

Надзея Чукічова

Гродна

### Сюжэт-“дзея” і сюжэт-“падзея” ў беларускай літаратуры XIX стагоддзя (*Энеіда навыварат* і *Тарас на Парнасе*)

Традыцыйна лічыцца, што эпоха эйдэтычнай паэтыкі ў гісторыі мастацтва завяршылася прыкладна да пачатку XIX стагоддзя. Да гэтага часу літаратурныя творы ствараліся ў цалкам прадвызначаных канонах межах па загадзя сфармуляваных правілах і кожны новы сюжэт уяўляў сабой, калі можна так назваць, тыповы сюжэт-“дзею” – чарговую інтэр-прэтацыю перанятага ўзорнага прасюжэту (“здзяйсняецца тое, што павінна здзейсніцца і не можа не здзяйсняцца”<sup>1</sup>). А майстэрства аўтара заключалася ў яго ўменні пабудаваць арыгінальны твор на суадносінах строга акрэсленых форм і ўласных сюжэтных рашэнняў.

Стадыя гатовага сюжэту<sup>2</sup> ў новай беларускай літаратуры “ўвасоблена” *Энеідай навыварат*<sup>3</sup>, літаратурным перадтэкстам для якой сталі “перацыганеныя”<sup>4</sup> пародыі на Вергіліеву *Энеіду*, выкананыя Мікалаем

<sup>1</sup> М. Бахтин, *Автор и герой в эстетической деятельности* [в:] М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, изд. 2, Москва 1986, с. 163.

<sup>2</sup> Паняцце “гатовы сюжэт” было ўпершыню ўведзена ў літаратуразнаўчую тэрміналогію Вольгаю Фрэйдэнберг у сярэдзіне 1930-х гг. Сутнасць яго заключаецца ў тым, што сюжэт мастацкага твора цалкам будзеца на падставе зададзенай архетыпнай схемы (кумулятыўнай альбо цыклічнай) з дапамогай папярэдне падрыхтаваных (нерухомых) матыўных блокаў. Кожны такі блок у працэсе ўзнаўлення павінен паўтараць свой эталон. Звычайна літаратурныя творы з гатовым сюжэтам уяўляюць сабой варыяцыю ці прамую апрацоўку іншага вядомага сюжэту, створанага раней. (Падрабязней гл.: О. Фрейдэнберг, *Поэтика сюжета и жанра*, Москва 1997, с. 288–299).

<sup>3</sup> Большасць сучасных беларускіх літаратуразнаўцаў, абавіраючыся на навуковую аргументацыю Г. Кісялёва (Гл.: Г. Кісялёў, *Жылі-былі класікі: хто напісаў паэмы Энеіда навыварат і Тарас на Парнасе*, Мінск 2005, с. 11–274), схіляюцца да меркавання, што *Энеіда навыварат* магла ўзнікнуць у канцы 10-х – 20-я гг. XIX ст. з-пад пера памешчыка Духаўшчынскага павета Смаленскай губерні Вікенція Равінскага.

<sup>4</sup> Найбольш ранні спіс паэмы І. Катлярэўскага меў заглавак *Перацыганенная Энеіда сь русскага языка на малоросійскій 1794-го года октябры 11-го дня*. Гл.: Н. Дашкевичъ, *Старыйшій списокъ Малоросійской Энеиды И.П. Катляревскаго*, “Чтенія въ Историческомъ Обществе Нестора Лѣтописца” 1901, кн. XV, отд. 2, вып. 1-й, с. 36.

Осіпавым і Іванам Катлярэўскім. Бяспрэчна, беларуская паэма-“пераробка” складалася, шмат у чым абапіраючыся на вопыт расійскага і ўкраінскага прыгожага пісьменства. Сюжэт жа *Тараса на Парнасе*<sup>1</sup> ў параўнанні з сюжэтам-травестацыяй *Энеіды навыварат* у тагачасным літаратурным працэсе вызначаўся некаторай парадаксальнасцю. Пра такое парадаксальнае з’яўленне яго ў культурнай прасторы ўпершыню ў беларускім літаратуразнаўстве загаварыў напрыканцы 1980-х Алесь Яскевіч. Феномен *Тараса...*, на думку вучонага, заключаўся ў тым, што на ранняй стадыі літаратурнай традыцыі ўзнікненне падобнага высока ўмоўнага сюжэту, абсалютна не падобнага на большасць парадыйных [готовых. – Н. Ч.] сюжэтаў той пары, было ўжо само па сабе выключнай падзеяй<sup>2</sup>. Канечне, з паэмай *Тарас на Парнасе* беларускае майстэрства літаратурнай вывучкі і сапраўды нечакана рушыла на складаны шлях пераадолення гатовага сюжэту-“дзеі” і стварэння на яго месцы сюжэту свайго, адметнага ў нацыянальна-культурным кантэксце – сюжэту-“падзеі”.

Але дзе шукаць гэты прагрэсіўны штуршок? Што змусіла новую беларускую літаратуру гэтак смела павярнуцца ў бок да сюжэту ў прамым і метафарычным сэнсе “негатавага”?

Каб даць адказ на пастаўленыя пытанні, мы ажыццявілі марфалагічную распрацоўку сюжэтаў абедзвюх паэм у адпаведнасці з прапанаванай Уладзімірам Пропам метадыкай функцыянальнага аналізу сюжэту<sup>3</sup>. Такая спроба змадэляваць сюжэты *Энеіды навыварат* і *Тараса на Парнасе* дазволіла правесці некаторыя паралелі ў спосабе і парадку

<sup>1</sup> Адна з рэдакцый *Тараса на Парнасе*, знойдзеная В. Скалабанам сярод архіўных папераў, дакладна пазначана 1855 годам, і згодна з усім тым жа Г. Кісялёвым (Гл.: Г. Кісялёў, *op. cit.*, с. 275–548) аўтарства паэмы належыць віццяблянцу Канстанціну Вераніцыну. У розны час твор прыпісвалі Вінцэнту Дуніну-Марцінкевічу, Арцёму Вярыгу-Дарэўскаму, Вікенцію Равінскаму, Феліксу Тапчэўскаму, Ялегі Пранцішу Вулю. Між тым, аргументы на карысць аўтарства Канстанціна Вераніцына некаторыя літаратуразнаўцы (І. Запрудскі, М. Хаўстовіч) і зараз лічаць ускоснымі дапушчэннямі, а не засведчанымі фактамі.

<sup>2</sup> А. Яскевіч сцвярджаў: “гэта ўжо не сюжэт [курсіў наш. – Н. Ч.] нейкага аднаго твора, абранага для парадзіравання, <...> цяжка нават зразумець, які старажытны класічны эталон паслужыў зыходнай кропкай для паэмы. Іншымі словамі, гэта ва ўсім ужо самастойны крок маладой літаратуры”. Гл.: А. Яскевіч, *Становленне беларускай художественной традиции*, Мінск 1987, с. 127.

<sup>3</sup> Сутнасць гэтай метадыкі сюжэтнай марфалагізацыі заключалася ў наступным: у сюжэтах шэрагу чарадзейных казак (тэкставы корпус налічваў 100 твораў, змешчаных у вядомым зборніку казак Аляксандра Афанасьева) вылучаліся складковыя часткі, якія затым параўноўваліся паміж сабой і супастаўляліся ў сістэме кожнай казкі. У выніку высветлілася, што ў казковых сюжэтах існуюць пастаянныя і зменныя велічыні: “Пастаяннымі, ўстойлівымі элементамі казкі выступаюць функцыі дзейных асобаў, незалежна ад таго, кім і як яны выконваюцца”. Гл.: В. Пропп, *Морфология волшебной сказки*, Москва 2001, с. 22). Колькасць персанажных функцый была абмежаванай, марфалагічную аснову казкі складала 31 функцыя актанта. Паслядоўнасць жа іх у лінейным казковым сюжэце была заўсёды аднолькавай. Так узнікла вядомая “формула Пропа” – універсальная марфалагічная мадэль жанру чарадзейнай казкі.

развіцця дзеяння і вырашэння канфлікту, а колькасны паказчык частотнасці выяўленых сюжэтных адзінак – геройных функцый<sup>1</sup> – засведчыў дынаміку прадуктыўнасці фальклорных сюжэтных “формул” у высяванні новага тыпу аўтарскага сюжэту. У выніку назіранняў за сюжэтай марфалогіяй паэм высветлілася, што пачатак аддалення ад гатовага сюжэту і выхад у сюжэт негатовы забяспечыла разгалінаванне яго праасновы, прычынай якому сталі ўнутраныя дэфармацыі сюжэтных кодаў (зместавае іх ўшчыльненне, аманімія), а таксама пэўныя зрухі ў сюжэтным сінтаксісе (інверсія, перастаноўка сюжэтных марфем).

Запынім увагу на канкрэтных з’явах, якія здолелі істотным чынам трансфармаваць нерухомую сюжэтную структуру. Возьмем, напрыклад, тыповую для чарадзейнай казкі сітуацыю пазнавання. Сутнасць адпаведнай геройнай функцыі заключаецца ў выяўленні сапраўднага героя ці выкрыцці самазванца, прычым у механізм ідэнтыфікацыі звычайна ўключаны пэўныя атрыбутыўны код (кляймо), які дапамагае атаясамленню аб’екта<sup>2</sup>. Прадуктыўнасць яе ў *Тарасе на Парнасе* павялічылася ажно ў 5 разоў (!) у параўнанні з *Энеідай на выварат*. Падобны дадатковы іспыт<sup>3</sup> – праверка аўтарства здзейсненага подзвігу, калі

<sup>1</sup> *Геройнай функцыяй* У. Проп называў важны для ходу дзеяння ўчынак дзейнай асобы. Гл.: В. П р о п п, *Морфология...*, Москва 2001, с. 22.

