

Надзея Чукічова

Гродна

Інтрыга дзеяння і інтрыга слова: Тралялёначка як аўтарскі эксперымент

Разуменне руху беларускага сюжэту ў вялікім гістарычным часе немагчымае без асэнсавання спецыфікі ўваходжання ў нацыянальную культуру славутых аўтарскіх новай славы Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча і Францішка Багушэвіча і ўсведамлення феномена іх мастацкай тэхнікі на этапе інтэнсіўнай эвалюцыі літаратуры.

У беларускім літаратуразнаўстве існуе адносна ўстойлівае меркаванне, што Ф. Багушэвіч крытычна ацэньваў творчасць В. Дуніна-Марцінкевіча¹, смелы наступнік нібыта не толькі не ўспрымаў літаратурнага досведу папярэдніка, але нават адмаўляўся ад працягу прапанаваных яму гатовых мастацкіх ідэй і рашэнняў, ад існуючай у тагачасным літаратурным працэсе арыгінальнай паэтычнай традыцыі ў цэлым². Думаецца, новы складаны шлях да тутэйшага чытача падказвала Ф. Багушэвічу якраз вострая патрэба выпрацоўкі ўзораў інакшай – праявічай – стылістыкі. Ён, бадай, першым у беларускай літаратуры і адважыўся ўзяцца за свядомае аддаленне нацыянальнай прозы са стыхій і стылізацыі народнага апавядання.

Наогул, праблема вытокаў беларускай праявічай традыцыі і сёння з'яўляецца адной з самых складаных для тлумачэння. Алесь Яскевіч, напрыклад, звязвае працэс станаўлення першасных форм нацыянальнай прозы з паспяховым адштурхоўваннем ад выказвання вершаваўнага: "Вядома, што проза ўзнікае толькі пасля таго, як у нацыянальнай традыцыі «папрацуе» паэзія з яе вялікай умоўнасцю і ўзвышанасцю формы. Без такога вопыту проза напачатку магла б успрымацца як

¹ У каментарых да цытаванага тут выдання ў дачыненні да ацэнкі Ф. Багушэвічам творчага даробку В. Дуніна-Марцінкевіча змешчана агаворка, што паэт, магчыма, не ведаў найбольш таленавітых, значных твораў драматурга – *Пінскай шляхты і Залётаў* (Ф. Багушэвіч, *Творы: Вершы, паэма, апавяданні, артыкулы, лісты*, Мінск 1991, с. 251). Праўда, як слушна заўважае І. Запрудскі, рукапісныя тэксты неапублікаваных п'ес В. Дуніна-Марцінкевіча пісьменнік мог атрымаць ад сяброў – Я. Карловіча ці А. Ельскага (І. Запрудскі, *Нарысы гісторыі беларускай літаратуры XIX стагоддзя*, Мінск 2003, с. 128).

² А. Яскевіч, *Выход за круг: Літаратуразнаўчыя артыкулы*, Мінск 1985, с. 153; І. Запрудскі, *op. cit.*, с. 128; А. Макарэвіч, *Творчасць В. Дуніна-Марцінкевіча ў крытычных ацэнках другой паловы XIX – першай трэці XX ст.* [у:] *Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч у еўрапейскім кантэксце*, Мінск 2008, с. 192–193.

звычайная гаворка, перапіска. І таму здаецца, што, паколькі проза ўзнікае на базе ўжо ўсталяванай паэзіі, задача стварэння яе не ўяўляе асаблівых цяжкасцей. Толькі пракладальнікі першых шляхоў ведаюць, якая гэта непасільна цяжкая справа – упершыню загаварыць складам прэзаічнага выказвання на сваёй нацыянальнай мове”¹. Калі гэта так, то адпярэчванне і ігнараванне Ф. Багушэвічам мастацкага досведу В. Дуніна-Марцінкевіча ў нечым было апраўданым.

Як жа ў сюжэце сцвярджаліся магчымасці і культура “праэзічнага складу” нацыянальнага выказвання, і ў якім выглядзе праяўлялі сябе ў новых эстэтычных умовах архетыпныя сюжэтныя мадэлі?

Унутраны механізм функцыянальна-эстэтычнай трансфармацыі беларускага літаратурна-мастацкага сюжэту даследаваўся на падставе падрабязнай марфалагізацыі шэрагу наратыўных тэкстаў двух аўтараў² у адпаведнасці з метадыкай сюжэталогічнага аналізу, прапанаванай Уладзімірам Пропам у *Марфалогіі чарадзейнай казкі*³. Дадзеныя, якія мы атрымалі пры структурным аналізе сюжэтаў пералічаных твораў В. Дуніна-Марцінкевіча і Ф. Багушэвіча, адлюстраваны ў выглядзе табліцы. Першая калонка змяшчае інфармацыю пра выбраную групу персанажных функцый. Другі, трэці і чацвёрты слупкі паказваюць на праэнтныя суадносіны ўзятай функцыянальнай групы з агульнай колькасцю сюжэтных адзінак, вылучаных у творах В. Дуніна-Марцінкевіча і вызначаных вершаваных ці прэзаічных творах Ф. Багушэвіча адпаведна. Такім чынам, мы маем магчымасць ажыццявіць супастаўленне “праяўленых” сюжэтных архетыпаў у творах абодвух аўтараў.

Табліца: Прадуктыўнасць апавядальных архетыпаў у творах В. Дуніна-Марцінкевіча і Ф. Багушэвіча

Назва функцыянальнай групы	В. Дуніна-Марцінкевіч: вершаваныя аповесці і апавяданні, %	Ф. Багушэвіч: вершы, паэма <i>Кепска будзе!</i> , %	Ф. Багушэвіч: апавяданні, %
Функцыі руху	11,33	21,46	13,68
Функцыі выпрабавання	27,15	27,85	27,35

¹ А. Яскевіч, *op. cit.*, с. 143.

² У межах дадзенага даследавання ў тэкставы корпус былі ўключаны, з аднаго боку, вершаваныя аповесці і апавяданні В. Дуніна-Марцінкевіча (*Гапон, Вечарніцы, Купала, Літаратарскія клопаты, Благаславёная сям’я, Славяне ў XIX стагоддзі, Шчароўскія дажынкi, Люцынка, або Шведы на Літве, Травіца брат-сястрыца, Быліцы, расказы Навума, З-над Іслачы, або Лекі на сон*), з другога – выбраныя вершы наратыўнага тыпу Ф. Багушэвіча (*Як праўды шукаюць, У судзе, Здарэнне, Хрэсьбіны Мацюка, Падарожныя жыды, Хцівец і скарб на святога Яна, Гдзе чорт не можа, там бабу пашле, У астрозе, Быў у чысцы, Панская ласка, Скацінная апека, Балада, Не ўсім адна смерць, Праўдзівая гісторыя аб замучаным дукаце*), яго паэма *Кепска будзе!* і чатыры вядомыя апавяданні (*Сведка, Палясоўчык, Дзядзіна, Тралялёначка*).

