літаратурных тэм, заданняў і пытанняў)*, Менск 1926; Р. Земкевіч, *Я. Баршчэўскі – першы беларускі пісьменьнік XIX стагоддзя*, “Наша Ніва”, 1911, № 51–52, с. 10–14.

⁴ B. Kowalewicz, *Białoruska literatura romantyczna*, “Kuryer Literacko-Naukowy (Dodatek do № 187 Ilustrowanego Kuryera Codziennego z dnia 8 lipca 1935 roku)”, R. XII, № 27. s. XI.

рэмэйкера і аранжыроўшчыка, бачыў у “фантастычных апавяданнях” нешта большае, чым просты аўтарскі пераказ народных сюжэтаў.

“Фальклорны зборнік” Я. Баршчэўскага ўяўляў мала цікавасці і для савецкага літаратуразнаўства, што амаль цалкам выключыла постаць “ільва беларускай літаратуры”, якім бачылі пісьменніка ў 40-х гадах XIX стагоддзя¹, з кантэксту гэтай літаратуры. Толькі ў сярэдзіне 1970-х сапраўдным навуковым прарывам стала выкананая В. Каваленкам спроба расшыфравкі сімвалічнай іншасказальнасці *Шляхціца Завальні*². В. Каваленка даводзіў, што “фальклорныя” матывы і вобразы Я. Баршчэўскага толькі стылізаваны пад фальклор, і разумеў падобнае мастацкае выкарыстанне фальклору ў аўтарскай творчасці цалкам новым этапам у развіцці літаратурнай свядомасці. “Гэта быў зварот літаратурны да пэўных элементаў фальклорнай паэтыкі, а не літаратурнае развіццё фальклорнай асновы”³, – такое меркаванне вучонага адкрывала будучай навуцы даволі шырокі дыяпазон надзвычай цікавых пытанняў і праблем для інтэнсіўных літаратуразнаўчых штудый.

У межах нашага даследавання асноўная задача палягала ў тым, каб на падставе апрацаваных пластоў сюжэтных універсалій *Шляхціца...* прасачыць працэс складвання сюжэтыкі новай беларускай літаратуры. Пытанне, якое ўзнікае ў гэтай сувязі, – куды і якой дарогай рушыў беларускі аўтарскі сюжэт, ужо нібыта адарваўшыся ад сюжэту фальклорнага, але, тым не менш, усё яшчэ моцна трымаючыся пра-голосу фальклорнай традыцыі сюжэтатворчасці? І калі В. Каваленку непакоіла, што народная казка нечакана “выбухнула” літаратурнай казкай⁴, то нас найперш цікавіць тое, у што выльецца “дэтанацыя” казкавых архетыпаў у сюжэтнай марфалогіі *Шляхціца....*

Перадусім прыгледзімся да макрасюжэту кнігі. Вонкава ён уяўляе сабой комплекс з чатырнаццаці самастойных частак (“апавяданняў”), аб’яднаных агульным для іх наратарам – Янкам, пераказчыкам аповедаў, пачутых у маёнтку дзядзькі Завальні. Сюжэты гэтых частак злучаны паміж сабой спецыяльнай сюжэтнай рамкай, якую ў пэўным сэнсе можна аднесці да г. зв. “забаўляльнай”⁵. Усе патэнцыйныя апавядаль-

¹ А. Пыпин, *op. cit.*, с. 61.

² В. Каваленка, *Вытокі. Уплывы. Паскоранасць. Развіццё беларускай літаратуры XIX–XX стагоддзяў*, пад рэд. П. Дзюбайла, Мінск 1975, с. 79–92.

³ В. Каваленка, *op. cit.*, с. 91.

⁴ В. Каваленка пісаў: “Баршчэўскі па сутнасці “ўзрывае” форму казкі і адвольна развівае яе сюжэт, адкрыта набліжаючы змест казкі да падзей сучаснасці. <...> Ён піша літаратурную казку, нешта накшталт апавядання з умоўна-фантастычным сюжэтам і выразна надзённым гучаннем ідэі” (В. Каваленка, *op. cit.*, с. 89).

⁵ Галандская даследчыца І. Міа Герхард, аналізуючы апавядальную структуру *1001 ночы*, вызначала тры асноўныя тыпы злучэння мноства аповедаў у адзін зборнік: *забаўляльная рамка*, у якой гісторыі расказваюцца дзеля задавальнення аднаго ці некалькіх слухачоў, *рамка-адтэрміноўка* (“отсрочивающая”), у якой апаведы дапамагаюць адцягнуць пакаранне апавядальніка, і *выкупная рамка*, у якой расказванне цікавых гісторый павінна выратаваць жыццё апавядальніку

нікі апынаюцца ў доме пана Завальні, трапіўшы перад тым у небяспечнае становішча: нехта – збіўшыся з дарогі ў снежных сумётах (пан Марагоўскі) ці ратуючыся ад лютай буры і марозу (арганісты з Расонаў, цыган Базыль), некаторыя – просячы міласціны і шукаючы часовага прытулку (сляпы Францішак), а хто – каб проста пазычыць збожжа на куццю (кавалёва Аўгіня). Зарыентавацца ў прасторы, схавацца і перакаць непагоду, сагрэцца і адпачыць дапамагае падарожнікам самотная сядзіба шляхціца. Аднак умоўным пропускам сюды становяцца зямельныя гісторыі, заўзятым аматарам якіх з’яўляецца гаспадар. Паслядоўнасць і форма ўключэння персанажаў-апавядальнікаў у ход дзеяння, відаць, не маюць для аўтара асаблівага значэння, усе яны ўводзяцца ў сюжэт з адзінай мэтай – распавесці пану пра якое-небудзь цікавае здарэнне з жыцця.