<sup>2</sup> Супаставіўшы два матывы – кляймення і пазнавання – з аналагічнымі матывамі ў міфах, У. Проп у *Гістарычных каранях...* сведчыў, што ў міфічных сюжэтах сувязь паміж пазнаваннем і кляйменнем з’яўляецца зусім неабавязковай. (Гл.: В. П р о п п, *Исторические корни волшебной сказки*, Москва 2000, с. 259). На думку вучонага, парныя функцыянальныя адносіны паміж гэтымі адзінкамі (ідэнтыфікацыйная *метка*, нанесеная дзеля таго, каб пазней *пазнаць* па ёй героя) сталі ў сюжэце казкі толькі ўстойлівым паэтычным прыёмам. У. Проп даводзіў, што шырока распаўсюджаны звычай кляймення “чужога” меў юрыдычнае значэнне ў абрадзе, калі ў родавае аб’яднанне прымалі новага члена. І ў чарадзейнай казцы фізічнае таўро, заўсёды крывавае, накладаецца на скуру героя таксама незадоўга да яго фінальнага шлюбу з царэўнай. Паўнапраўна ўвайсці ў іншы род суб’ект мог, перадаўшы ў новую сям’ю нешта, што яму неад’емна належыць (валасы, вопратку, атрыбут), але найперш праз акт змешвання крыві. Лічылася, што тоеснасць крыві – галоўная прыкмета паяднання паміж сем’ямі, і ўсякая штучна змяшаная і абавязкова выпітая сынамі родаў цяпер “агульная” для іх кроў здольна стварыць і ўмацаваць іх роднасць. Царэўніна пячатка на лобі ў пратаганіста – гэта таксама пераасэнсаваны казкай знак пераходу героя ў родавы саюз будучай жонкі. Але ў казковым сюжэце такое кляймо можа быць пастаўлена на цела пратаганісту яшчэ (і, магчыма, найперш) дзеля таго, каб вылучыць героя, папраўдзе вартага рукі царэўны, з шэрагу дзейных асоб іншых тыпаў (антаганіста, самазванца).

<sup>3</sup> Аснову кампазіцыйнай структуры класічнай чарадзейнай казкі складае іерархія трох іспытаў: папярэдняга (на атрыманне чарадзейнага сродку), асноўнага (на ліквідацыю пачатковай бяды/нястачы) і дадатковага (на ідэнтыфікацыю героя). Пры рэалізацыі ўсіх трох іспытаў у казковым сюжэце асноўны іспыт заўсёды залежыць ад папярэдняга, дадатковы – ад асноўнага. Гл.: Е. М е л е т и н с к и й [і др.], *Опыт структурного описания волшебной сказки* [в:] *Структура волшебной сказки*, отв. ред. С. Н е к л ю д о в, Москва 2001, с. 17–20.

пастаўленая царэўнай ці яе бацькам складаная задача паспяхова вырашана, і павінен быць названы непасрэдны выканаўца царскага загаду. Спосабаў адрозніць героя-пратаганіста ад героя-самазванца ў чарадзейнай казцы, паводле назіранняў У. Пропа, не так і шмат: сапраўднага героя ў абсалютнай большасці выпадкаў пазнаюць па крывавай метцы на целе (ране) альбо па папярэдне перададзеным яму царэўнай прадмеце (пярсцёнку, хустачцы). Без адметнага знака звычайна рэалізуецца толькі пазнаванне героя пасля доўгага з ім растання членамі яго сям'і (пазнаванне бацькамі дзяцей, сёстрамі братоў, жонкай мужа)<sup>1</sup>.

Падобнай выражанай "падзеі" пазнавання ў *Энеідзе навыварат* нібыта не сустракаем, аднак ў сюжэце паэмы спробу ідэнтыфікаваць галоўную дзейную асобу можна ўгледзець ў сітуацыі першай сустрэчы Дыдоны з Энеем пры ўваходзе траянцаў у Карфаген. У царстве Дыдоны канстатуецца змена аблічча герояў. Цемнатварых абадранцаў гераіня абразліва прылічвае да вечна брудных смалакураў ці ад прыроды смуглых злодзеяў-цыган: "А имъ въ варотахъ тыкъ Дзидона, // И стала такъ на ихъ брехаць: // «Глядзи, якы жъ то *абадраны*. // Чи смоль вы съ Щутча визиць? // Ай [відавочна, у значэнні 'аль' – Н. Ч.] Духанскіи вы цыганы. // Курей съ падклѣцьця крадзиць»"<sup>2</sup>. Партрэт вартых жалю траянцаў у даўно не мытых кашулях і растаптаных лапцях ("Глядзи, якъ мы парасшарпались, / Ажъ соромъ свѣцитца насквозь; // Все лапци розна растаптались, // Рубахи чорныи, якъ вощь"<sup>3</sup>) сведчыць пра здзейсненае імі доўгае і небяспечнае падарожжа. Але перад намі толькі знаёмства траянцаў з цырыцай, у функцыянальных адносінах – прыбыццё персанажаў у іншае царства (царства будучай жонкі галоўнага героя). Выпадак не падыходзіць пад азначэнне ідэнтыфікацыі пратаганіста. Гэтак звычайна і ў чарадзейнай казцы: выпацканы ў сажу ці гліну (што ўзыходзіць да афарбоўвання неафіта, як выхадца з таго свету, у чорны ці белы колер) герой вяртаецца дамоў нікім не пазнаны і наймаецца вучнем да краўца альбо на службу прыдворным каралеўскім конюхам.

У *Энеідзе навыварат* з гурта верных сяброў-траянцаў, якіх складаюць адрозніць паміж сабой (параўн. казкавую дружыну пратаганіста "голос у голос, волас у волас"), Дыдона імкнецца вылучыць Энея па ўжо вядомых ёй "з газет" [з газет. – Н. Ч.] вонкавых маркерах – шыі, валасах, носе: "Яна вже чула про Янея, // Што зъ гулькою въ яго и шея, // Што волосъ въ галавъ скруцився, // Што носъ казюлькой раздваився; // То шупила, якей тутъ смакъ"<sup>4</sup>. Пазнаванне рэалізуецца тут, здавалася б,

<sup>1</sup> В. Пропп, *Морфология...*, Москва 2001, с. 57–58.

<sup>2</sup> *Энеида на изнанку* [у:] Е. Карскіі, *Бѣлорусская Энеида на изнанку. Съ приложеніемъ текста сохранившихся отрывковъ*, Харьковъ 1908, с. 29.

<sup>3</sup> *Ibidem*, с. 31.

<sup>4</sup> *Ibidem*. Без лінгвістычнага каментару даволі складана меркаваць, пра што ідзе гаворка ў прыведзеным урывку з беларускай *Энеіды*... У тэксце Вергілія, а таксама ў тэкстах М. Осіпава і І. Катлярэўскага адпаведныя месцы, якія б маглі дапамагчы рэканструяваць дакладны сэнс гэтага фрагмента, адсутнічаюць.

у класічным казкавым варыянце – па кляйме. Аднак па трох названых “метках” карфагенская “царэўна” не можа адрозніць таго, пра каго чула. Далей сітуацыя вырашаецца праз ўскоснае выпрабаванне – герою нібыта аказваецца паслуга, даецца магчымасць праявіць сябе: “И в ось клявши яна якъ: // «Калибъ Яней вашъ схамянувся, // Да самъ ка мнѣ бы падвернувся, // Усячины бѣ тагды даставъ». // Ён шыкъ, якъ *словно зъ нѣба спавъ*”<sup>1</sup>. У нечаканым з’яўленні Энея “з неба”, відаць, увасоблена здольнасць героя станавіцца нябачным<sup>2</sup>, генетычна сінанімічная з уменнем пераўвасабляцца (у жывёлу, птушку і інш.), набытым неафітам у працэсе ініцыяцыі.

Так рэалізаваны казкавы архетып пазнавання ў *Энеідзе* *навыварат*. А якім жа бачым яго ў другой паэме?

У *Тарасе на Парнасе* выпадкаў ідэнтыфікацыі персанажа маем цэлых пяць. Супаставім іх з адзінкавым варыянтам адпаведнай геройнай функцыі, выяўленым у *Энеідзе*... Дзеся нагляднасці перад тэкставым фрагментам пададзім скарачаны выклад сутнасці персанажных паводзін:

1. *Тарас (не) пазнае Амура*: “Аж в ось адкулетка з’явіўся, // Ці то прыйшоў, ці прыляцеў // Хлапчынка нейкі круглалікі, // Увесь кудравы, быць баран, // І за плячмі ў яго вялікі // Прычэплен лук быў і каўчан”<sup>3</sup>;

2. *Тарас (не) пазнае Ф. Булгарына, М. Грэча, У. Салагуба*: “– Памалу, братцы, не давіце // Мой хвіллятор вы і “Пчалу” // <...> Таварыш попеч з ім ідзець // І нясці кніжкі пасабляець, // А сам граматыку нясець,

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> Нешта вельмі блізкае маем і ў І. Катлярэўскага: “Тутъ плюсь Эней, якъ *будто зъ неба*: // «Ось-осьде я, колы вамъ треба! // Дидони поклонюся самъ». Гл.: И. Котляревский, *Виргилиева Энеида, на малороссійскій языкъ переложенная И. Котляревскимъ. Часть I*, Харьковъ 1842, с. 17. У М. Осіпава гэты сюжэтны момант таксама падлягае відавочнай травестацыі: “Идти онъ [Эней. – Н. Ч.] въ городъ такъ боялся, // Чтobъ тамъ не бытъ у всѣхъ смѣшнымъ; // Не безъ причины опасался, // Чтobъ не смѣялися надъ нимъ. // Венера-жъ то предъусмотрѣла, // И облакомъ его одѣла, // Гдѣ онъ какъ за заборомъ былъ. // Предъ нимъ все было на ладонкѣ; // А онъ прижавшись къ торонкѣ // *Невидимымъ отъ всѣхъ ходилъ*. // <...> Онъ здѣсь! [курсіў аўтара. – Н. Ч.] вскричалъ Еней тутъ смѣло. // *Вдругъ облако все ультьло*; // Пропалъ весь мракъ, исчезла мгла”. Гл.: Н. О. [Н. О. С. и П. О. В.], *Виргилиева Энеида, вывороченная на изнанку. Часть первая*, Въ Санктпетербургѣ 1800, с. 34–38. Але параўнаем гэта месца ў Вергілія: “Воздухом темным тогда окружила Венера идущих [троянцев. – Н. Ч.], // Облака плотный покров вокруг них сгустила богиня, // Чтob ни один человек ни увидетъ, ни тронуть не мог их // Иль задержать по пути и спросить о причине прихода. // <...> Входит он [Эней. – Н. Ч.] в город, *покрыт (о, чудо!) облаком плотным*, // В гущу вступает толпы, *незримым для всех оставаясь* <...> и тотчас же вокруг них разлитое // *Облако разорвалось и растаяло в чистом эфире*. // Встал пред народом Эней”. Гл.: В е р г и л и й, *Энеида*; пер. с лат. С. Ошерова, Москва 2001, с. 15–20.