³ В. Пропп, *Морфология волшебной сказки*, науч. ред., текстолог. коммент. И. Пешкова, Москва 2001.

Функцыі рэагавання	23,35	17,81	11,97
Функцыі паведамлення	17,13	13,47	18,80
Функцыі аблічча	6,43	5,94	11,11
Функцыі выніку	14,60	13,47	17,09

З табліцы выразна відаць: пры супастаўленні прадуктыўнасці апавядальных архетыпаў на ўзроўні “верш – проза” найбольш істотныя адхіленні адбываюцца, як мінімум, у дзвюх функцыянальных групх. Рэгулярнасць функцый аблічча ў сюжэтах чатырох празаічных апавяданняў Ф. Багушэвіча павялічваецца амаль удвая ў параўнанні з сюжэтамі вершаваных аповесцяў і апавяданняў В. Дуніна-Марцінкевіча (з 6,43 % да 11,11 %), частотнасць рэагавальных адзінак, наадварот, змяншаецца прыкладна напалову (з 23,35 % да 11,97 %). Але калі браць пад увагу толькі вершаваныя эпас, усе функцыянальныя групы, акрамя адной – функцый руху, размеркаваны ў г. зв. “марцінкевічаўскай” і “багушэвічаўскай” калонках прыкладна аднолькава. Адзінае значнае стацтыстычнае разыходжанне пры адлюстраванні прасторавага руху персанажаў у сюжэтах вершаваных твораў можна патлумачыць імкненнем В. Дуніна-Марцінкевіча да максімальнай сабранасці падзей і эпизодаў у адзін вузел, звязаным з вопытам працы аўтара ў драматургічных жанрах. Ф. Багушэвіч жа адносна часта будзе сюжэты сваіх эпічных вершаў на падставе падарожных здарэнняў (*Як праўды шукаюць, Здарэнне, Быў у чысцы, Панская ласка, Скацінная апека*) ці ў выглядзе апісання міжсветавых перамышчэнняў (*Хцівец і скарб на святога Яна, Гдзе чорт не можа, там бабу пашле, Балада, Не ўсім адна смерць*).

Але істотным тут варта лічыць іншае. На ядро сюжэтнай канструкцыі твора пачынае аказваць уздзеянне апавядальнай інстанцыя. І заўважаецца такое ўздзеянне найперш у свядомым узбуйненні семантычнага поля героя. У эстэтычных умовах такога ўзбуйнення персанажная функцыя становіцца здольнай павялічваць унутраны сэнсавы аб’ём – змяшчаць у сабе патрэбную апавядальніку колькасць новай дадатковай інфармацыі.

Супаставім, напрыклад, інфармацыйную “ёмістасць” варыянтаў рэалізацыі геройнай функцыі ростані ў тэкстах В. Дуніна-Марцінкевіча і Ф. Багушэвіча. Сутнасць яе, нагадаем, заключаецца ў тым, што герой самастойна ці пад прымусам адлучаецца на пэўны час з месца падзей. Параўнаем два кароткія ўрыўкі з тэкстаў: адзін – з першай *Вечарніцы* (*Дурны Зміцер, хоць хітры*) В. Дуніна-Марцінкевіча, другі – з апавядання Ф. Багушэвіча *Тралялёначка*.

1. [Пасля таго, як Зміцер не прызнаў ва ўласным пеўніку зайца]
“Тут пан галавою крыху пакачаў, / Плюнуў, завярнуўся, ад Змітра адстаў”¹;

¹ В. Дунін-Марцінкевіч, *Збор твораў у 2 тамах*, т. 1: *Драматычныя творы, вершаваныя аповесці і апавяданні*, Мінск 2007, с. 423.

2. [Пасля таго, як Бартак Сасок пасварыўся з жонкай] “Пазлаваліся, распляваліся, так як хто зімным перакінуў, і *разышліся*”¹.

У першым з прыведзеных прыкладаў факт развядзення персанажаў у прасторы паказваецца і карэктуюцца аўтарам з некалькіх бакоў: па-першае, мы можам выразна ўявіць вектар перамяшчэння кожнай з дзейных асобаў па тапічнай гарызанталі; па-другое, навідавоку эмацыйна-псіхалагічны стан паразы і расчаравання аднаго з герояў (“галавою крыху пакачаў, плюнуў, завярнуўся”); па-трэцяе, называецца непасрэднымі ініцыятарам развітання персанажаў (пан); і, нарэшце, з дапамогай моўных сродкаў выражэння падзеі ростані (“ад Змітра адстаў”) у сюжэце прагназуюцца тое, за якім героем, актыўным ці пасіўным, – перспектыўнае развіццё аповеду. Разам усё гэта сведчыць пра досыць багатае інфармацыйнае напаўненне функцыі ростані ў першым прыкладзе.

У другой з прыведзеных цытат адносна галоўнай падзеі можна толькі меркаваць аб найвышэйшай ступені эмацыйнага накалу сваркі паміж мужам і жонкай (“Пазлаваліся, распляваліся, так як хто зімным перакінуў”), чым дэтэрмінавана развядзенне персанажаў у прасторы, і гіпатэтычна – аб характары такога развядзення (“разышліся”, г. зн. скіраваліся ў розныя, супрацьлеглыя, бакі). Аднак інфармацыйнае “ўкладанне” функцыі тым фактычна і завяршаецца. Ф. Багушэвіч не імкнецца надзяліць яе павышанай сэнсавай нагрузкай, так як – мы ўпэўніліся – робіць гэта В. Дунін-Марцінкевіч.

Вось яшчэ для параўнання два паказальныя прыклады функцыянальнай рэалізацыі расстання – з той жа марцінкевічаўскай *Вечарніцы* і з апавядання Ф. Багушэвіча *Сведка*:

1. [Зміцер, прадаўшы цялушку, пакідае кірмаш] “А пакуль, маўляў, дахаты сабраўся, / Ён на дарогу *селядца* купіў, / Туды ж у кішэню, гдзе грошы, ўлажыў”²;

2. [Сведка пазычае касу] “Мы сабе аб тым ды аб сім, а пасля таго я пайшоў дахаты вячэраць. Як дзісь помню, еў *зацірку з малаком*”³.