Ускладненая апавядальная канструкцыя, калі кожны з чатырнаццаці раздзелаў кнігі змяшчае ў сабе некалькі “аповедаў у аповедзе”, падпарадкаваных агульнай думцы раздзела і твора ў цэлым, вымушае пастаянна вяртацца да падзеі расказвання. Толькі вось падзея такая ў сюжэце *Шляхціца*... па задуме аўтара істотна ўскладнена. Рамкаваму сюжэту пра шэсць¹ доўгіх зімовых вечароў у хаце Завальні не падпарадкаваны шэсць іншых раздзелаў. Кожны з іх уяўляе сабой настальгічныя пейзажныя і побытавыя замалёўкі, філасофскія развагі і настраёвыя ўспаміны-рэфлексіі апавядальніка, які даўно ўжо не Янка-шкаляр і закінуты лёсам далёка ад родных сэрцу мясцін. Менавіта з такіх лірычных раздзелаў (асобныя змяшчаюць у сабе і вершы) пачынаюцца ўсе чатыры выдадзеныя томікі *Шляхціца*...²: першы томік адкрываюць *Колькі слоў ад аўтара і Нарыс Паўночнае Беларусі*, другі – *Успаміны пра наведванне роднага краю і Полацк*, трэці – *Думкі самотніка*, чацвёрты – *Таварыш у падарожжы*. У кантэксце ўсяго твора шэсць названых раздзелаў складаюцца ў надзвычай важную на ўзроўні макрасюжэту архетыпную мастацкую сітуацыю страты героем роднай краіны. За гэтай сітуацыяй літаратуразнаўцы звычайна праچытваюць ад’езд пісьменніка ў Пецябург, але разам з тым пазнаюць і разыграную падзею гвалтоўнага знікнення з палітычнай карты свету цэлай дзяржавы –

(И.М. Герхард, *Искусство повествования. Литературное исследование “1001 ночи”*, пер. с англ. А. Матвеева, предисл. И. Фильштинского, Москва 1984, с. 354–360).

¹ Параўн.: “Павінны выйсці адзін за адным шэсць томікаў гэтых аповесцей...” (Я. Баршчэўскі, *Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях*, уклад., пер. з польск. і камент. М. Хаўстовіча, Мінск 1990, с. 8). Як вядома, замест шасці выйшлі чатыры томікі.

² Надрукаваныя асобна *Успаміны пра наведванне роднага краю* выдавец называў “выняткай з вялікага твора, у якім малюецца Беларусь, пад тытулам *Шляхціц Завальня, або Аповесці беларускага люду, пададзеныя ў яго фантастычных уяўленнях* (J. Baraszczeński, *Wspomnienia z odwiedzin stron rodzinnych [w:] Rocznik Literacki. Pismo zbiorowe. Rok drugi*, wydał R. Podbereski, Petersburg 1844, s. 139) і лічыў іх уступам да другога томіка *Шляхціца*....

Рэчы Паспалітай. Аднак паказальным тут уяўляецца яшчэ і тое, што сэнс аповедаў падарожных людзей на вячорках у хаце Завальні па-за канкрэтна-гістарычнай сітуацыяй “забранага краю” (марфалагічна “бяды” ці “нястачы”) застанеца не да канца раскрытым. Усе чатырнаццаць апавяданняў, пачутых з вуснаў чатырнаццаці (!) розных апавядальнікаў¹, пераказвае Янка, па чарзе ўплятаючы іх у агульную канву сюжэтай рамкі, якая генетычна ўзыходзіць да вельмі старажытнага ўяўлення пра аповед як ахвяру-прысвячэнне богу. На ўяўны боскі алтар будзе сімвалічна пакладзены менавіта Янкаў² рэтраспектыўны аповед “з берагоў Нявы” пра тое, як некалі героі, слухаючы ў цёплай дзядзькавай хаце праўдзівыя гісторыі з жыцця людзей простых, небагатых, часам нават жабракоў, штоноч выбіралі паміж дабром і злом. Пра тое, як пасля кожнага апаведу, каментуючы пачутыя дзівосы, свой выбар здзяйсняў Завальня. Пра тое, як здзяйсняў яго, відаць, для сябе і сам Янка, які часам прэрэчыў дзядзькавым ацэнкам і рэакцыям. Ці не ўпершыню ў беларускай літаратуры Я. Баршчэўскі ажыццяўляе выразную спробу стварэння вобраза “я” ў форме “іншага” – уводзіць у сюжэт двух розных носьбітаў апаведу. Аднаго надзяляе біяграфічнымі рысамі, і перад намі ў рамкавым сюжэце паўстае паўназартасны вобраз аўтара, другога – Янку – аўтар робіць сваім намеснікам у мастацкім свеце герояў. У такім разе не толькі пастаянны зварот да моманту расказвання пра зімовыя сустрэчы з падарожнікамі ў хаце Завальні, але і вяртанне напачатку кожнага томіка *Шляхціца...* да акта расказвання пра пакуты героя ўдалечыні ад страчанай радзімы дае дадатковыя падставы сцвярджаць пра грунтоўнасць аўтарскай задумы і высокую ступень сюжэтай упарадкаванасці *Шляхціца Завальні*.