<sup>3</sup> К. В е р а н і ц ы н, *Тарас на Парнасе*, Мінск 2009, с. 10.

// Што у сміна́рнях абучаюць. // Вось нехта, сеўшы ў тарантасе, // На гару цягнецца трушком”<sup>1</sup>;

3. *Тарас пазнае Мікалая Гогаля, Аляксандра Пушкіна, Міхаіла Лермантава, Васіля Жукоўскага*: “І быць як птушкі праяцелі // Чатыры добрых малайцы. // Народ-та відна, не такоўскі – // Сам Пушкін, Лермантаў, Жукоўскі // І Гогаль шыбка кала нас // Прайшлі, як павы, на Парнас”<sup>2</sup>;

4. *Тарас пазнае грэчаскіх і рымскіх багоў*: “Няптун на лаўцы чыніць сеці // І восці содзіць на шасты, // Пры ім жа, мусіць, яго дзеці // Дзюравы лапяць нераты”<sup>3</sup>, “Вось б’ецца Марс із Геркулесам”<sup>4</sup>, “Вось перад люстрам задкам мелець // І мажаць маслам валасы, // І нечым морду сваю беліць // Венера, знаць, дзеля красы”<sup>5</sup>, “Амур ўсё з дзеўкамі жартуець”<sup>6</sup>;

5. *Юпітэр (не) пазнае ў Тарасе літаратара*: “Глядзеў Юпітэр і дзівіўся, // І пад дуду ў ладошы біў, // Але й к Тарасу прыбліжыўся // І так-такі яго спрасіў: // – А ты адкуль-такі, праяцель? // Чаго прыйшоў ты на Парнас? // Ты хто такі? Ці не пісацель?”<sup>7</sup>.

Ніводзін прыведзены прыклад з *Тараса...* дакладна не паўтарае падзеі пазнавання Энея. Найбольш набліжаны да яе нібыта першы з вылучаных варыянтаў ідэнтыфікацыі, калі герой не пазнае Амура. У якасці ўмоўнай фізічнай меткі Амура паўстае сапраўды выключны *вонкавы выгляд* персанажа (круглатвары кучаравы крылаты хлопчык), а таксама яго *незвычайная маёмасць* – лук і калчан. У другім фрагменце Ф. Булгарын і М. Грэх “выкрываюцца” не па партрэце і стылі паводзін (“<...> сівы, // Кароткі, тоўсты, быць чурбан, // Плюгавы дужа, некрасівы // Крычыць, як аглумлены, пан”<sup>8</sup>), а па сваіх “*высокіх дасягненнях*” – “хвілятону”, “Пчале” і граматыцы. Граф У. Салагуб увогуле пазнаецца па шыкоўным у параўнанні з пешымі літаратарамі *транспартным сродку* – па тарантасе. Трэці выпадак пазнавання, бадай, самы цікавы: герой ідэнтыфікуе кампанію “чатырох добрых малайцоў” проста так, *без усякага “таўра”*. Вонкава не пазначаная нічым адметным, “вялікая чацвёрка” вылучаецца сваёй шырокай папулярнасцю і публічным прызнаннем, прычым як сярод папличнікаў па літаратурным цэху, так і сярод просталюдзінаў – “Тарасаў”. У чацвёртай групе прыкладаў багоў з багінямі “выдаюць” Тарасу іх *заняткі і дзеянні*. І, нарэшце, апошні з прыведзеных прыкладаў адлюстроўвае *не зусім, мабыць, звыклыя паводзіны* Тараса ў кампаніі з багамі і пісьменнікамі – яго заліхвацкія скокі. Гэта

<sup>1</sup> *Ibidem*, с. 11–12.

<sup>2</sup> *Ibidem*, с. 12–13.

<sup>3</sup> *Ibidem*, с. 14.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, с. 15.

<sup>7</sup> *Ibidem*, с. 18.

<sup>8</sup> *Ibidem*, с. 12.

ўжо стандартны казкавы прыём: такім жа чынам на царскім балі павінен праявіць сябе справакаваны самазванец.

Усяго аднойчы ў сюжэце паэмы ідэнтыфікуецца сам галоўны герой – Тарас. Ва ўсіх астатніх прыкладах аб’ектамі пазнавання выступаюць іншыя персанажы: разам з пісьменнікамі і культурнымі дзеячамі (Ф. Булгарыным, М. Грэчам, У. Салагубам, М. Гогалем, А. Пушкіным, М. Лермантавым, В. Жукоўскім) апісваюцца і называюцца таксама багі (Амур, Сатурн, Няптун, Марс, Геркулес, Венера). У паэме *Тарас на Парнасе* падобнае пазнаванне для героя і для ходу дзеяння ўжо набывае істотнае значэнне. Да таго ж, адносна ўстойлівых казкавых нормы размеркавання геройных функцый па выканаўцах<sup>1</sup> пэўным чынам паслабляюцца: аўтар-апавядальнік пачынае на практыцы творча карыстацца свабодай выбару наменклатуры дзейных асоб, якой казачнік карыстаўся мала. Напрыклад, у казкавым сюжэце ідэнтыфікацыя пратаганіста ўваходзіць выключна ў кола дзеянняў царэўны, ціхмянай ці, наадварот, свавольнай. На герояў іншых катэгорый выкананне гэтай функцыі ніколі не ўскладаецца. У *Энеідзе* наываварат адзінкавае пазнаванне па традыцыі здзяйсняе патэнцыйная “царэўна” – Дыдона. А вось у *Тарасе на Парнасе* такой “царэўны” ў сюжэце няма, акрамя хіба той уяўнай, што засталася на Пуцявішчы (“Ды і сварыцца будзеццё жонка, // Што я дасюлечка не йду”<sup>2</sup>). Тут пазнае галоўны герой – Тарас, а самога галоўнага героя, у сваю чаргу, ідэнтыфікуе Зеўс-Юпітэр, персанаж, кола дзеянняў якога складаюць адначасова і функцыі, замацаваныя за геройным тыпам бацькі неіснуючай царэўны (склікае літаратараў на вясёлы абед), і функцыі, характэрныя для памагатага (пасабляе Тарасу вярнуцца дамоў). Пазнаванне, такім чынам, выступае цяпер нібы адлучаным ад “свайго” геройнага тыпу (царэўна), аднак яно не страчвае магчымасці быць актуалізаваным у межах функцыянальнага кола персанажаў іншых тыпаў.

Калі ў сюжэце казкі адсутнічае царэўна, то адпаведныя функцыі ўскладаюцца на іншага персанажа, звычайна на яе бацьку<sup>3</sup>. Сапраўды,

<sup>1</sup> Паводле У. Пропа, геройныя функцыі звычайна лагічна аб’яднаныя ў пэўныя шэрагі – колы персанажных дзеянняў. Па сукупнасці функцый, што выконвае той ці іншы казкавы персанаж, 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. Праўда, існуюць выпадкі, калі адзін персанаж ахоплівае некалькі колаў дзеяння (бацька, які адпускае сына і дае яму булаву, – адначасова з’яўляецца адпраўніком і дарыльнікам) альбо, наадварот, кола функцый аднаго актанта размеркавана на дзвюх і больш дзейных асоб (калі цмок забіты, пераслед пратаганіста ажыццяўляе маці цмока). Гл.: В. Пропп, *Морфология...*, Москва 2001, с. 72–77.

<sup>2</sup> К. Вераніцын, *op. cit.*, с. 18.

<sup>3</sup> З-за немагчымасці дакладна размежаваць колы дзеянняў царэўны і яе бацькі У. Пропп прылічваў гэтых персанажаў да аднаго геройнага тыпу са строга акрэсленым функцыянальным полем з шасці адзінак (задаванне складаных задач, кляйменне, выкрыццё, пазнаванне, пакаранне шкодніка і шлюб), адзначаючы,

пазнаванне, выкананае бацькам царэўны, які ў казцы найчасцей сумяшчаецца яшчэ і з адпраўніком, з'яўляецца найбольш лагічным варыянтам пераразмеркавання геройных функцый. Пазнаванне ж, прадпісанае пратаганісту, – адметнае, непрымальнае для казкавага сюжэту рашэнне. Чатыры выяўленыя намі выпадкі пазнавання Тарасам другарадных дзейных асоб могуць быць кваліфікаваныя і як спроба ўвядзення ў сюжэт літаратурнага партрэта гэтых персанажаў. Усе дзейныя асобы, якіх сустракае на сваім шляху герой, проста атаясамляюцца ім з багамі і пісьменнікамі альбо падрабязна апісваюцца “голсам” Тараса з тым, каб неўзабаве быць ідэнтыфікаванымі ўжо чытачом. Традыцыйная казкая формула пазнавання героя, “клеймаванага” царэўнай, у сюжэце *Тараса на Парнасе* істотна пераасэнсаваная: атрыбутыўныя “меткі” (“хвіллітон”, “Пчала”, “граматыка”, тарантас і інш.) ужо прынцыпова не маюць дачынення да абрадавага кляймення, а сама рэалізацыя сюжэтнай адзінкі *пазнаванне* перададзена ў кола дзеянняў іншага актанта. Але і ў такім разе сітуацыю з атаясамленнем убачаных Тарасам персанажаў з вядомымі літаратурамі і антычнымі багамі варта ўспрымаць разыграным аўтарам паэтычным прыёмам вымушанага “кляймення” дзеля наступнага пазнавання.