Два ўрыўкі аб’ядноўвае тое, што рух персанажаў у прасторы суправаджаецца блізкападобнай мастацкай дэтאלлю: і ў адным, і ў другім выпадках называецца страва, якая выступае абавязковым атрыбутам акта ростані. Скіруем увагу на спецыфіку і невыпадковасць выкарыстання нязвыклай і вонкава, здавалася б, нематываванай мастацкай дэталі ў сюжэтах двух аўтараў. У В. Дуніна-Марцінкевіча селядзец з’яўляецца важным сюжэтным “штрыхом” твора, які спрычыняецца да далейшага разгортвання фавулы: да мокрай рыбіны неспадзявана прыліпне выручаная за цялушку грашовая паперка, якой ненаўмысна “папалудне” галоўны герой. Мастацкі атрыбут утрымлівае на сабе павышаны аб’ём сюжэтна-фабульнай нагрузкі, які дазваляе ініцыяваць

¹ Ф. Багушэвіч, *op. cit.*, с. 117.

² В. Дунін-Марцінкевіч, *op. cit.*, с. 418.

³ Ф. Багушэвіч, *op. cit.*, с. 119.

наступны ход падзей. Ф. Багушэвіч таксама згадвае сваю страву – зацірку з малаком, але не ўкладае ў яе ніякага дадатковага сэнсавага пасылу для руху фабулы. Яго атрыбут – пусты, у ім звязаны да мінімуму альбо наогул адсутнічае фактар г. зв. перспектыўнай сюжэтнай рэалізацыі. У адным выпадку страва – і сапраўды мастацкая дэталі, у другім – звычайная падрабязнасць, якая не мае магчымасці развіцця ў падзею і зрушыць наперад мастацкую сітуацыю. Але патрэбна такая “аздоба” аўтару найперш дзеля арганізацыі суб’ектнай сітуацыі апавядання, задуманага такім чынам, што ў персанажным дыскурсе істотныя звесткі-сведчанні, неабходныя суддзям для пацвярджэння (ці абвяржэння) факта злачынства (“Дык чаму ж я не знаю? Усё знаю”¹), апускаюцца з аповеду, а значнае месца ў маўленні “сведкі” неапраўдана для суда займаюць лішнія падрабязнасці і ўдакладненні – такія як малочная зацірка.

Чым жа ў гістарычнай перспектыве паўстануць перад намі гэтыя і падобныя сюжэтныя рашэнні аўтара?

Вядома, што з надыходам “эпохі прозы” (Вадзім Кожынаў) у суб’ектнай сферы літаратурнага твора адбываюцца заўважныя зрухі, істотна дэфармуецца тып узаемадачыненняў паміж статусам героя і пазіцыяй аўтара-апавядальніка. Пры разыграванні фабулы ў аповед наратарам суб’ектыўна адбіраюцца толькі тыя персанажы і персанажныя ўчынкі-рэакцыі, якія валодаюць у яго гісторыі найвышэйшай рэлевантнасцю. Менавіта ў яго, наратара, інтэрпрэтацыі якасна (і колькасна) мадыфікуецца ўнутранае напаўненне здзейсненых героем аперацый. Свядомасць наратара (а не аўтара) фармуе семантычны аб’ём і патэнцыял сюжэтнай адзінкі, тым самым агуляючы ці маскіруючы мастацкую сітуацыю-падзею. Выклад гісторыі персаналізуецца таксама з дапамогай шматразовай змены часавых планаў расказвання, наўмыснай імплікацыі элементаў прычынна-выніковага парадку і, канечне, найбольш наглядна – праз маўленчыя паводзіны апавядальніка.

У гэтай сувязі нельга не заўважыць, што ў вершаваных аповесцях і апавяданнях В. Дуніна-Марцінкевіча контуры чужога маўлення, хоць маркіравана яно яшчэ слаба, выразна акрэслены. У агульным нарратыўным дыскурсе маўленне апавядальніка (дзеда Ананіі з *Вечарніц*, Навума са *Злой жонкі*, старшыні з *Халімона на каранцыі*, Халімона Наклікі з *Купалы*) і геройныя рэплікі паўстаюць пераважна ў звычайнай форме даслоўна ўжаноўленых першасным наратарам выказванняў. Блізкападобную сітуацыю назіраем і ў апавяданнях *Сведка*, *Палясоўшчык* і *Дзядзіна*, якія лічацца плёнам ранняга перыяду творчасці Ф. Багушэвіча. Тут цытатныя ўкрапіны геройных “галасоў” усё яшчэ адмежаваны ў дыскурсе апавядальніка граматычна – узяты ў двукоссе. А вось у выдадзенай асобным выданнем ананімнай *Тралялёначцы*, наадварот, дыстанцыя паміж наратарам і яго героем значна скарачаецца. Актыўна

¹ *Ibidem*, с. 119.

карыстаючыся ўскоснай і няўласна-простай мовай, наратар імкнецца некаторым чынам размыць абрысы не-свайго слова. Больш за тое, персанаж-апавядальнік часам і перадае падзеі не так, як мог бы ўспрымаць іх сам, а ўзнаўляе бачанне гэтых падзей з суб'ектыўнай пазіцыі іншых персанажаў.

Прывядзём некалькі характэрных прыкладаў свядомай інтэрфэрэнцыі апавядальных дыскурсаў з *Тралялёначкі*. Вось першы сказ, з якога пачынаецца твор:

“Вёска нашая, невялікая вёсачка, меж прыгоркамі, пры балотцы; на выган пясочак з прыгоркаў спёрла, тут і лес бліжусенька, лес хоць і чужы, але выгода ёсць”¹.

З відавочнай акцэнтаванай суб'ектыўнасцю апавядальнікам адлюстраваны не проста сельскі краявід – у даліне (“меж прыгоркамі”), нібыта схаваўшыся ад людскіх вачэй, пры балотцы за лесам размясцілася маленькая вёсачка. Перад намі малюнак выключнага сялянскага “шчасця”: балота і лес заўсёды з’яўляліся невычэрпнай крыніцай неабходнага ў хатняй гаспадарцы матэрыялу, грыбоў і ягад, а пясчаны (не балоцісты) выган пры вёсцы можна лічыць сапраўднай раскошай для селяніна. Падобны “відарыс”, бяспрэчна, мог бы належаць толькі свядомасці гаспадарлівага жыхара неназванай вёскі. Фраза “але выгода ёсць” у найбольш моцным канцавым становішчы сведчыць пра тое, што гэты лес, гэтае балотца, гэты выган – складнікі дабрабыту такога гаспадара і яго каштоўнасныя арыенціры, якія, не даводзіцца сумнявацца, падзяляе апавядальнік.