Але ці пацвердзіцца тая выключная складанасць мастацкага цэлага і на ўзроўні сюжэтай кампазіцыі чатырнаццаці т. зв. абрамленых аповедаў?

Усе яны абмежаваны абавязковым заданнем рамкі – расказаць пану цікавую (“пра разбойнікаў, герояў, пра чары і цуды”), але праўдзівую (“што зазнаў сам або чуў ад старых людзей”) гісторыю. Умова праўдзівасці гісторыі распаўсюджваецца на кожнага з наратараў. Пры гэтым дадаткова чацвёрты аповед з рэкамендацыі пана Марагоўскага тэматычна мусіў быць пра ваўкалака (*Ваўкалак*), пяты па жаданні самога гаспадара – пра маці-чараўніцу і яе дачку (*Радзімы знак на вуснах*), восьмы па просьбе дзядзькі – пра Белую Сароку (*Белая Сарока*), адзінаццаты таксама з ініцыятывы Завальні – пра цудадзейную зёлку (*Жабер-трава*). Астатнія апавядальнікі расказваюць пра незвычайныя здарэнні, выбіраючы тэмы на свой густ, але ў адпаведнасці з устаноўкай ласкавага пана.

¹ Калі не лічыць самога Завальні ў раздзеле “Бура”.

² Рабочы варыянт назвы твора так і гучаў – *Апавяданні беларуса Янкі* (G r . M . [M . G r a b o w s k i], *Rocznik literacki*, wyd. przez P. Rom. Podbereskiego, “Tygodnik Petersburski”, 1843, № 54, s. 317–320).

З усіх прапанаваных дзядзьку Завальню гісторый пэўным чынам вылучаюцца тры аповеды сляпога Францішка – *Плачка*, *Сын Буры* і *Пакутны дух*. Звернемся больш падрабязна да сюжэтай структуры аднаго з іх. Возьмем, напрыклад, апавяданне *Плачка*.

Гэта шостае апавяданне цыклу, якое ўвайшло ў другі томik *Шляхціца*.... У ім расказваецца, як нейкая вельмі прыгожая кабета, блукаючы па апусцелых ці раскіданых сялібах, слёзна скардзіцца на свой лёс падарожным. Апавядальнік, спасылаючыся на мясцовага карчмара, найперш згадвае пра пусты сялянскі хутар, да якога прыходзяць у пошуку літасці і прытулку сляпы калека з хлопчыкам-павадыром. У нежылым памяшканні хаты вандроўнікам нечакана з’явіцца тая дзіўная кабета, якая насыпле ім у торбу срэбных грошай з выявамі караля і Пагоні. Другая сустрэча з ёю – на парозе закінутай капліцы, на месцы колішніх старых могілак, дзе ўбогі стары папярэджвае ўсіх пра “забытую святыню”, прадракаючы бяду і пакуты. Там, папрацаваўшы цэлую ноч, героі – некалькі маладых сялян – знаходзяць толькі гнілыя дошкі і рэшткі чалавечых касцей. А яшчэ – пакінутае кабетаі асінае гняздо, якое неўзабаве ператворыцца ў залатыя манеты. На руіны старажытнага замчышча ва ўладаннях пана М. таксама штовечар прыходзіць тая самотная кабета, каб пагаласіць над нечым смутным і жahlівым. Тут, разрыўшы дол і адчыніўшы жалезныя дзверы, землякопы ўбачаць шкілеты, закаваныя ў кайданы. Гаспадар загадае асцярожна вызваліць і з годнасцю пахаваць знойдзеныя у падзем’і рэшткі закатаваных людзей, а здабытыя ланцугі пакінуць на памяць пра цікавае здарэнне. Пасля здзейсненага сялянамі абраду на магілу ў жалобных строях з малітвай прыйдзе Плачка. Часта прыходзіць яна і на бераг Палаты, таксама нібыта паказваючы падарожным месцазнаходжанне схаваных скарбаў. Некалькі палачан ўпотаі абкапаюць і зрушаць абымшэлы камень, з цяжкасцю дастануць з зямлі вялізны жалезны панцыр, меч і шлем, патрывожыўшы прах слаўнага волата. Напалоханыя і знясіленыя, яны вернуцца ў горад толькі пад раніцу, а праз пэўны час блізка каля той мясціны абавязкова з’явіцца няшчасная жанчына – Плачка. Далей сляпы Францішак згадвае пра Пачаноўскую гару недалёка ад возера Рабло, дзе калісьці стаяў кляштар і касцёл. На гары ад слёз кабеты ўтварылася крыніца з гаючай вадой. Існуе павер’е: той чалавек стане вешчуном, хто нап’ецца з гэтай крыніцы і ўбачыць Плачку. Апавядальнік сведчыць, што многія ўжо ўзыходзілі на гару, аднак станоўчага для сябе выніку ніхто не дасягнуў. Сюжэт апавядання завяршаецца каментаром Завальні, які пазнае ва ўсіх пяці выпадках адзін і той жа вобраз Плачкі.