Прыгледзімся яшчэ да асаблівасцяў ушчыльнення зместавага аб'ёму некаторых сюжэтных “марфем” у *Энеідзе на выварат* і *Тарасе на Парнасе*.

У ходзе разгляду сюжэтнай марфалогіі паэм былі зафіксаваныя асобныя выпадкі, калі розныя геройныя функцыі выконваюцца аднолькавым чынам. Праўда, колькасць аманімічных адзінак у сюжэтах паэм мінімальная: калі не лічыць выпадку асіміляцыі пачатковага шкодніцтва і пераследу траянцаў антаганістам, – у *Энеідзе на выварат* іх усяго два; у *Тарасе на Парнасе* прыклады функцыянальных амонімаў наогул не выяўлены.

У сюжэце *Энеіды на выварат* некаторую марфалагічную дваістасць можна заўважыць найперш у экспазіцыйнай расстаноўцы сіл, эпічна распрацаванай як завязкавая матывіроўка<sup>1</sup> наступных важных падзей. Вось адпаведны сюжэтны блок з *Энеіды...*, які ўключае ў сябе сітуацыю непасрэднага з'яўлення антаганіста (багіні Юноны): “Якась Юнона была злая, // Отродзя паньскаго лихая, // Шукала все яго [Энея. – Н. Ч.] згубиць, // Въ кацѣль у пекло пасадзиць. // За то отъ вишь ты не взлюбила, // Яго Вянера што радзила, // А дзядзька зробивъ указею: // Юнона хвасталась сваею, // А ёнъ Вянерину хваливъ, // Вянерѣ й

---

між тым, што бацька найчасцей задае жаніхам складаныя задачы і загадвае пакараць выкрытага такім парадкам самазванца. Гл.: В. П р о п, *Морфология...*, Москва 2001, с. 73.

<sup>1</sup> Пад *матывіроўкамі* У. Проп разумеў прычыны і мэты, якія стымулююць персанажаў здзяйсняць тыя ці іншыя ўчынкі. Гл.: В. П р о п, *Морфология...*, Москва 2001, с. 69–70.

дульку падарывъ”<sup>1</sup>. Падобнай матывіроўцы часта падпадае першая асноўная функцыя казкавага сюжэту – функцыя *бяды, шкодніцтва*.

Прапануем “прачытаць” прыведзены тэкставы фрагмент з пункту гледжання марфалогіі сюжэту. Юнона імкнецца прывабіць сваю ахвяру і займець уладу над ёю і яе маёмасцю (“дулькай”) з дапамогай непасрэднага прымянення чарадзейнага сродку. У якасці чарадзейнага сродку ў дадзеным выпадку выступае той “атрыбут”, які ў народным выкананні сапраўды лёгка замяніць табуіраваным сінонімам (Я. Карскі): “Юнона хвасталась сваёю...”<sup>2</sup>. Ахвяра-дзядзька не паддаецца на правакацыю Юноны і не “дапамагае” ёй, і сталая функцыя пасобніцтва атрымлівае не зусім традыцыйны казкавы выгляд: у тэксце выяўлены адмоўны спосаб яе рэалізацыі. Затое дзядзька адорвае сваёй “выключнай маёмасцю” іншую багіню – Венеру, чым выклікае гнеў і зайздрасць Юноны, якая неўзабаве адважыцца на пераслед і злачынства.

У гэтым эпізодзе паэмы магчымыя некаторыя сюжэтныя розначытання, звязаныя і з полісеміяй слова “дулька”. У пражскім рукапісе *Энеіды...*, перададзеным у 1837 годзе Восіпам Бадзянскім для Паўла Шафарыка падчас працы апошняга над *Славянскім народапісам*, урывае гучаў наступным чынам: “А дзядзька зробивъ указъю // Юнона хвастала сваёю, // А іон Вянѣрыну хваливъ, // И дулку, вишь, ей падарывъ”. У такім кантэксце слова *дулка* [у сапраўднасці *дулька*, бо мяккасць -л- страцілася пры транслітэрацыі тэксту В. Бадзянскім з лацінкі на кірыліцу. – Н. Ч.] можа быць прачытана як у метафарычным (‘*мужчынскі “гонар”*’), так і ў прамым (‘*кукіш*’) сэнсе. Тады выходзіць, што дулю ў значэнні ‘*нічога*’ атрымлівае цырыца багоў Юнона, бо дзядзька аддае перавагу Венеры – багіні прыгажосці і кахання. Такая гульня словам істотна не змяняе мастацкую сітуацыю боскага трохкутніка “Юнона – дзядзька – Венера”, з пункту гледжання ўстойлівасці сюжэтных схем у выпадку з прамым значэннем “дулкі” – кукішам – аманімічная функцыя адорвання Юноны чарадзейным прадметам таксама мае адмоўную рэалізацыю. Матываваны такім чынам [у казцы матывацыя дзеянняў антаганіста звычайна замоўчваецца. – Н. Ч.] будучы *пераслед* Юнонай Энея (па сутнасці, Венеры) асіміляваны з завязкавым *шкодніцтвам*, і наступствам такой асіміляцыі маем выгнанне (вымушаную адпраўку) героя з дому. Герой ратуецца ад пагоні, і адсюль развіваецца асноўны канфлікт паэмы.

Рэканструюючы тэкст *Энеіды навыварат* на прадмет захавання ў ім структуры адычнай страфы, у дачыненні да прыведзенага вышэй ўрыўку М. Хаўстовіч адзначае: “Апошняе чатырохрадкоўе значна перайначана, бо вельмі ж невыразна апавядаецца пра суд Парыса”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Энеида на изнанку...*, с. 19–20.

<sup>2</sup> *Ibidem*, с. 20.

<sup>3</sup> М. Хаўстовіч, “*Энеида навыварат*”: спроба рэканструкцыі [у:] *Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта*, пад рэд. М. Хаўстовіча, т. 5, Мінск 2004, с. 33.

Тэкст *Энеіды навыварат* і сапраўды не раз падпадаў рэдагаванню з боку шматлікіх яе пераказчыкаў, але якія тэкставыя карэкціроўкі варта прылічваць да выпадкаў рэдактарскіх “свавольстваў”, а якія – да аўтарскіх творчых інтэрпрэтацый эталона? І ці такі ўжо невыразны намёк на суд Парыса ў сюжэце беларускай паэмы?

У паэме Вергілія лютая нянавісць Юноны да Энея выклікана даўняй крыўдай, нанесенай ёй Парысам, а таксама Ганімедам [выкрадзеным Юпітэрам прыгажунюм, якому вярхоўны бог падараваў бессмяротнасць. – *Н. Ч.*], але гнеў багіні абумоўлены найперш яе прадчуваннем, што спраўдзіцца даўняе прароцтва Паркаў [у рымскай міфалогіі багінь лёсу. – *Н. Ч.*]: прадстаўніком траянскага роду будзе знішчаны горад Карфаген, які надзвычай палюбіўся і якім так апекавалася Юнона. І Эней, і Парыс, і Ганімед належалі да гэтага небяспечнага царскага роду Дарданаў. М. Осіпаў, пераймаючы Вергілія, наўмысна падкрэслівае блізкае сваяцтва трох названых герояў, прычым арыентуецца ўжо на нацыянальныя рэаліі: “[Юнона. – *Н. Ч.*] Юпитера падозрѣвала, // И къ Ганимеду ревновала, // Которой былъ Енею сватъ. // Парисъ по матушкѣ Енею // Былъ самой ближнею роднею; // А имянно: *крестовой братъ* [чалавек, з якім была заключана дамова на вечнае сяброўства, замацаваная абмена нацельнымі крыжыкамі. – *Н. Ч.*]”<sup>1</sup>. Матывіроўка гняўлівага стаўлення Юноны да Энея быццам пацвярджаецца і ва ўкраінскай *Энеідзе*... (“Эней бувъ тяжко не по сердцю // Юнони, все ѣи гнивывъ; // Здавався гирчійшый йій видъ перцю, // Ни въ чимъ Юноны не просывъ; // Но гирышъ за те йій не любывся, // Що, бачышъ, въ Трои народывся // И мамою Венеру звавъ”<sup>2</sup>), аднак тут Парыс становіцца “памерлым дзядзькам” Энею: “И що його покійный дядько // Парыс, Пріямово дытятко, // Путивочку Венери давъ”<sup>3</sup>. Парыс і насамрэч памёр раней за Энея: ён быў забіты ў Траянскай вайне, але дзядзькам (не родным, ды нават і не стрыечным) Энею прыходзіўся Прыам, бацька Парыса, але не сам Парыс. Беларускі ж аўтар, відавочна, следам за І. Катлярэўскім таксама згадвае нейкага “дзядзьку” (“А дзядзька зробивъ указею [у публікацыі з “Маяка” – оказею. – *Н. Ч.*]”<sup>4</sup>), не называючы пры гэтым дзядзькавага імя, а падкрэсліваючы толькі напалову боскае паходжанне галоўнага героя па мацярынскай лініі.

У антычным міфе пра суд Парыса над трыма багінямі (Юнонай, Мінервай і Венерай) фігуруе адзін невялікі, але важны прадмет – залаты яблык разладу з надпісам “Найпрыгажэйшай”, падкінуты на боскае вяселле пакрыўджанай багіняй Эрыдай. Менавіта гэты залаты яблык з садоў Гесперыд, аналаг маладзільных яблыкаў у чарадзейнай казцы<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> Н. О., *op. cit.*, с. 14.

<sup>2</sup> И. Котляревский, *op. cit.*, с. 6. Тут і далей цытуецца з захаваннем асаблівасцяў графікі арыгіналу.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Е. Карскі, *op. cit.*, с. 20.

<sup>5</sup> Падрабязней гл.: В. Пропп, *Исторические корни...*, Москва 2000, с. 255–257.