Аднак з часавай пазіцыі акта расказвання (цяпер) наратар нечакана пераносіцца ў пазіцыю моманту дзеяння (калісьці). Аповед пра сённяшня “выгоды” згаданай вёскі раптоўна абрываецца, і на кантрасце з падкрэсленым дабрабытам пачынаецца выбудоўванне некаторай мастацкай сітуацыі:

“На канцы вёскі Бартак Сасок жыў. Цяжкі быў чалавек Сасок: за сваю шкоду, хоць з прыпадку зробленую, нікому не даруе, хоць залатоўку возьме, а сам, бывала, уночы конна сядзе і пайшоў чужыя межы спасываць; каменне з свайго поля дык усё, бывала, цягае на чужое... Эй, нядобры быў чалавек: як пазыча суседу рубель, то яму трэба дзень араць, дзень касіць, дзень жаць, кожны дзень па грошу працэнту аддаць, а рубель рублём. Пазыча табе бульбы на насенне – то ўжо сей напалавіну і насенне насеннем аддай – і ўсё гэтак! Купе, бывала, у скарбовым лесе крадзеную калоду, такую, што парай коні як зрушыць, а сам па яе не паедзе – суседаў пашле: удасца – добра, а зловяць – яны прапалі! От які быў Бартак!”².

Абазначаная пачатковая расстаноўка сіл ёсць не што іншае, як эпічна распрацаваны казкавы зачын навілістычнага тыпу “Жылі-былі

¹ *Ibidem*, с. 114.

² *Ibidem*.

два браты, адзін з іх быў бедны, а другі – багаты”, у якім заўважальны сказавы тон адлюстраванага ў тэксе персанажа-апавядальніка. У багатым браце з лёгкасцю пазнаём скупого і хітрага Бартка Саска, а вось за фігурай беднага брата паўстае даволі цікавы зборны персанаж – “мы”.

Ракурс бачання і ўспрыняцця рэчаіснасці такім калектыўным “бедным братам” вызначае і ўвесь працэс нарацыі. Так, напрыклад, “цяжкась” (“Цяжкі быў чалавек Сасок”) і “нядобрасць” (“Эй, нядобры быў чалавек”) галоўнага героя вымяраецца яго жорсткасцю выключна ў дачыненні да “суседаў”, адзін з якіх выпадкова ўбіўся з канём ў Сасковы палеткі, другі абяцаў вярнуць ці адпрацаваць пазычаныя грошы, трэці вымушана браў у суддзі бульбу на насенне, чацвёрты вывозіў для яго з лесу крадзеную калоду. Адбор і размяшчэнне шараговых падзей і здарэнняў з бязлітасным Барткам ажыццяўляецца з канкрэтнай – па сутнасці, “бядняцкай” – наратыўнай перспектывы: пазіцыя бачання, якую выяўляе наратар, належыць усёй вясковай грамадзе, сярод якой усё ж можна ўгледзець і самога персанажа-апавядальніка (“пазыча суседу рубель”, але “пазыча *табе* бульбы на насенне”). Суб’ектыўны аповед пра Бартка Саска, прымеркаваны да моманту перажывання вяскоўцамі незаслужаных крыўды і нястачы, спыняецца інтраспекцыяй наратара ў “калектыўную” свядомасць яго абачлівага адзіна-множнага героя: “Бывала, шапкі здымаем прад ім, як прад панам, бо ў яго і пісар і старшыня – прыяцелі, з акцызнікам у мястэчку, як з кумам вітаецца, *дык як жа тут шапкі не зняць? А можа, думалі, і ён старшынёй* [так у аўтара. – Н. Ч.] будзе?...”¹. У дадзены момант наратар нібыта больш не кіруе працэсам нарацыі, ён быццам перадае свае функцыі і голас калектыўна-масаваму герою, сам герой пераўвасабляецца ў апавядальніка. Але насамрэч такім наратыўным акцэнтам, выражаным праз няўласна-простую мову, аўтар напружвае падзейны рад, падрыхтоўвае чытача да наступных важных падзей, пра якія персанаж з абмежаванай часовай перспектывай цяпер можа толькі здагадацца. І так у *Тралялёначцы* выяўляецца мастацкі прынцып узаемнай дапаўняльнасці наратыўных інстанцый: вядучую ролю ў працэсе нарацыі адыгрывае светапогляд апавядальніка, максімальна набліжаны да светапогляду яго калектыўнага героя.

Аповед неўзабаве ненадоўга вяртаецца з расказанага часу ў час расказвання (“Даўно, праўда, усё гэта было, але было!”), наратар здзяйсняе выбар чарговага значнага элемента яго гісторыі – падзеі пераўвасаблення “хама” ў пана. І акцэнтуюе з’яўленне ў сюжэце яшчэ аднаго героя – Прыбалдова. Пры гэтым ён свядома абмяжоўвае сваю назіральную пазіцыю роляй пераказчыка мясцовых плётак, усе адабраныя і злучаныя ў адзін шэраг звесткі пра героя перададзены цяпер як чужыя з мадальнасцю недаверу і няўпэўненасці: “Гадоў таму з пятнасце наш Бартак апануў ужо чорны сурдут, стаў часта ўлегцы ў Вільню ездзіць,

¹ *Ibidem*.

казалі, у банку інтарэсы мае, а і да Замораўкі чагось, бывала, наварачуе. Ад нас да Замораўкі недалёка, але туды ніхто не ўчашчае: там пан надта дзікі якісь быў, Прыбалдоў зваўся; сам казаў, што ён ганарал, але мундзеру таго, каб які там быў у яго ганаральскі, бліскучы – таго ніхто не відзеў, хоць крычаў па-ганаральску і біўся”¹. Праз простае сумяшчэнне фактаў чыёйсьці свядомасці, нібыта пакінутых у статусе нявызначанасці ў дачыненні да будучай гісторыі, пракладваецца агульная для наратара і яго персанажа сэнсавая лінія. Узнікае адпаведная мастацкая сітуацыя: вяскоўцам невядома, з якой мэтай сельскі суддзя так часта стаў наведваць банк, чаго кожны раз збочваў ён з дарогі ў Замораўку, што патрэбна было Саску ў месцы, якое не асабліва вабіла іншых, і, нарэшце, ці быў без бліскучага мундзіра Прыбалдоў сапраўдным генералам.