У літаратуразнаўстве ўжо неаднаразова звярталася ўвага на іншасказальнасць зместу *Плачкі*, зрэшты, як і большасці апавяданняў у складзе *Шляхціцы Завальні*... У вобразе смутнай кабеты даследчыкі

літаратуры пазнавалі персаніфікаваную Беларусь часоў Я. Баршчэўскага¹ і адначасова – святую царкву пасля скасавання ўніі². Былі нават і тыя, хто ў яе партрэце імкнуўся ўгледзець канкрэтную гістарычную асобу – каралеву польскую і княгіню літоўскую Барбару Радзівіл³. Прадмет нашага інтарэсу заключаецца найперш у тым, каб узвесці сюжэтную схему апавядання пра Плачку да архетыпаў, створаных яшчэ першабытнай свядомасцю, і засведчыць мадыфікацыі гэтых архетыпаў пры канвертацыі іх у літаратурным сюжэце.

Перад намі сюжэт, зместавая аднамернасць якога, відавочна, парушана. Унутры традыцыйнага легендавага сюжэту пра пошукі схаваных у нетрах зямлі скарбаў, якія нібыта вартуе Плачка, выбудоўваецца сюжэт другасны – пра страту незалежнасці краю і вяртанне беларусам іх гістарычнай памяці. Такі сюжэт у чытацкай свядомасці праецыруецца адразу на дзве сістэмы значэнняў: вонкавы яго змест зарыентаваны на ганебны прыярытэт матэрыяльных каштоўнасцяў над духоўнымі ў спробе дапамагчы Плачцы “даверыць таямніцу сэрца”, унутраны – на абуджэнне нацыянальнай годнасці беларусаў, пераважна прадстаўнікоў шляхты.

Што магло паслужыць прычынай кантэкстнага падваення сюжэту апавядання і за кошт чаго ў *Плачцы* за прадметным развіўся і адасобіўся другі – ідэйны – сюжэтны план?

Першую згадку пра Плачку ў тэксце *Шляхціца Завальні* маем яшчэ ў другім апавяданні першага томіка (*Зухаватыя ўчынкі*), калі падарожны расказвае пра цмока, пераможанага промнем нябеснага святла: “Скарбы ж, золата і срэбра, якія ён [цмок. – Н. Ч.] нёс з сабою, на тым самым месцы самі закапаліся ў зямлю, і з таго часу з’яўляліся ўначы ў розных канцах пагорка ў розных постацях. Адны бачылі на камені *Плачку*, якая выцірала сабе слёзы агнёваю насоўкаю; другія, ідучы позняй парою па дарозе, сустракалі карузікаў, чорных і тоўстых, як бочка, што скакалі на пагорку; іншым мроіліся чорныя казлы, што скакалі з зямлі на камень, а з каменя на дол, і шмат іншых дзівосаў”⁴. У прыведзеным фрагменце з’яўленне Плачкі на “тым самым месцы” статусам падзеі яшчэ не надзелена. Закапанае золата адначасова паўстае і ў выглядзе тоўстых карузікаў ці чорных казлоў – істот, відавочна, хтанічных. Праз іх прысутнасць апавядальнік усяго толькі пацвярджае факт заклітасці чортавых скарбаў. Сапраўднай падзеяй прыход Плачкі на месца схаванага ад людскіх вачэй золата і срэбра стане тады, калі вобраз смутнай кабеты будзе адлучаны аўтарам ад свету казлоў

¹ В. Каваленка, *op. cit.*, с. 86.

² М. Хаўстовіч, *Мастацкі метады Яна Баршчэўскага*, Мінск 2003, с. 116–124.

³ Г. Праневіч, *Вастрабрамская Мадонна і вобраз Маці-Плачкі ў “Шляхціцы Завальні” Яна Баршчэўскага: праблема духоўна-гістарычнага архетыпу* [у:] *Ян Баршчэўскі ў славянскім свеце (Да 210-годдзя з дня нараджэння)*, пад рэд. В. Русілка, В. Бароўкі, Віцебск 2004, с. 87–98.

⁴ Я. Баршчэўскі, *op. cit.*, с. 53.

і карузликаў і істотна пераасэнсаваны. І значнасць сваю падзея набудзе ўжо ў другім томіку *Шляхціца*... і цяпер для іншага апавядальніка, які ўкладзе ў матыў сядзення Плачкі на камені зусім інакшы, рамантызаваны, змест. Вобраз смутнай кабеты яшчэ неаднойчы паўстане ў іншых аповедах з трэцяга (*Белая Сарока, Жабер-трава*) і чацвёртага (*Таварыш у падарожжы*) томікаў *Шляхціца Завальні*¹, аднак кожны наступны раз мы ўжо будзем прачытваць за вонкавым дзеяннем з удзелам Плачкі ілюстрацыю вядучай ідэі вобраза, і такое пастаяннае ўзнаўленне-паўтор у сюжэце адной і той жа карціны, відаць, таксама ўваходзіла ў аўтарскую задуму.