якія могуць даць уладальніку даўгалецце і бессмяротнасць, прысудзіць Парыс Венеры за тое, што яго пакахае самая прыгожая ў свеце жанчына. У Вергілія сам яблык нават не згадваецца: “Сатурна дочь не забыла // Суд Париса, к своей красоте оскорбленной презренье”<sup>1</sup>. Затое пра яго не забыўся М. Осіпаў: “Юнонѣ больше перечоса // Парисъ когда-то досадилъ, // Когда у ней вдругъ изъ подъ носа // Съ насмѣшкой яблочко схватилъ”<sup>2</sup>. А вось І. Катлярэўскі гэтую дэталю з вядомага яму сюжэту дадаткова напаўняе мясцовым каларытам: “Путывочку Венери давѣ”<sup>3</sup>. Як вядома, “путивкой” называюць асенні сорт вельмі духмяных яблыкаў светла-жоўтага (!) колеру, які і зараз вырошчваецца пераважна ва Украіне і Беларусі. Аднак аўтар беларускай пераробкі тут ідзе значна далей – ён замяняе “путивочку” на “дульку”. Слова “дуля” ў беларускіх гаворках даволі часта ўжываецца ў значэнні ‘груша’. Падобнае сюжэтнае рашэнне – замена (яблык – путівка – дулька) і замоўчванне асобнага значнага сюжэтнага элемента першакрыніцы (імя дзядзькі) – прачытваецца ўжо не як вынік вуснага распаўсюджвання твора, а хутчэй як свядомая аўтарская спроба травестацыі мімаходзь згаданай у новым сюжэце гатовай сітуацыі суда Парыса, пры ўзнаўленні якой пэўным чынам зацямяецца семантычная аснова арыгінала.

Вернемся, аднак, да разгляду персанажных функцый з дваістым марфалагічным значэннем у сюжэце беларускай *Энеіды*...

Першым прыкладам адзінак-амонімаў якраз і ёсць падзея ад’езду Энея з Троі. Функцыя *адпраўкі* героя тут дадаткова падкарэктавана яшчэ і функцыяй яго *выратавання* ад ваяўнічых грэкаў: “Кашель ёнъ згребши науцѣкъ, // І, швидко зробивши чавнокъ, // Траянцами яго набівъ // И въ моря зъ ими ёнъ наплывъ”<sup>4</sup>. Прычынай супадзення рэалізацый дзвюх розных сюжэтных адзінак становіцца т. зв. міжфункцыянальны ўплыў. У адно спалучаюцца тыпалагічна разнародныя функцыі. Па сваёй прыродзе выратаванне звязана з вызваленнем персанажа ад пераследу і абазначае адпаведны *вынік* супрацьстаяння герояў, з’явіўшыся ў фінальнай пазіцыі падзейнага ланцужка. Адпраўка ж уяўляе сабой падзею *перамяшчэння*, пераадолення дзейнай асобай прасторавай адлегласці і сустрэчаецца найчасцей у пачатку развіцця супярэчнасці. Зліўшыся ў адно ў зыходна-стартавай пазіцыі ходу як выратаванне праз адпраўку, яны абазначаюць у *Энеідзе*... не проста ад’езд з месца падзей, а раптоўныя *ўцѣкі* галоўнага героя.

Тое маем і ў другім выпадку. Эол склікае вятроў “на паншчыну” і наказвае ім узняць на моры страшэнную буру, якая павінна знішчыць траянскі човен. Дзеянні вятроў таксама можна кваліфікаваць як семантычна двухзначныя: з аднаго боку, яны дапамагаюць выканаць цяжкую задачу, пастаўленую перад іх гаспадаром, з другога – наносяць

<sup>1</sup> В е р г и л и й, *op. cit.*, с. 5.

<sup>2</sup> Н. О. , *op. cit.*, с. 14.

<sup>3</sup> И. К о т л я р е в с к и й, *op. cit.*, с. 6.

<sup>4</sup> *Энеида на изнанку...*, с. 19.

шкоду ўцекачам. Функцыя дапамогі, пасобніцтва – гэта ілюстрацыя правільнасці альбо няправільнасці *рэагавання* персанажам на пэўныя выпрабаванні антыпода ці дарыльніка. Функцыя ж шкодніцтва выкарыстоўваецца ў сюжэце, каб ускладніць асноўны канфлікт дадатковым *іспытам* на шляху героя да шчаслівага фіналу. І падобная функцыянальная двухвалентнасць падзеі ўрагану ў традыцыйным складванні была нечаканай – вусна-паэтычны тэкст такога не ведае. Гіпатэтычна яе можна разглядаць як зародак тэкставай гетэрагласці, калі злучаюцца ў адно розныя факсіроўкі адной дзеі, вызначаючы стварэнне ў сюжэце адпаведных апавядальных эфектаў і “дыялог” некалькіх апавядальніцкіх варыяцый. У дадзеным выпадку буру мы бачым адначасова з двух назіральных пунктаў: як пасобніцтва (вачыма Эола) і як шкодніцтва (вачыма Энея); такое сумяшчэнне ў адной кропцы мастацкага эпизоду двух фокусаў паказвання падзеі дазваляе наратару прадпрыняць змену апавядальных планаў і ажыццявіць імгненны пераход да сюжэтнай лініі галоўнага героя – Энея.

Можна дапусціць, што праз узаемадзеянне сюжэтных элементаў якасна інакшай прыроды ў агульным наратыўным дыскурсе нясмела пачынае праяўляць сябе дадатковы апавядальны ўзровень. Гэта значыць, што мастацкі твор у межах адзінага вонкавага аўтарскага фокусу бачання рэчаіснасці дапускае ў сябе іншы фокус – унутраны. У *Энеідзе* навыварат зародкі самастойных субдыкурсаў некаторых дзейных асобаў (Энея, Юноны, Эола) ствараюць паміж сабой “нядоўгі дыялог”. У *Тарасе на Парнасе* такія зародкі ўжо вырастаюць у незалежныя “жывыя” галасы: тут адасабляюцца і ўступаюць ва кантакт два самастойныя тэкставыя ўзроўні – умоўна-аўтарскі (апавядальніцкі) і геройны<sup>1</sup>.

Так, пачынаецца паэма зваротам аўтара-апавядальніка да чытача, у якім называецца галоўны герой і род яго заняткаў, указваецца дакладнае месца падзей, характарызуецца дзейная асоба і лад яе жыцця: “Ці знаў з вас, братцы, хто *Тараса*, // Што у *палесаўніках* быў? // На *Пуцявішчы*, ля *Панаса*, // Ён там ля *лазні* блізка жыў. // Што ж, чалавек ён быў *рахманы*, // Гарэлк’ і ў гўбу ён *не браў*, // <...> Зато ж *Тарас* балота зрання // Да цёмнай ночы *пільнаваў*”<sup>2</sup>. Разгорнутая “атэстацыя” героя завяршаецца адкрытай перадачай “слова” ад апавядальніка-

<sup>1</sup> Назіранні за маўленнем апавядальных інстанцый у *Тарасе на Парнасе*, калі не ўлічыць факт “непрафесійнай” апрацоўкі і шматгадовага “рэдагавання” тэксту паэмы, неспадзявана могуць прывесці да некаторых непаразуменняў і памылковых гіпотэз. У кампрамісных зводных спісах і папулярызаваных літаратурных варыянтах твора найчасцей фігуруе зусім іншы парадак стасункаў і ўзаемадзеяння маўленчых узроўняў апаведу. Мы пільнаваліся тэксту *Тараса на Парнасе*, набліжанага да “аўтэнтчнага” (Ю. Пацюпа): выпрацаванага на падставе супастаўляльнага тэксталагічнага аналізу самых ранніх з захаваных рэдакцый паэмы (маецца на ўвазе цытаванае тут выданне: К. В е р а н і ц ы н, *Тарас на Парнасе*, уклад. з тэкст. падрыхт. і камент. Ю. Пацюпы, прадм. Я. Янушкевіча, Мінск 2009).

<sup>2</sup> К. В е р а н і ц ы н, *op. cit.*, с. 8.

назіральніка да персанажа-ўдзельніка. Тарас як прамы суб’ект апавядання выступае на першы план у момант сваёй шараговай адпраўкі на паляванне “на самага Кузьму-Дзям’яна”, і наступныя падзеі адлюстроўваюцца праз геройны назіральны фокус ажно да выпадку сустрэчы з непазнаным Тарасам хлопчыкам-Амурам: “Стаяў я доўга і дзівіўся, // Разінуў ляпу і глядзеў. // Аж вось адкулетка з’явіўся, // Ці то прыйшоў, ці прыляцеў // Хлапчынка нейкі круглалікі, // Увесь кудравы, быць баран...”<sup>1</sup>. А вось першая згадка з вуснаў кучаравага “вестуна” пра Парнас належыць ужо аўтару-апавядальніку, які павядзе далейшы рэй са слоў галоўнага героя, але ўсё ж сваім “голосам”: “– Адкуль, куды дарога гэта? – // Спытаў у хлопчыка *Тарас*. // – Дарога гэта з таго света // І ідзеццэ проста на Парнас”<sup>2</sup>. З гэтага моманту і амаль да канца апавяду факалізацыйны “канферанс” умоўна-аўтарскі: героі і падзеі апісваюцца ўжо не праз унутранае ўспрыняцце персанажа, а з пазіцыі вонкавага назірання.