Марфалагічна ўвесь эпізод прачытваецца як пачатковая нястача, якую імкнецца зліквідаваць “багаты брат”. Праўда, набыццё Барткам Саском права на валоданне генеральскім палацам-маёнткам памылкова можа прачытвацца як складаная задача. Казкавая царэўна часам патрабуе за адну ноч узвесці высокі палац, які і пабудуе пратаганіст з дапамогай памагатага ці чарадзейнага сродку. Сапраўды, кіруючыся крытэрыем вызначэння геройнай функцыі па яе наступствах², мы можам кваліфікаваць дзеянні Бартка як выкананне задачы, якая выклікае адпраўку героя з дому, доўгія пошукі і сустрэчу з варожым дарыльнікам. Аднак у сюжэце *Тралялёначкі* марфалагічна набыццё Замораўкі ўяўляе іншы элемент – ліквідацыю нястачы. Для поўнага прызнання за пана пераапраўтату ў чорны сурдут Бартку, у якога ўжо “і пісар і старшыня – прыяцелі”, не хапае аднаго – родавай сядзібы. Але дзеля таго, каб зрушыць сітуацыю з месца, герой казкі павінен быў бы найперш нястачу ўсвядоміць. Падзея, калі адпраўнік ці сам герой раптам разумее, што яму вельмі хочацца мець нешта, ірэlevantная ў сюжэце *Тралялёначкі*, яна не адабрана наратарам для выкладу яго гісторыі. Увагу на Барткаў істотны “недахоп” гіпатэтычна магла звярнуць толькі жонка: “Бартчыха была гумарыстая і не надта каб мужа дбала, а ўсё больш сваім розумам жыла. Бадай, ці не яна і пілавала Бартку, каб маёнтак купіў? А купіў ён яго і на сябе і на жонку разам”³. У такім разе Бартчыху і варта лічыць архетыпным персанажам-адпраўніком кшталту царэўны ці злоснай мачахі. У казкавым сюжэце якраз праз падобны момант пасярэдніцтва ў дзеянне ўступаў бы герой, і менавіта адсюль і развіваўся б увесь канфлікт твора. У сюжэце ж *Тралялёначкі* пра магчымую наўмысную адсылку героя (у рацыяналізаванай форме рэгулярнага сямейнага “пілавання”) апавядальнік мімаходзь згадае нашмат пазней – у той час, пакуль сварацца Бартак з Бартчыхай. Ды і згадае

¹ *Ibidem*.

² В.Я. Пропп, *op. cit.*, с. 62.

³ Ф. Багушэвіч, *op. cit.*, с. 117.

досыць неардынарна – з недаверліва-пытальнай інтанацыяй: ці варта наогул верыць такой пагалосцы (“але, можа, то і брэшуць?”)?

Сцэна сельскага сходу, на якім нечакана становіцца вядомым факт куплі-продажу маёнтка пана Прыбалдова, таксама вельмі паказальная ў наратыўных адносінах. Прывядзём яе цалкам:

“Раз увосень на сельскім сходзе хацелі мы Бартку выбраць у сотнікі і кажым: ён багаты, сын падрос і парабка можа наняць, дык яму латвей і службу адбываць; а то вот Янук Сакол, як пабыў сотнікам, дык і гаспадарку звёў, а зямлю таму ж Бартку ў арэнду пусціў! Няхай, кажым, цяпер і Бартак закаштует чэсці!.. Аж ён нам на гэта: «Ах вы, галадранцы, сякія ды такія, вы гэта мяне ў сотнікі?.. Да я вас і так усіх у халодную пасаджу, як захачу, і па мордзе біць буду; я вам, жабракам (а ён тыкі і парабіў нас жабракамі), – кажа, – не раўня: я сам цяпер пан – ганаральскі маёнтак купіў, – а на вас мне плюнуць, і не маеце права, хамуці, мяне сюды і туды памыкаць! Я вам пакажу!..» Ажно страшна нам зрабілася, і паразайляліся мы, як дурні: іншы шапку зняў, іншы так кланяўся, а ўсе замаўчалі. Так мы яго і не выбралі, а больш сталі баяцца”¹.

Як бачым, сумесна прынятая пастанова аб выбары Саска ў якасці “сотніка” паказана наратарам, як і павінна б, з назіральнай пазіцыі вясковай грамады і мае адпаведную матывацыю: “кажым: ён багаты, сын падрос і парабка можа наняць, дык яму латвей і службу адбываць”². Заўважым яшчэ, што ўкрапіна ўскоснага персанажнага маўлення ў наратарскім дыскурсе наратарам жа і “апрацавана”: асноўным аргументам на карысць рацыянальнасці выбару сялян застаецца магчымасць вядзення старадам уласнай гаспадаркі. Бацьку ў гаспадарчых клопатах можа замяніць сын-падростак, да таго ж, у гарачы час Бартку ёсць чым заплаціць парабкам. Тут мы зноў выразна чуем голас калектыву, які ў пэўнай ступені замяшчае голас наратара. Інакш, наратар падбірае такое слова персанажа, якое адпавядае менавіта яго, наратара, светапогляднай пазіцыі. Папраўдзе прычына абрання Бартка Саска сельскім старадам – у іншым: “Няхай, кажым, цяпер і Бартак закаштует чэсці!..”. Падобнае прынятае сялянамі рашэнне ўяўляе падманную прапанову з мэтай знішчыць героя, прыкладна такую як казкавая “Аддай тое, чаго дома не ведаеш”. Вяскоўцы помсліва разлічваюць на тое, што, прагнучы паспытаць “чэсці”, Бартак Сасок неўзабаве абавязкова збяднее, як і папярэдні стараста Янук Сакол, звёўшы за грамадскімі абавязкамі ўсю сваю багатую гаспадарку. І такую прапанову згодна з казкавым сюжэтным эталонам герой павінен, зразумела, прыняць. Але Бартак Сасок не паддаецца на хітрую правакацыю, і, каб падкрэсліць яго ўнутраны ўзрушаны стан, наратар афармляе кароткую рэпліку героя ў выглядзе аўтэнтчнага (даслоўна ўзноўленага) выказвання. Выразна

¹ *Ibidem*, с. 115.