Глыбіню семантычных “нарашчэнняў” лёгка ўбачым, напрыклад, і пры супастаўленні партрэта Плачкі з падобным партрэтам гераіні з народнай легенды. Параўнаем адпаведныя фрагменты тэксту:

1. *Легенда*: “На самым версе гары, на камені, сядзела красуня-дзяўчына. Гэта і была каралева Кінгі. Яе прыгожыя льяныя валасы даставалі да самай зямлі, чорныя вочы свяціліся, як дзве зорчкі, а чырвоныя шчокі яе палалі проста агнём. Перад ёю стаяў адкрыты сундук, поўны золата. Брала яна гэтае золата ў жменю, падносіла руку ўверх і сыпала зноў у сундук. А здалёк здавалася, што гэта гарыць агонь”².

2. *Плачка*: “Кабета тая незвычайна прыгожая. Вопратка яе – белая, як снег, на галаве – чорны ўбор, і чорная хустка накінутая на плечы. Твар хоць і смуглы ад сонца і ветру, але гошы і паглядны, вочы жывыя, і заўсёды блішчаць на іх слёзы <...> Пасля захаду сонца яна сядзе на камяні, наракае на лёс жаласным голасам і заліваецца слязьмі”³.

¹ Вось адпаведныя прыклады з тэксту: “Вартаўнікі расказваюць, што чулі яны ўначы, як па вёсках вылі сабакі, рыкала жывёла, і бачылі, як з поўначы, шугаючы полымем, ляцеў цмок і іскры сыпаліся з яго; пэўна, нёс золата для нейкай душы, што пабралася з д’яблам. А аканом казаў, што некаторыя бачылі кабету, якая плакала на цвінтары, ды так, што яе голас наводзіў на ўсіх трывогу і смутак” (Я. Баршчэўскі, *ор. cit.*, с. 188–189); “Ледзь падышоў да таго месца, як выходзіць з гаю нейкая кабета – высокага росту, у белай сукні, твар заліты слязьмі, і, трымаючы ў руцэ меч, спыняецца каля дарогі” (Я. Баршчэўскі, *ор. cit.*, с. 233); “На крэсле, узлокціўшыся на стол, спала кабета. Доўгія валасы бязладна падалі на плечы, на бледным твары відаць былі слёзы, яе чорны ўбор быў знакам цяжкае жалобы, ля яе ног спалі велізарныя і страшныя мядзведзі. І яшчэ бачыў Дамінікаў пасланец незлічоныя скарбы ў адчыненых жалезных скрынях. І пакуль на ўсё гэта паглядаў спалохана – прагнулася кабета і кажа: – Шукаеш скарбаў у гэтым падземным палацы?! Ад вашае хцівасці нідзе мне спакою няма. <...> Кабета супакоіла велізарных звяроў, вочы яе заліліся слязьмі, і сказала яна засмучаным голасам: – О, нешчаслівыя! Яшчэ не выкінулі са свайго сэрца пыхі і лютасці. Памёр бы ты на гэтым месцы, калі б прыйшоў сюды па сваёй волі. Дарую табе, ідзі і скажы жорсткім людзям: «Не дадуць вам шчасця скарбы, калі міласэрнасць не змякчыць вашае сэрца, гэтыя зямныя дарункі ўзбагачаюць тых, хто ў іншым чалавеку бачыць бліжняга свайго і брата»” (Я. Баршчэўскі, *ор. cit.*, с. 240).

² *Легенды і паданні*, скл. М. Грынблат і А. Гурскі, Мінск 1983, с. 363.

³ Я. Баршчэўскі, *ор. cit.*, с. 125.

У першым прыкладзе апісанне “красуні-дзяўчыны” сэнсава напоўнена роўна настолькі, каб адназначна канстатаваць дзявочую прыгажосць, пазначаную па традыцыі “сталай” атрыбутыкай: льянянымі валасамі, чорнымі вачыма і чырвонымі шчокамі. У фрагменце ж з *Плачкі* мы бачым цэлую атрыбутыўную градацыю (вопратка – галава – плечы – твар – вочы – слёзы – голас), і такая нізка азначэнняў-прыкмет “незвычайнай прыгажосці” нясе на сабе значны пласт сэнсавай нагрузкі. Вопратка Плачкі – скрозь белая (белы колер – колер смерці) і чорны галаўны ўбор ды накінутая на плечы чорная хустка апелююць да трагічнай, жалобнай сімволікі. Праўда, строі Плачкі не заўсёды былі чорна-белымі: Сын Буры, напрыклад, упершыню сустрэў яе “ў сукенцы вяселькавых барваў і з кветкамі на галаве”¹. На жывых вачах яе пастаянна блішчаць слёзы – наймацнейшы імпульс-“таўро”, які дазваляе з абсалютнай дакладнасцю ідэнтыфікаваць гераіню. Наогул, плач – элемент вельмі архаічны. Як вядома, у міфалагічнай свядомасці плач-смах былі адзіным амбівалентным матывам, якім суправаджалася з’яўленне і знікненне галоўнага калектыўнага татэма². Паступова ўсё ж адбыўся іх падзел, і тады смех стаў увасабляць пачатак-нараджэнне гэтага татэма, песня ж плачу азначала яго канец-смерць.

Што, аднак, уяўляе сюжэт *Плачкі* з пункту гледжання гістарычнага? Якія версіі старажытных метафар можна лічыць семантычна ўтваральнымі для матываў і вобразаў *Плачкі*?