Цікавай, аднак, уяўляецца тая акалічнасць, што тройчы ў тэксце паэмы аўтарскі голас бярэ я (мы)-форму самавыражэння. Адзін выпадак выяўлення такой формы заўважаем пры пачатковай перадачы апавяду ад аўтара Тарасу: “Бяда ў бару яго спаткала. // Вось як казаў *нам* сам Тарас”<sup>3</sup>. Другі выпадак, калі апавяданне ажыццяўляецца ад першай асобы, – “сакрэтная” характарыстыка вярхоўнага бога Юпітэра: “Хоць не *маё* то, праўда, дзела, // Не след бы, можа, *мне* й казаць, // Любіў ён цешыць грэшна цела, // Часамі й добра падгуляць!”<sup>4</sup>. Трэці раз мы сустракаемся з я-наратарам у заключнай згадцы пра галоўнага інфарматара: “Ён *мне* пра гэта расказаў, // А я ў паперы напісаў”<sup>5</sup>. Гэта ёсць не што іншае, як скарачэнне дыстанцыі паміж аўтарам-апавядальнікам і яго героем, стварэнне т. зв. “зоны кантакту” між імі, у межах якой выбудоўваецца ўнутраная рэакцыя аўтарскага слова на “чужое” геройнае слова. Як некаторая ўсвядомленая апавядальная ўстаноўка такая з’ява мела істотнае значэнне і, найперш, у дачыненні да папярэдніцы *Тараса на Парнасе* – паэмы *Энеіда навыварат*, у якой аб’ектывізаваны аўтар-апавядальнік усё яшчэ аднаасобна расказвае пра падзеі, знаходзячыся як бы збоку, па-за межамі адлюстраванага ім свету.

Акрамя таго, у *Тарасе на Парнасе* быў зафіксаваны і прыклад тэкставай інтэрферэнцыі, які ўскосна сведчыць аб спробе размяшчэння інстанцыі аўтара-апавядальніка ўнутры мастацкай сістэмы твора. Вялікі натоўп, у якім “штурхаецца” цікаўны Тарас, у адзін момант расступіцца, каб прапусціць наперад “чатырох добрых малайцоў”: “Сам Пушкін, Лермантаў, Жукоўскі // І Гогаль шыбка *кала нас* // Прайшлі, як павы, на Парнас”<sup>6</sup>. Улічыўшы “прафесійную” прыналежнасць

<sup>1</sup> *Ibidem*, с. 10.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, с. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem*, с. 17.

<sup>5</sup> *Ibidem*, с. 19.

<sup>6</sup> *Ibidem*, с. 12–13.

удзельнікаў незвычайнага спаборніцтва ля падножжа Апалонавай гары, гіпатэтычна можна дапусціць, што ў дадзеным выпадку ці не ўпершыню ў беларускай літаратуры аб'ёмна і выразна праявіла сябе катэгорыя в о б р а з а а ў т а р а, які ўвайшоў у межы адлюстраванага свету на роўных правах з героямі. Момент сустрэчы са славытымі літаратарамі, прызнанымі майстрамі расійскай пісьменнасці, "агучаны" голасам з натоўпу ("кала нас"), і гэты голас належыць ужо не апавядальніку, а герою ля Парнаса, аднаму з літаратурных канкурэнтаў, які, думаецца, апынуўся там невыпадкова.

Голас Тараса-апавядальніка нібыта вяртаецца ў наратыўны дыкурс у момант, калі, апраўдваючыся перад Юпітэрам, персанаж ад свайго імя назаве сябе і раскрыве свае намеры: "– Ту! Не, паночак, я Тарас. // Палесаўнік я з Пуцявішча, // Чуць золак сяння я з двара, // Прыйшоў сюды я апаўдні 'шчэ. // Ды ўжо й дамоў бы мне пара"<sup>1</sup>. Аднак папраўдзе не сам Тарас "бярэ" слова, а такую форму паведамлення пра сябе дае яму апавядальнік. Тут – апавядальніцкі дыкурс, у якім "рэпліка" Тараса выступае т. зв. аб'ектным словам: у выглядзе дыялагічнай фігуры выказвання. Тарасаў дыкурс яшчэ раз ненадоўга актывізуецца толькі напрыканцы апавяду, калі, падсілкаваўшыся боскай крупеняй, герой скіруецца дамоў: "І добрую краюшку хлеба, // Сказаўшы «еж», мне падала. // Крупеней я пасілکاваўшысь, // Усіх падзякаваў багоў; // Кашэль за плечы прывязаўшы, // Сабраўся йсці ужо дамоў..."<sup>2</sup>. Прапанаваная чытачу гісторыя кампазіцыйна завяршаецца "голсам" апавядальніка: "Дык во як некалі *Тарас* // К багам забраўся на Парнас!..."<sup>3</sup>. Далей нейтральная інстанцыя апаведача, выражанага праз я-форму, спасылаецца на непасрэднага носьбіта выказвання – Тараса ("Ён мне пра гэта *расказаў*, // А я ў паперы напісаў"<sup>4</sup>), і такім чынам працэс наратыўнага завяршаецца стылізацыяй народнага сказавага слова. Калі ўлічыць, што і пачыналася паэма стылізацыяй пад сказ ("Ці знаў з вас, братцы, хто Тараса..."<sup>5</sup>), то атрымліваецца гарманічная сіметрыя кампазіцыйна-дыкурснага ўладкавання апавяду.

Змена-"пераключэнне" двух асноўных апавядальных дыкурсаў у *Тарасе на Парнасе* паказвае на пачатак дынамічнага ўзаемадзеяння форм персанажнага маўлення ў новай беларускай літаратуры XIX стагоддзя і сведчыць на карысць значнай ускладненасці пабудовы ўнутранага свету ў паэме. І гэта было нязвыкла і надта смела. Выбар аўтарам паэмы тыпу выкладу мастацкага матэрыялу, які прадугледжваў эффект "інтэрферэнцыі дыкурсаў" (Вольф Шмід), атрымаў нязнанае дагэтуль у беларускай літаратуры мастацкае вырашэнне: відавочную свабоду перамяшчэння наратыўных назіральных пунктаў.

<sup>1</sup> *Ibidem*, с. 18.

<sup>2</sup> *Ibidem*, с. 19.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, с. 8.

І тут мэтазгодна зноў вярнуцца да з’явы “рухомасці” сюжэтных архетыпаў у гатовым сюжэце. Пытанне, якое напрошваецца: калі ў паэчным сюжэце казкавыя функцыі дзейных асоб застаюцца больш-менш устойлівымі і цалкам вызначальнымі элементамі незалежна ад таго, каму прыпісана іх выкананне і якім спосабам яны рэалізуюцца, ці заўсёды захоўваецца трэцяе правіла пабудовы гатовага сюжэту – аднолькавая паслядоўнасць геройных функцый ў ходзе дзеяння?

Зафіксаваныя ў паэмах выпадкі функцыянальных перастановак сведчаць пра нестабільнасць асобных марфем у сюжэтнай кампазіцыі. І ў нас ёсць усе падставы меркаваць пра “няправільны” парадак геройных функцый у сюжэтах паэм не толькі як пра асобныя ваганні кампазіцыйнай сістэмы, але і як пра праяву індывідуальнай мастацкай творчасці.

Як вядома, назіранні У. Пропа адносна ўстойлівасці казкавай кампазіцыі, аб’яднання геройных функцый у пары ці групы дазволілі вучонаму на старонках *Марфалогіі чарадзейнай казкі* вывесці адно з азначэнняў чарадзейнай казкі як сюжэтнага ходу: “Марфалагічна чарадзейнай казкай можа быць названае ўсякае развіццё ад шкодніцтва ці нястачы праз прамежкавыя функцыі да вяселля ці іншых функцый, выкарыстаных у якасці развязкі. Канцавымі функцыямі часам з’яўляюцца ўзнагарода, набытак альбо наогул ліквідацыя бяды, выратаванне ад пагоні і г. д. [літарныя сімвалы функцый, уведзеныя У. Пропам у тэкст дзея на наступнага параўнання казкавых схем, пры цытаванні прапушчаны намі. – Н. Ч.]. Такое развіццё названа намі *ходам* [курсіў аўтара. – Н. Ч.]. <...> Вылучыць ход не заўсёды лёгка, але заўсёды магчыма”<sup>1</sup>. Гіпатэтычна можна дапусціць, што рэалізаваныя персанажныя функцыі застануцца пазнавальнымі на любым этапе разгарнення “рухомага” (не-гатовага) сюжэту, але адразу ж паўстае яшчэ адно пытанне: ці зможам мы ў такім разе дакладна кваліфікаваць учынак дзейнай асобы без уліку яго становішча ў ходзе апаведу?

У гатовым сюжэце *Энеіды навяварат* строгі архетыпны парадак развіцця падзей з самага пачатку істотна не парушаны. Следам за стылізаванай ініцыятыўнай сітуацыяй, якая знаёміць чытача з галоўным героем (“Жывъ-бывъ Яней, дзяцюкъ хупавый, // Парнюкъ ниввошта украсивъ; // Хаць панъ, а вдався нялукавый, // Даступинъ, весялъ, неспѣсивъ”<sup>2</sup>), адразу актуалізуецца *бяда* – антаганіст (“грэкі”) спальвае родны горад Трою. Сюжэт *Энеіды...* у рэчышчы сваёй “нерухомай” (В. Фрэйдэнберг) схемы вымагае, каб герой абавязкова выправіўся з дому. Сітуацыю траянскага пажару, як і аналагічную казкавую сітуацыю выгнання гняўлівай мачахай прыгажуні-падчаркі, варта кваліфікаваць як перадумову *адсылкі* пратаганіста ў дарогу. Менавіта непазбежнай адпраўкай траянцаў на чале з Энеем насустрач сапраўдным прыгодам і вызначаецца ход дзеяння сюжэту: з гэтага моманту

<sup>1</sup> В. Пропп, *Морфология...*, Москва 2001, с. 84–85.

<sup>2</sup> *Энеида на изнанку...*, с. 19.

непасрэдна пачынае дзейнічаць герой. У *Энеідзе* навыварат перад намі ўзмоцненая форма адсылкі – уцёкі. Так рэалізаваная ў паэме “страта” – першы элемент трохчленнага (страта – пошук – вяртанне) інварыянту цыклічнага сюжэту. Пачатковая страта героем Троі і вымушаная яго адпраўка ў адкрытае мора сведчаць найперш пра тое, што ўся падзейная структура далей будзе арганізавана ў адпаведнасці з вегетатыўным варыянтам цыклічнай схемы, дзе герой з’яўляецца пераважна пасіўным<sup>1</sup>. Тое і маем у сюжэце *Энеіды навыварат*. Праўда, захаваны ўрываак з беларускай *Энеіды...* не ахоплівае трыумфальнага вяртання Энея назад у Трою, хоць такое вяртанне пры пабудове аналагічных сюжэтаў з’яўляецца непазбежным. Відавочна, прыбыццё ў спаленую Трою будзе замененае згодна з цвёрдым Зеўсавым рашэннем (“Дапрець Янеюшка да Рима // И будзиць тама ёнь царемъ”<sup>2</sup>) на семантычна эквівалентны фінальны прыезд ў іншы горад – Рым.