² Параўн. з Дзёмкавай скаргай у К. Марашэўскага: “А усё як адзін, так адзін. Сына пералом удавіў – не расцець, а парабка не за што наняць” (К. Марашэўскі, *Камедыя* [у:] *Беларуская дакастрычніцкая драматургія*, Мінск 1978, с. 10).

захоўваючы, аднак, у ёй сваю наратарскую прысутнасць, пра што сведчаць відавочныя прыкметы цытацыі персанажнага маўлення ў дыскурсе апавядальніка (“кажа”, “сякія ды такія”), а таксама заключаная ў дужкі ацэначная ўкрапіна-каментар калектыўнага героя (“а ён тыкі і парабіў нас жабракамі”). Вытрымаўшы выпрабаванне меднымі трубамі, Бартак адначасова паведамляе пра набыццё ім генеральскага маёнтка – своеасаблівага аналага казкавага чарадзейнага прадмета, – за які нібыта і “пілавала” яго Бартчыха.

Прыгледзімся і да самога маёнтка. Назва яго – Замораўка – вельмі гаварка дэталі, якая выдае сапраўдную сутнасць жыцця ў гэтым месцы. Цяпер тут бавяць час не прадстаўнікі радавітай шляхты, а ўбогія заморкі, самаўпэўнена абвешчаныя генераламі, для якіх валоданне багатай некалі сядзібай – пусты атрыбут іх уяўнай “панкасці”. З іншага боку, Замораўка можа прачытвацца і як мясцовасць, што ляжыць “за морам”, менавіта там, дзе звычайна размешчана казкавае трыдзясятае царства. Праўда, у апавяданні Ф. Багушэвіча Замораўка ўсё ж знаходзіцца блізка “ад нас” (“Ад нас да Замораўкі недалёка”), прычым настолькі, што герой можа дабрацца туды пехатой (“Бывала, пехатой пойдзе да яго”). А вось вяртаецца ён адтуль звычайна конна – у панскай брычцы (“а вернецца ў вялікай панскай каламажцы”). Маёнтак куплены Барткам разам з усёй генеральскай гаспадаркай і дабром, сярод якога, пэўна ж, невыпадкова вылучаны апавядальнікам якраз транспартныя сродкі і ездавыя жывёлы – *вазы*, *карэты* і вялікі, як *конь*, сабака. Як і ў краіне мёртвых, у Замораўцы амаль перасталі сеяць, араць і жаць і пра ўласную гаспадарку дбаюць мала (“мы сеем ужо на зіму, а ён сабе касіць зачынае; мы на зіму аром, а ў яго зажынкі, і ўсё гэтак”), тут можна толькі спажываць – есці, піць і гуляць у карты. Адсюль няцяжка вывесці і сэнс прозвішча замораўскага гаспадара-лайдака, які, нічога не робячы, праводзіў увесь час у вясёлых забавах – ганяў балду. І, канечне, абавязковым атрыбутам іншага царства паўстае сад, па якім штодня з парасончыкам “спанцыруе” Бартчыха. Нягледзячы на прасторавую блізкасць, ніхто з тутэйшых у Замораўку лішні раз без патрэбы не заязджае, а прычынай таму – дзікі характар замораўскага пана. Пасля пераезду сюды і Бартак Сасок неўзабаве пераўвасабляецца ў жахлівага вартаўніка свайго свету: “Бартак стаў стражэйшым панам ад ганарала: дзярэ за шкоды – жыць не можна – а крычыць, а лае, а па полі конна, як праўдзівы ганарал, гарцуе... аж страх!”¹. І, нарэшце, каб завалодаць жаданым маёнткам, Бартак адважваецца пазычыць Прыбалдову ўсе свае грошы, цэлых семсот рублёў, з несумнеўным веданнем, што той ніяк не зможа выплаціць пазыку, бо не хоча вярнуць і заслужанай сотні Юдку-кавалю. Адаць жа за Замораўку Бартку трэба нашмат больш, чым ён дагэтуль меў: “у банку тысяч трыццаць, то толькі працэнтаў дзве тысячы шторок

¹ Ф. Багушэвіч, *op. cit.*, с. 116.

трэба было заплаціць, а так людзям ружным тысяч з дваццаць набрала-ся”¹. І, відаць, у гэтай трансакцыі для прадпрымальнага Бартка Саска асаблівай рызыкі не было, бо хутка ён разлічыцца з крэдыторамі, а “пачакаўшы гадоў-другі”, займее з Замораўкі ажно “па пяць тысяч на рок даходу”. Такая сітуацыя вельмі нагадвае казкавае выкормліванне каня ці арла, які, з’еўшы ў гаспадара ўсю скаціну, неўзабаве перадае яму прадмет вечнай магутнасці і багацця.

Здабыўшы генеральскую сядзібу, прадпрымальны Бартак ліквідуе тым самым пачатковую нястачу – выходзіць з негатыўнага стану, ува-собленага ў яго нізкім статусе. Адбываецца доўгачаканая метамарфоза: сельскі суддзя нарэшце становіцца панам. На гэтым моманце фабула твора магла б і завяршыцца. Аднак фінальная падзея пераезду Саскоў з вёскі ў Замораўку ёсць адначасова ініцыятыўнай сітуацыяй другога сюжэтнага ходу апавядання. Адлюстравана яна па-ранейшаму з пазіцыі сялянскага калектыву, светапогляд наратара абмежаваны “мужыцкімі” рэаліямі і ацэнкамі: “Глядзім мы, калі ўжо Бартак і Бартчыха з тым суда-вым разам абедуюць, і навет кухар на стол падаець, Бартчыха ў чорнай панскай сукні! На нашу пахвалёнку ніхто і не адказаў”², “Да касцёла, бывала, калі прыляціць чацвёркай, а яна ў капялюху бліскучым з жоўтай істужкай і брыжыкамі, а на версе, пане, сядзіць птушка, як жывая, чыс-та ж жывая сіваваронка [відаць, маеца на ўвазе краска – пералётная птушка з вельмі яркім зеленавата-блакітным апярэннем. – Н. Ч.], толькі што не закаўкае”³. У апошнім з прыведзеных прыкладаў заўважаем і адзіны ва ўсім тэксе апелятыўны зварот да экспліцытнага адрасата (“а на версе, пане, сядзіць птушка...”), пэўна, незнаёмага персанажу-апа-вядальніку.