Так, сюжэтная схема апавядання пабудаваная па архетыпнай цыклічнай мадэлі “страта – пошукі – вяртанне”. Усе пяць эпизодаў *Плачкі* злучаны апавядальнікам у адзін сюжэт пра дзіўную кабету нібыта па прынцеце кумуляцыі. Аднак, калі прыгледзецца да сюжэтнай кампазіцыі апавядання, можна заўважыць, што арганізацыя эпизодаў мае сваю ўнутраную логіку. На першым месцы становіцца ўводны эпизод, у якім галоўная гераіня ўпершыню дэманструе свае “магічныя” здольнасці – за малітву адорвае жабракоў жменямі незвычайных манет. Тры наступныя эпизоды дарэмных пошукаў героямі зямных скарбаў на месцах нечаканых сустрэч з Плачкай (М. Хаўстовіч умоўна называе іх прытчамі: пра асінае гняздо, пра кайданы Пана М., пра полацкіх юнакоў³) варта разглядаць як традыцыйнае фальклорнае патраенне выпрабавання. Так у казцы Іван-царэвіч аднаго за другім перамагае трох цмокаў альбо выконвае тры складаныя задачы. У сюжэце *Плачкі* падобнае патраенне іспыту, як нярэдка і ў казковым сюжэце, – нарастальнае: апошняе, трэцяе, выпрабаванне з патрывожаным прахам Волата аказваецца самым небяспечным. І, нарэшце, у заключным

¹ *Ibidem*, с. 139.

² У старажытнасці існаваў абрад *інвакацыі* (называння-выклікання), які ўвасабляў акт узнаўлення сутнасці бога (богоявление). Памерлага татэма па імені выклікалі з цемры на свет, і той пасляхова ажываў (О. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра*, Москва 1997, с. 95–98).

³ М. Хаўстовіч, *Мастацкі метаф Яна Баршчэўскага*, Мінск 2003, с. 123.

эпізодзе адлюстравана вонкавая трансфігурацыя (преображение) гераіні. І такі, тыповы для рамантычнай канцэпцыі негатывага свету¹, адкрыты фінал у пэўным сэнсе можна назваць выкупным, бо ў ім кожнаму абяцаны патэнцыйны выхад з сітуацыі нядолі і статус бога-вешчуна.

У межах пяці вылучаных намі эпізодаў апавядання гераіня Плачка дэманструе дзеянні, характэрныя для, як мінімум, чатырох тыпаў выкаўцаў²: адпраўніка, дарыльніка, памагатага і царэўны.

Кабета-сірата аплаквае скон ("Яна аплаквала смерць нейкіх *нешчаслівых* дзяцей..."³) і імкнецца вярнуць з нябыту тых, хто заўчасна загінуў у кайданах, у ссылцы, у войску. Такім парадкам і завязваецца асноўны канфлікт апавядання: няма дзяцей, якім Плачка магла бы перадаць на далейшае надзейнае захаванне свой сакрэт, а для сэрцаў тых (відаць, таксама дзяцей), хто застаўся, таямніца яе недасягальная. Безумоўна, гэты элемент кваліфікуем як парушэнне раўнавагі, архетыпную страту ці нястачу, марфалагічна эквівалентную нястачы ў чарадзейнай казцы, калі, напрыклад, аднаму з герояў хочацца мець за жонку царскую дачку. У рэчышчы такой пачатковай нястачы адпаведным чынам працываюцца і заяўленыя топасы апавядання – руіны, пусткі, могількі, нежылыя сядзібы.

Заканамерным пасля ўсведамлення нястачы будзе пасярэдніцтва, якое і маем у самым пачатку апавядання, – пра нястачу павінен даведацца пратаганіст. Са слязьмі і малітвай Плачка прыходзіць да самотных падарожных, звяртаючыся да іх з просьбай пра ліквідацыю "бяды": "Калі некаторыя нашы багатыя і вучоныя паны падарожнічаюць у шыкоўных фазтонах або на ловах гойсаюць з ганчакімі па лясках, гарах і пустках, гэтая Плачка часта сустракае іх, нібы сірата, ва ўбогім сялянскім убоды, моўчкі падыходзіць да іх блакітных, слязьмі залітых вочы, быццам просіць іх літасці, але з гэтых панюў ніхто на яе не звяртае"⁴. Форма яе просьбы даволі адметная – журботны спеў ("Пачуўшы ў тым доме *журботны спеў*..."⁵). Гэта, па сутнасці, тая ж жаласная песня-скарга, у казковым сюжэце спецыфічная для забойства, падмены ці выгнання героя-ахвяры. Так спявае, напрыклад, брат героя, які за-

¹ "...нічога канчатковага ў свеце яшчэ не адбылося, апошнія слова свету і пра свет яшчэ не сказана, свет адкрыты і свабодны, яшчэ ўсё наперадзе і заўсёды будзе наперадзе" (М. Бахтін, *Проблемы поэтики Достоевского*, 3-е изд., Москва 1972, с. 284–285).

² Паводле назіранняў У. Пропа, кожны казкавы персанаж выконвае свой набор функцый. Па сукупнасці выкананых функцый можна вызначыць, да якога з сямі актантных тыпаў (1 – антаганіст, 2 – дарыльнік, 3 – памагаты, 4 – царэўна і яе бацька, 5 – адпраўнік, 6 – пратаганіст, 7 – несапраўдны герой) ён належыць (В. Пропп, *Морфология волшебной сказки*, науч. ред., текстолог. коммент. И. Пешкова, Москва 2001, с. 72–73).