У сюжэце *Тараса на Парнасе* паслядоўнасць падзей у завязцы нібыта такая ж, як і ў *Энеідзе...* Ініцыятыўным звяном Тарасавага дыскурса таксама з’яўляецца пачатковая сітуацыя, але ўжо выражаная праз шараговую адпраўку персанажа да месца галоўных падзей і ў вызначаны ім самім час: “– На самага Кузьму-Дзям’яна // Пайшоў я ў наспы між імхоў...”<sup>3</sup>. Сама па сабе адпраўка Тараса ў пушчу не можа выступаць у якасці самастойнай сюжэтнай адзінкі (геройнай функцыі адпраўкі), паколькі яна не выяўляе мэтакіраванага дзеяння персанажа. Звыклае для героя (“<...> заўжды ходзіць бор сцяргчы // І птушак біць з ружжа Тарас”<sup>4</sup>) перамяшчэнне ў аднамернай вузкай лакальнай прасторы без такой мэтавай устаноўкі нясе ў сабе толькі інфармацыю аб адпраўцы і не здольна зрушыць сюжэт з мёртвай кропкі гарманічнага “светавага” суладдзя. Застаецца рэалізацыйны варыянт “камандзіравання” Тараса ў доўгае незвычайнае падарожжа, які мае асноўнае значэнне ўжо не “хаджэння” героя ў няблізкі свет, а значэнне зыходнай кропкі, з якой пачынаецца аб’ектыўны Тарасаў аповед. Істотнай тут з’яўляецца толькі часавая прымеркаванасць і матывацыя апісаных у паэме падзей: на асенні Кузьмінкі<sup>5</sup>. У дынамічны стан мастацкую сітуацыю прыводзіць выпадак, які, экстрэmalізуючы прастору, вымагае пэўных метамарфоз і перайначванняў у сюжэце: пачуўшы птушку, герой спрабуе яе забіць, але знянацку натыкаецца на мядзведзя. Неспадзяваная сустрэча з лясным драпежнікам для Тараса азначае бяду. Як і Эней, напалоханы Тарас спрабуе *выратавацца* ад уяўнага пераследу лютым зверам. Ускочыўшы на зламанае дрэва, герой раптоўна правальваецца ў яму (вымушаная

<sup>1</sup> О. Фрейденберг, *op. cit.*, с. 226–228.

<sup>2</sup> *Энеида на изнанку...*, с. 27.

<sup>3</sup> К. Вераніцын, *op. cit.*, с. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem*, с. 8.

<sup>5</sup> На асенні Кузьмінкі (1 лістапада па ст. ст.), як вядома, вазілі на кірмаш свойскую птушку і ўпаляваную дзічыну, якая гэтай парой набывала прывабны для пакупніка выгляд, і таму яе можна было даволі выгадна прадаць.

адпраўка), пакідаючы месца дзеяння і тым самым абрываючы далейшае развіццё “зямнога” канфлікту. Традыцыйная для народнай казкі пачатковая катастрофа ў сюжэце паэмы таксама выкарыстана дзеля змены тапічнага арэалу героя (пераход з “гэтага” свету ў “той”), але адначасова і дзеля ўвядзення ў іншы апавядальны (ірэальны) план: пасля Тарасавага “падзення ў прорву” наратыўны акт набывае форму мроі-ілюзіі.

Ужо ў сне адбываецца сапраўдная *мэтавая* адпраўка Тараса: персанаж скіроўваецца на пошукі невядомага “шайтана”-Парнаса. Матывіроўка такой адпраўкі разыгрываецца ў сюжэце паэмы сцэнай з непазнаным крылатым хлопчыкам. Праз пасярэдніцтва Амура, які адмаўляецца паказаць дарогу да загадкавага Парнаса, герой усведамляе, што яму вельмі хочацца ўбачыць той незвычайны цуд на супрацьлеглым канцы небяспечнага шляху. Усведамленне героем нястачы абавязкова выклікае пошукі. Адсюль пачынаецца і новы віток сюжэту.

У сучасным літаратуразнаўстве існуе меркаванне, што аўтар паэмы свядома падмяняе свяшчэнны Алімп (месца жыхарства антычных багоў на чале з Зеўсам) на гару Парнас (сімвал паэтычнага прызнання і асноўны цэнтр знаходжання бога прыгажосці і мастацтваў Апалона і музаў). Відаць, для аўтара назва ўзвышанасці – Алімп ці Парнас – не нясе ў сабе значнага асацыятыўна-рэагавальнага пасылу. Зрэшты, як і тое, які пантэон багоў знаходзіцца на яе вяршыні: у паэме адначасова суіснуюць “грэкі” (Бах, Геркулес, Венера, Геба) і “рымляне” (Сатурн, Амур, Марс), а бог багоў дык наогул паўстае ў двух варыянтах (як Зеўс і як Юпітэр). Важнай уяўляецца сама ідэя “ўзвышэння”, узыходжання галоўнага героя на літаратурны “Алімп” па прасторава-статуснай лесвіцы. У адрозненне ад Энея, які вандруе на чаўнаку ў монапрасторы, не акрэсленай строгімі межамі, шлях Тараса палягае паміж трыма вертыкальна размешчанымі ў агульным макракосмасе светамі. Уцякаючы ад “зямнога” хароміны-мядзведзя, палесаўнік апускаецца ў *падзем’е*, дзе, пераадолеўшы дзесяць “гарызантальных” вёрст (“Прайшоў вёрст дзесяць, можа, й болей...”), апынаецца ля падножжа таго самага Парнаса. Менавіта з гэтага ўмоўнага медыятыўнага “парогу” паміж прасторами вектар Тарасавага руху ўзнімаецца ўгару, у *нябесную* сферу. Вяртанне Тараса на зямлю, якое ўвасабляе фінальны элемент згаданай вышэй архетыпнай цыклічнай схемы (страта – пошук – вяртанне), таксама быццам паўтарае, але ўсё ж адхіляецца ўбок ад “гатовай” формулы. Тарас, які напачатку аповеду сведчыць пра сябе: “Устаў я нешта *дужа рана*, // Здаецца, з першых пятухоў”<sup>1</sup>, цяпер, вярнуўшыся з Парнаса, ставіцца зусім інакш да сваіх абавязкаў і ладу жыцця – “З тых пор Тарас ужо не ходзіць // Так *рана дужа* па барам”<sup>2</sup>. Герой і яго ўнутраныя псіхалагічныя змены набываюць важнае значэнне для ўсёй сюжэтыкі

<sup>1</sup> К. В е р а н і ц ы н, *op. cit.*, с. 9.

<sup>2</sup> *Ibidem*, с. 19.

нацыянальнай літаратуры: у гэтым перад намі паўстае першая відавочная праява свядомага імкнення беларускага сюжэту да новага, хутчэй за ўсё, раманнага, тыпу фіналу.

У гатовым сюжэце кожная функцыя, якую выконвае дзейная асоба, павінна быць лагічна і паслядоўна звязанай з іншай функцыяй і абавязкова прымеркаванай да пэўнага адрэзку развіцця супярэчнасці, усе геройныя функцыі звычайна строга ўпарадкаваныя<sup>1</sup>. А свядомая перастаноўка адзінкі-марфемы ў іншую пазіцыю сюжэтнага ходу з'яўляецца адным з важных фактараў унутранай яе трансфармацыі.

З'яву "няправільнага чаргавання" сюжэтных адзінак у працэсе развіцця супярэчнасці заўважаем і ў сюжэтах першых беларускіх паэм. У *Энеідзе навыварат*, напрыклад, падзея багатай "бяседы" траянцаў, наладжанай у гонар незвычайнага *выратавання* Энея, замыкае чарговы сюжэтны ход: "Яней, уцёкши такъ атъ бѣдъ, // Састрыпаць заказавъ абъдъ"<sup>2</sup>. Функцыя "этапнай" *перамогі*, выконваючы ролю прамежкавага рэзюмэ ў развіцці канфлікту, дадаткова набывае значэнне канчатковага замацавання за героем пэўнага кавалка макрасвету – уласнага жыцця. А вось пачастунак пры такім замацаванні ўжо з'яўляецца прыкметай таго, што пастаўленая мэта героем канчаткова дасягнута (прыкметай *ліквідацыі бяды*), і гэта звычайна фіксуецца ў фінале апаведу. Акт калектыўнага харчавання, сумеснага спажывання ежы і пітва з'яўляецца адной з самых старажытных форм завяршэння антаганізму паміж чалавекам і варожымі яму праявамі і істотамі навакольнага свету, своеасаблівай ахвярай-адплатай вышэйшым сілам за дапамогу ў барацьбе. На агульным банкеце "пераможцы" сустракаюцца з падпарадкаванай імі ў ходзе выпрабаванняў часткай космасу, прапускаюць гэты космас праз сябе, і адначасова самі паўнаўтасна ўваходзяць у яго ў якасці трыумфатараў<sup>3</sup>. У выпадку з Энеем элемент багатага застолля чамусьці выведзены наперад, у канец першага сюжэтнага ходу.