Да прыкладу, астатніх дзейных асобаў апавядання наратар ідэнты-фікуе выключна ў прастамоўнай стылістыцы – з дапамогай “вясковых” форм імёнаў (Бартак, Каська, Юдка⁴, Янук) і мянушак (Траляля), са-цыяльнай ці прафесійнай прыналежнасці (камісар, ганарал, Юдка-каваль), партрэтных дэфектаў (Марціська крывая), а таксама праз сваяцтва з іншымі асобамі (Бартчыха, Тралялёначка, старая арганіс-ціха, кузінятка). Першую жонку Бартка Саска апавядальнік скрозь называе па-вясковаму Бартчыхай. А вось Бартак, які стараецца пры-стасавацца да свайго панскага статусу, у звароце да жонкі, сумяшчаючы

¹ *Ibidem*, с. 115–116.

² *Ibidem*, с. 116.

³ *Ibidem*.

⁴ Намінацыя “Юдка-каваль” не зусім дакладна перададзена ў цытаваным намі вы-данні. У тэксе арыгінала імя сустракаецца двойчы: першы раз апавядальнік толькі знаёміць адрасата свайго аповеду з персанажам “Юдка”, паведамляючы пра яго дадатковыя звесткі – “каваль” [“Kazaŭ i nasz Judka – kawal, szto i jamu 100 g. winien, a płaścić piachocze...”] (*Tralalonaczka*, Kraków 1892, с. 4)], паўторнай жа намінацыяй наратар ужо ідэнтыфікуе Юдку для адрасата [“Judka kawal horka płaкаў, bo sto rublej prapali...”] (*Ibidem*, с. 6)].

жывую сялянскую і зымітаваную панскую манеры, кліча яе “Ваша, пані Каська”, што ў кантэксце ўсёй фразы (“Вот не шкодзіла б, каб Ваша, пані Каська, сярпок узяўшы, ды па загончыку прайшлася, замейце таго, што дарма па садзе дрыптаеш...”¹) гучыць досыць іранічна. Матываванае сялянскім успрыняццём імя Тралялёначкі, вынесенае аўтарам і ў загалолак апавядання, сустракаецца ва ўсім тэксце ўсяго двойчы – абрамяляючы апошняе выказванне: “Тралялёначку ж тую бедную мы, злажыўшыся з душы па дзесяць грошы, аддалі, як сваё дзіця, да Марціўскі крывой <...> і расце паненачка, так гадкоў ужо, мусі, з дзесятка мае; а такая васолая ды смяхотная, якраз жэ Тралялёначка!”². У пачатку фразы нібыта ўзніклая самаадвольна ў свядомасці калектыўнага персанажа мянушка пакінутага маці-Тралялёй безыменнага немаўляці, па сутнасці, яшчэ не нясе ў сабе ніякай ацэначнай канатацыі. Яна канцэптуалізуецца з дапамогай дадатковых ацэнак аб’екта (“бедную”, “як сваё дзіця”). Фінальная ж намінацыя “Тралялёначка”, нават графічна вылучаная ў тэксце, утрымлівае выразнае пацвярджэнне першапачатковай персанажнай намінацыі (“якраз жэ *Тралялёначка!*”). Тралялёначкай дзіця названа не толькі таму, што народжанае яно Тралялёй, а і таму, што расце дзяўчынка такой жа вясёлай і смяшлівай, як маці.

Вернемся, аднак, зноў да замораўскага жыцця Саскоў. У другім сюжэтным ходзе нас таксама чакае сітуацыя, якая абавязкова патрабуе свайго вырашэння: “А жаць як прыйшлося, дык на полі неvasола ў Барткі: жыта мала, а жней яшчэ меней; і *не ўрадзіла, і жней дарагія*, – плацілі і па тры злоты!...”³. Перад героем пастаўлена складаная задача нароўні з казкавай – “за адну ноч узараць і засеяць поле, сабраць і змалоць збожжа, спячы з атрыманай мукі хлеб”. Праўда, у істотна рэдукаваным выглядзе. У сюжэце ўпершыню не знойдзем суб’екта задавання такой трансфармаванай задачы для Бартка, бо такім суб’ектам, як гэта ні парадаксальна, з’яўляецца ён сам. А ў наступным, быццам нічым не матываваным, кадры сваркі Бартка з жонкай нечакана мяняецца і нараўны фокус. Пачынаючы аўтэнтычнай перадачай перанятай Саскамі “панскай” далікатнай гаворкі, сам ход сваркі наратар пачынае пераказваць з пазіцыі вонкавага назірання з відавочнай нейтралізацыяй ацэначнай перспектывы. Толькі заключная сцэна канчатковага разрыву мужа з жонкай, як кульмінацыйная, зноў перададзена даслоўна.

Апавядальніка, якому вядомы не толькі вонкавы, але і ўнутраны змест падзеі, вынік выканання задачы (зжатае жыта) ніяк не цікавіць; гэты элемент не патрабуецца для яго гісторыі. Тут важна канстатаваць іншы вынік, а менавіта – расстанне героя са старой жонкай і ўзяты другі шлюб.

Узнікае пытанне: а дзеля чаго Ф. Багушэвічу наогул спатрэбіўся падобны рэдукаваны іспыт героя? Ці не лагічнай было б аўтару проста нейкім чынам “забіць” фанабэрыстую Каську?

¹ Ф. Багушэвіч, *op. cit.*, с. 116.

² *Ibidem*, с. 118.

³ *Ibidem*, с. 116.

Этымалагічна расстанне Бартка з Бартчыхай ёсць метафарычная сустрэча героя са смерцю і яго перанараджэнне: “Бартак чыста перамяніўся, раздалікаціўся: на полі не бывае, зімой у месце гуляе... А раз вярнуўся ўжо і з паненачкай такой харошай, цянклявінькай, шталтам за губарнанку, а называў яе якойсьці кузынкай і цалаваў пры людзях”¹. Невыпадковымі ў гэтых адносінах выступаюць жніво і няўрод як вобразныя інтэрпрэтацыі метафары смерці, а таксама смяшлівы характар новай “Бартчыхі” (Тралялі) як аналогія рэгенерацыі і вяртання да жыцця ў новым статусе. Цяпер Бартак – мужык, узведзены ў статус пана, Бартчыха ж, наадварот, – пані, разжалаваная ў аканомкі (“ахмістрыні”). І мы выдатна ведаем, чым звычайна завяршаецца падобная казкавая гісторыя: пана пакараюць смерцю, а дурань-мужык застаецца ўладарыць.