³ Я. Баршчэўскі, *op. cit.*, с. 129.

⁴ *Ibidem*, с. 134.

⁵ *Ibidem*, с. 126.

стаўся жывым, альбо іграе чароўная дудка з трысцінкі, што вырасла на магіле забітага героя. І падобная форма сведчыць найперш пра тое, што пачатковая страта ёсць наступствам іншай падзеі, а менавіта – вынікам акта шкодніцтва, якое і стварыла першасную нястачу.

Функцыянальнае поле Плачкі ў моманце пасярэдніцтва адпавядае найперш колу дзеянняў *адпраўніка*¹, які звычайна ажыццяўляе толькі адсылку пратаганіста на пошукі страчанага ці выкрадзенага аб’екта. Праўда, казкавы адпраўнік у фінале павінен шчодро надзяліць пратаганіста паловай царства, але ў дадзеным выпадку насыпаныя кабетай жабраку (за “правільныя” паводзіны) срэбныя манеты з выявай Пагоні ці пакінутае ёю моладзі (за “няправільныя” паводзіны) асінае гняздо правамерна лічыць, хутчэй, чарадзейным сродкам у форме дарунка. І гэта нібыта дае нам падставу кваліфікаваць з’яўленне прывіду сумнай жанчыны на руінах і пустках як своеасаблівую правакацыю пратаганіста *дарыльнікам*. У чарадзейнай казцы прыкладна такім жа спосабам – просьбай адпусціць на волю – выпрабоўвае героя “ненаўмысна” злоўлены ім шчупак. Але ці можам мы лічыць самастойнай геройнай функцыяй адорванне дзіўнымі манетамі, асіным гняздом – сігнальнымі, але, па сутнасці, непатрэбнымі ў ходзе далейшага дзеяння прадметаў, якія ніяк не дапамогуць зліквідаваць першасную нястачу?

Прыналежнасць Плачкі да геройнага тыпу дарыльніка ўскосна пацвярджаецца і адметнай формай яе ўводзінаў у сюжэт: дзе жыве кабета і адкуль з’яўляецца на шляху падарожных людзей – невядома, яна нечакана ўзнікае з нічога і гэтак жа раптоўна становіцца нябачнай (“Нібы які дух, апускалася яна на зямлю і знікала ў паветры”²). Плачка мроіцца падарожнікам у розных кутках краіны з тым, каб даверыць людзям нейкую таямніцу. Мы ведаем, значэнне геройнага пасярэдніцтва ў сюжэце казкі заўсёды заключаецца ў адным: бяда дзякуючы яму становіцца вядомай, і пратаганіст абавязкова павінен выправіцца з дому. Між тым, у адпаведнасці з архетыпнай казкавай сюжэтнай схемай перад адпраўкай героя-шукальніка ў небяспечнае падарожжа абавязкова рэалізуецца (ці прачытваецца) валявое рашэнне патэнцыйнага пратаганіста супрацьстаяць ворагу. Персанажы павінны спачатку адважыцца пасабіць Плачцы. Гэты момант звычайна і падлягае матывіроўцы, выклікаючы адпраўку пратаганіста з дому. У сюжэце *Плачкі* матывіроўка адпраўкі даволі адметная. За тры эпідэіды пошукаў і раскопак разгортваюцца не самаахвярнае імкненне герояў да вызвалення

¹ В. Пропп, *op. cit.*, с. 73. Вылучэнне геройнага тыпу адпраўніка ў гэтай сувязі некаторыя даследчыкі лічаць неапраўданым, паколькі адсылка ці, згодна з тэрміналогіяй У. Пропа, злучальны момант не з’яўляецца раўназначнай іншым функцыям. Адсылка ж, якая носіць характар выгнання, задавання складаных задач, на іх думку, уваходзіць у кола дзеянняў шкодніка (Е. Мелетинский [и др.], *Опыт структурного описания волшебной сказки* [в:] *Структура волшебной сказки*, отв. ред. С. Неклюдов, Москва 2001, с. 61).

² Я. Баршчэўскі, *op. cit.*, с. 129.

і вяртання “пакутных” дзяцей смутнай кабеты, а заганныя (з пазіцыі апавядальніка, безумоўна) людскія здагадкі пра тое, што Плачка вартуе закліятыя скарбы. Песня плачу ў розных месцах краіны будзе ўспрынятая пратаганістамі знакам, які адкрывае ім месцазнаходжанне зямных скарбаў, і перад намі выразнае суправаджэнне (путеводительство) – функцыя *памагатага* – такога, як, напрыклад, казкавы чароўны клубочак, які паказвае Івану дарогу на той свет.