А рэч, аказваецца, у тым, што вынік разгульнага вяселля рэалізуе часовае растанне з галоўнымі дзейнымі асобамі: "Усячины панасыци-

<sup>1</sup> Саму сюжэтна-функцыянальную мадэль казкавага апаведу У. Проп вызначаў наступным чынам: "чарадзейная казка ёсць апавед, пабудаваны на *правільным чаргаванні* прыведзеных функцый у *разнастайных відах* [курсіў наш. – Н.Ч.], пры адсутнасці некаторых з іх для кожнага апаведу і пры паўтарэнні іншых". Гл.: В. П р о п, *Морфология...*, Москва 2001, с. 91. Гэта, аднак, не азначае, што ў чарадзейнай казцы функцыі ў межах аднаго сюжэтнага ходу ніяк не пакідаюць свайго адносна сталага месца. Напрыклад, пераслед героя часам можа пераносіцца ў завязку і выступаць як пачатковае шкодніцтва (мачаха здзекуецца з падчаркі, тая ўцякае з дому). Факт змены становішча адзінкі пры разгортванні канфліктнай сітуацыі можа быць патлумачаны найперш "чысцінёй" пабудовы самога жанру чарадзейнай казкі: познім паходжаннем сюжэту ці ўплывам з боку няказкавых апавядальных форм (легенды, падання, вуснага бытавога апавядання).

<sup>2</sup> *Энеида на изнанку...*, с. 25.

<sup>3</sup> М. Б а х т и н, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1990, с. 310–311.

балісь // И на палацяхъ спаць паклалісь”<sup>1</sup>. Яно патрэбна апавядаць-ніку дзеля таго, каб перарваць асноўны ход дзеяння, імгненна перанесці назіральны фокус з “зямлі” на “неба” і звярнуцца да новай сюжэтнай лініі – лініі Зеўса і Венеры. Багіня *вяртаецца* са святочнага кірмашу (“У Вшестви, видишь ты, была”) і даведваецца пра нягоды люблага сына. Так, сітуацыя вяртання старэйшай герайні (Венеры) прадугледжвае папярэдняю яе адсутнасць побач з малодшым героем (Энеем) – і перад намі сюжэтная адзінка, якая ў казкавым сюжэце звычайна належыць да т. зв. падрыхтоўчай часткі, – *растанне*. Растанне малодшых членаў сям’і са старэйшымі заўсёды падрыхтоўвае надыход бяды (пайшлі бацькі на працу, а ў гэты час прыляцелі гусі-лебедзі і панеслі хлопчыка). Традыцыйнае *пачатковае* растанне дзейных асоб у *Энеідзе*... пераносіцца *далёка назад*, у пазіцыю пасля праходжання героем першага іспыту. Геройная функцыя, якая выкарыстана на зусім не ўласцівым для яе адрэзку сюжэтнай кампазіцыі, звычайна падпарадкоўваецца (цалкам ці часткова) суседнім адзінкам і, вымушана ўступаючы з імі ў непасрэдны кантакт, пэўным чынам прыпадабняецца да гэтых адзінак ці зусім выцясняецца імі з сюжэтнай схемы. Знікаючы з падзейнага раду, такая марфема пакідае, аднак, як памяць пра сябе, пэўную колькасць інфармацыі, здольнай да прыстасавання ў новых функцыянальных умовах. Геройная функцыя растання (Энея з Венерай), змяніўшы сваё становішча ў сюжэтным ходзе, тым не менш, цалкам захоўвае архетыпнае сюжэтнае значэнне – стварае зручны момант для нанясення шкоды (спальвання Троі).

У сюжэце *Тараса на Парнасе* таксама маем сцэну банкету. Аднак тут – сітуацыя зусім іншая. Каманда распачынаць абед, на які, відаць, і былі запрошаны сустрэтыя Тарасам літаратары, не можа лічыцца функцыяй, хоць яна, нібыта загад, і ўведзена ў кола дзеянняў галоўнага бога: “Зевес то з печи схмянуўся, // Зяўнуў і дужа пацягнуўся // І кажаць: «Есці ўжо пара!»”<sup>2</sup>. Заўважым, што ў *Энеідзе навыварат* мы таксама сустракалі “загады”, але сфармуляваныя як просьбы-дамоўленасці: Юнона адсылала Эола ўтапіць Энея, абяцаючы яму “салодкую красуню”, Эней за гарэлку і грошы дамаўляўся з Нептунам аб выратаванні ад смерці, Дыдона прапаноўвала Энею свае руку і сэрца ў абмен на шыкоўнае застолле. Толькі аднойчы функцыя загаду была рэалізавана праз выпытванне герояў Дыдонай, і такая паслабленая форма іспыту ўласціва чарадзейнай казцы. Зеўсаў жа “загад” уяўляе боскую “волю” без зваротных “паслуг” у адрас выканаўцы. Такое “даручэнне” не патрабуе ад героя адказу, дакладней, прадугледжвае адзіна магчымы станоўчы варыянт рэагавання (падпарадкаванне, паслухмянасць), і адпаведна, страчвае семантыку іспыту – функцыя перастае быць выпрабавальнай. Сапраўды, у сюжэце *Тараса на Парнасе* распараджэнне Зеўса аб пачатку абеду азначае зусім не загад.

<sup>1</sup> *Энеида на изнанку...*, с. 26.

<sup>2</sup> К. В е р а н і ц ы н, *op. cit.*, с. 15.

А што ж ў такім разе з пункту гледжання сюжэтай марфалогіі ўяўляе сабой ініцыятыва вярхоўнага бога наладзіць вясёлую гулянку для нябесных жыхароў? Сам абед варта разглядаць як дапаможны элемент дзеля звязкі функцыі беспадстаўных прэтэнзій несапраўднага героя (Тараса) з функцыяй яго пазнавання. Скокі Тараса на боскім свяце – гэта своеасаблівы рэдукаваны (без задавання складанай задачы) іспыт на ідэнтыфікацыю героя, традыцыйны для чарадзейнай казкі (хто з жаніхоў прапануе лепшы строй для нявесты). У казку такі дадатковы іспыт, нагадаем, уведзены дзеля пазнавання сапраўднага героя, які выканаў складаную задачу царэўны, але чамусьці застаўся невядомым. У сюжэце *Тараса на Парнасе* дудар ў працэсе гуляння заводзіць вясёлую полечку. Знаёмая Тарасу мелодыя, як своеасаблівы “рэзанатар” роднасці, змушае галоўнага героя забыцца пра ўсё на свеце і, пусціўшыся ў скокі, выкрыць сваё напאўлегальнае становішча на боскім балі: “Ніяк Тарас наш *не сцярэў* // І з лаўкі ён, што ёсці духу, // Скакаць на хату *паляцеў*”<sup>1</sup>. Імпліцытная правакацыя героя паўтараецца тройчы: праз “мяцеліцу” (“Узяўшы хустачку, Венера // Пайшла *мяцеліцу* скакаць”<sup>2</sup>), “казака” (“Нептун з прыгожанькай наядай // Пайшоў ўпрысядку *казака*”<sup>3</sup>) і “плясуху” (“Калі ж зайграў дудар *плясуху*”<sup>4</sup>). Пры гэтым патраенне іспыту, як нярэдка і ў казцы, нарастальнае: два разы герой нібыта вытрымлівае, а трэці раз усё ж узнімаецца “з лаўкі”.

Зыначаная паслядоўнасць геройных функцый – яшчэ адна ілюстрацыя іх своеасаблівай “эмансіпацыі”, на гэты раз – ад свайго фіксаванага месца ў сюжэце. Прамыя парушэнні падзейнага ланцужка паказваюць, што сюжэт пабудаваны ўжо не шляхам машынальнага паўтору ўзорнага парадку геройных учынкаў у разгарненні канфлікту, а, наадварот, шляхам адмаўлення такога парадку. І тады ідэя ўнутранага сюжэтнага руху гіпатэтычна можа быць звязана да ўскладнення ўзаемадзеяння падобных паўтараў і адмаўленняў.

Асобныя прыклады ўшчыльнення і аўтарскай “гульні” са зместам сюжэтай адзінкі, з’явы функцыянальнай аманіміі і інверсіі, а таксама свядомая аўтарская ўстаноўка на шматдыскурснасць аповеду ў *Тарасе на Парнасе* засведчылі працэс адмаўлення ў “негатывым” сюжэце абсалютнай падпарадкаванасці персанажнай функцыі “свайму” геройнаму тыпу, сталаму становішчу ў сюжэтай кампазіцыі і адзінаасобнаму апавядальніку. У такім трохвектарным зруху і бачыцца прагрэсіўны паварот нацыянальнага сюжэту ад сюжэту-“дзеі” да сюжэту-“падзеі” з яго ўсвядомленым нарошчваннем семантычнага поля героя. І здзейснена тое не проста як самастойны крок за межы свайго нерухомага эталона, а як зухаватая спроба адрыву ад сюжэтнага канону. Гэта дае ключ да тлумачэння выключных “дэтанацый” структуры (У. Проп),

<sup>1</sup> *Ibidem*, с. 18.

<sup>2</sup> *Ibidem*, с. 16.

<sup>3</sup> *Ibidem*, с. 17.

<sup>4</sup> *Ibidem*, с. 18.

своеасаблівых уздымаў і правалаў, якімі абавязкова суправаджаецца ў літаратурным працэсе з’яўленне новых сюжэтаў і жанраў.

*Nadzeya Chukichova*

**Plot-“Action” and Plot-“Event” in Belarusian Literature of the 19<sup>th</sup> Century (*The Aeneid on the Wrong Side* and *Taras on Parnassus*)**

A b s t r a c t

The subject of the present study is the language of the first Belarusian poems – *The Aeneid on the Wrong Side* and *Taras on Parnassus* as well as the process of creating a national plot in new Belarusian literature in the 19<sup>th</sup> century. The cause of the evident plot deformation is found in the significant category shift which occurred in the very essence of the poem’s plot system. The “ready” plot of *The Aeneid on the Wrong Side* is all of a sudden broken by specific phenomena substantially changing the plot model, which seemed to be absolutely rigid and unchangeable. This way an alternative structure is formed which is to be treated at this stage of the literary evolution as an embryo of a new plot type – “non-ready.” The poem *Taras on Parnassus* brought Belarusian professional literature on a complex track of plot emancipation, having modeled it and having placed an absolutely new plot, which seems significant in the national and cultural context, in the position of a traditional rigid plot. The examples of sense condensation of plot units, functional homonymy and inversion as well as author’s conscious communicative positioning are analysed in the article as markers of gradual shifting of the plots of *The Aeneid on the Wrong Side* and *Taras on Parnassus* from their rigid models.