Возьмем эпізод, у якім асвятляецца ключавая падзея – змаганне Бартка з Бартчыхай у судзе.

“Раз за малым не ўсёй вёсцы прыпёрлі павесткі з акружнага аб тым, што жонка Бартка *падала скаргу*, што муж выгнаў яе з двора, што з другой жывець, што палавіну яе маёнтка забраў, па пяць тысяч на рок даходу цягне, а ей ні гроша не даець”².

Падзея дазнання вяскоўцамі з дасланых “за малым не ўсёй вёсцы” судовых павестак пра смелую спробу былой жонкі сельскага суддзі Бартка Саска заўладаць незаконна прыдбытымі ўласнасцю і прыбыткам мужа сведчыць не толькі пра паведамленне ў акругу аб “бядзе” і “нястачы” гераіні (муж выгнаў з хаты, забраў маёмасць, пакінуў без грошай). Праз узноўлены апавядальнікам псіхалагічны стан “зняважанай” Бартчыхі задаецца ўнутраны (геройны) ракурс бачання падзеі – пададзенай скаргай супрацьстаяць “найвялікшай жыццёвай несправядлівасці”. Фраза пабудавана такім чынам, што чытач мае магчымасць убачыць усю сітуацыю і вачыма той самай Бартчыхі.

У акружным судзе, які павінен вырашыць лёс “палавіны яе маёнтка” (“паловы царства”), пераможцам у спрэчцы за Замораўку аказваецца Бартчыха, і перад намі апошні элемент цыклічнай сюжэтнай схемы – вяртанне героя, што традыцыйна суправаджаецца і вяртаннем яго сацыяльнага статусу. Бачым відавочную перамену ў паводзінах і псіхалогіі пакінутага і пакаранага Бартка Саска (“Траляля захварэла і ўтры дні навек заснула, <...> палавіну маёнтка Бартчыха адабрала, а другую прадалі з ліцытацыі за даўгі”³), які самотна вяртаецца ў вёску, адмаўляецца ад ранейшай пасады суддзі і – што немалаважна – з гэтага моманту, як сведчыць апавядальнік, пачынае ўсім кланяцца. Новая набытая якасць персанажа акцэнтуюцца на фоне былых асаблівасцяў яго жыццёвых паводзін. Аднак не менш цікавым уяўляецца і тое, што

¹ *Ibidem*, c. 117.

² *Ibidem*, c. 118.

³ *Ibidem*.

сам персанаж-апавядальнік – і, магчыма, упершыню ў беларускай літаратуры – таксама адлюстраваны ў развіцці, як дынамічная фігура. У фінале свайго аповеду гэта не той аднавясковец, які некалі палахліва здымаў шапку перад сквапным і хітрым Барткам. У яго голасе заўважаем іншую – спачувальную – інтанацыю ў дачыненні да няшчаснага героя: “Нядоўга, бедны, пабыў і тут, бо за штосьць у турму пасадзілі”¹, “Тралялёначку ж тую бедную мы, злажыўшыся з душы па дзесяць грошы, аддалі, як сваё дзіця, да Марціські крывой на мамкі на рок, а далей не ведалі, што і рабіць з беднай сіротачкай, дык ксёндз зыскаўся літасцівы – узяў малую кузянятачку да старой арганісціхі”². У інтэнцыі персанажа-наратора аўтарам свядома закладзена некаторая этычная дыстанцыя паміж пачатковай светапогляднай пазіцыяй наіўнага “беднага брата” і фінальнай пазіцыяй яго ж, але цяпер – “суседа”, чулага да гора бліжняга.

Так, *Тралялёначка* засведчыла, што працэс сюжэтнай “перакадзіроўкі” мастацкага твора ў канцы XIX стагоддзя пачынаецца ў беларускай літаратуры з паступовага пераадолення традыцыі аб’ектывізаванага аповеду і вывядзення на першы план персанальнай апавядальнай сітуацыі. І гэта становіцца істотным фактарам мадыфікацыі семантычнага аб’ёму і напаўнення актуалізаванай сюжэтнай адзінкі. Інстанцыя персанажа-наратора па-ранейшаму ўшчыльняе і напружвае падзейны рад ці, наадварот, разрэджвае яго дэталімі. Яна здольна расставіць свае акцэнтны ўнутры семантычнага поля героя: зрабіць упор ці, наадварот, маскіраваць прычынна-выніковую сувязь паміж падзеямі, узмацніць ці паслабіць полісемантычнасць таго ці іншага сюжэтнага элемента. Менавіта персанальны наратар з выразнай суб’ектыўнасцю ажыццяўляе адбор патрэбных геройных дзеянняў і ўчынкаў і надае гэтым дзеянням і ўчынкам статус падзеі, успрымаючы іх з вышыні канкрэтнай назіральнай пазіцыі (уласнай ці персанажнай) і матывуючы згодна з адпаведнымі такой пазіцыі каштоўнасцямі маркёрамі.

Усё разам гэта дазваляе заўважыць сур’ёзны зрух у эвалюцыі нацыянальнага сюжэту і істотны рывок беларускай літаратуры на часавым адрэзку ад 50-х да 90-х гадоў XIX стагоддзя. У той час, як В. Дунін-Марцінкевіч у сваіх вершаваных аповесцях і апавяданнях толькі рэгулярна множыць традыцыйны стылізаваны фальклорна-сказавы наратыў, Ф. Багушэвіч на падставе гэтай традыцыі стылізацыі ўсвядомлена стварае цалкам новую паэтыку – паэтыку наратыву пражытнага.

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

Nadzeya Chukichova

**The Intrigue of the Action and Intrigue of the Word:
Tralyalyonachka as the Authorial Experiment**

A b s t r a c t

This article investigates the process of a purposeful plot code conversion of fiction in Belarusian literature of the second half of the 19th century and the conscious overcoming of the traditional narrative of a folklore tale leading to the creation of essentially new one within the framework of the Belarusian literary process of poetics. In the plot of *Tralyalyonachka* Bogushevich successfully implements the principle of mutual complementarity of narrative instances, significantly having deformed at the same time the type of the relationship between the status of the hero and position of the author-storyteller. It is proven that a clearly subjective selection by a personal narrator of the necessary actions and acts of the characters may give a certain status of an event to these actions and acts, emphasize or, on the contrary, dim the cause-and-effect relationship between events, strengthen or ease its polysemantism. It is also stated that a subject element and various forms of psychological introspection meant also for Belarusian literature a new possibility of forming a tradition of national narration as a prosaic statement.