У апошнім, найбольш складаным у функцыянальных адносінах, эпізодзе рэалізаваны заключны элемент архетыпнай цыклічнай схемы – вяртанне. Крызіснае перанараджэнне Плачкі, якая цяпер пераапрапанута ў сіроцы сялянскі ўбор, а слёзы яе ператвораны ў крыніцу з гаючай вадой, як і ў казцы, акцэнтую прыбыццё гераіні ў свет у новым статусе. Аднак, калі супастаўляць такую геройную трансфігурацыю з казкавай, то перад намі адваротная скіраванасць выніку ў параўнанні з зыходнай формай: згодна з прынцыпам казкавага балансу¹, “дурань”, улезшы каню праз адно вуха і выйшаўшы з другога, становіцца царэвічам; Плачка ж, наадварот, змяніўшы аблічча, нібы зніжаецца па статуснай лесвіцы. Праўда, змена “высокага” аблічча гераіні на “нізкае” не ёсць уласна зніжэннем, хутчэй, выяўленнем у яе несамавітым партрэце праўдзівага духоўнага статусу – высокага. Падобная метамарфоза Плачкі кампенсаваная і тапічным яе ўзвышэннем: дзеянне ў гэтым эпізодзе перанесенае з руін і пустых сяліб на “вышэйшую ад усіх іншых” Пачаноўскую гару – сакральнае месца на мяжы паміж небам і зямлёй.

У новым сялянскім абліччы Плачку абавязкова павінны заўважыць і ідэнтыфікаваць, а гэта ўжо відавочны іспыт *царэўны* – архетыпнае адгадваанне прыкмет царскай дачкі. Ды і форма пасярэдніцтва тут таксама іншая, цяпер пасярэдніцтва рэалізаванае праз заклік: хто, уперышню ўзняўшыся на гару (генетычна – на неба), нап’ецца жывой вады з гаючай крыніцы (каб вярнуцца) і ўбачыць сірату, той набудзе найвышэйшыя веды. І, значыць, пераапрапанутую Плачку варта разглядаць у рэчышчы непазналага вяртання *пратаганіста* з таго свету. Уласціваць жа прадбачыць будучыню з’яўляецца неад’емным атрыбутам геройнага тыпу *памагатага*, які (атрыбут) пры адсутнасці самога памагатага можа пераходзіць на героя. А ў пасярэдніцтве трэба прачытваць ужо не паведамленне *адпраўніка* пра бяду ці нястачу, а пастаноўку *царэўнай* для патэнцыйных пратаганістаў апошняй складанай задачы – ажывіць руіны і пусткі, засяліць людзьмі нежылыя сядзібы. Вынік

¹ Прынцыпам казкавага балансу Е. Меляцінскі і інш. называюць гарманізавальную скіраванасць казкі, калі “ўсё – ад сістэмы апазіцый, якія арганізуюць казкавы свет, да структуры кожнага эпізода, які абавязкова ўключае ў сябе акцыю і рэакцыю, – распадаецца на два парныя элементы, якія маюць, так бы мовіць, супрацьлеглыя знакі” (Е. М е л е т н с к и й [і др.], *op. cit.* с. 76). Казкавае дзеянне заўсёды імкнецца да ўстанаўлення асабістага шчасця і добрабыту беднага і абяздоленага героя, атрымання ім царэўны і паловы царства. Выпадкі парушэння гэтага прынцыпу становяцца прычынай нараджэння новых сюжэтаў і жанраў.

выканання складанай задачы канстатуюцца зусім не казкавы: сірату пакуль не пазнаў ніхто.

Такім чынам, структурнай асновай сюжэту *Плачкі* можна лічыць архетып сюжэту чатырохходавай чарадзейнай казкі з адной завязкай, патроеным асноўным іспытам і дадатковым выпрабаваннем на ідэнтыфікацыю. У першым сюжэтным ходзе персанаж Плачкі выконвае ролю адпраўніка, у трох наступных – сумяшчае функцыі дарыльніка і памагатага, у апошнім – выступае ў ролі царэўны. Архетыпная форма казкі нагадвае пра сябе з усёй відавочнасцю. Але сутыкнуўшыся з новай арыгінальнай семантыкай, якая карэнным чынам адрозніваецца ад семантыкі фальклорных матываў і вобразаў (матыў з’яўлення Плачкі ў пэўных месцах), сама форма істотна відазмяняецца. Адметную мастацкую рэальнасць, створаную ў *Плачцы* за кошт сумяшчэння-развядзення ў адным персанажы некалькіх геройных тыпаў і ў адпаведнасці з прынцыпова інакшым, падвойным, разуменнем героя нага ўчынку, ужо ніяк нельга абмяжоўваць толькі міфалагічна-фальклорнай метафорыкай, яна павінна ўспрымацца як умоўная аўтарская “штучнасць”. І ў такім разе сапраўды гаварыць трэба не пра фальклорную аснову сюжэту *Шляхціца Завальні*, а пра своеасаблівую “казкавасць без казкі” – наўмысную пазыку фальклорных элементаў у аўтарскі сюжэт як новую свядомую форму літаратурнай творчасці.

Nadzeya Chukichova

Fabulousness without a Fairy Tale in Jan Barshevsky's *Shlyahits Zavalnya*

A b s t r a c t

The subject of attention in this article is the plot language of *Shlyahits Zavalnya* in the author's gradual plot distancing from the traditions of folklore and in the folk scene reflected in the literary type. It is very clear that *Shlyahits Zavalnya* resembles an archetypal form of a fairy tale. But faced with new original semantics, which is radically different from the semantics of folk motifs and images, the form of a fairy tale is substantially modified. The reason of the story transformation is seen in the following: the direct use of folk elements observable in the multi-dimensional context of the plot of *Shlyahits Zavalnya* becomes the author's conscious artistic mission; the creation of a specific artistic reality in accordance with the reinforced understanding of character action, which is limited not only by mythological-folkloric metaphors, becomes a new form of creative writing.