

УДК 82.09 = 161.3

В.М. Кавальчук

СЮЖЭТАЛАГІЧНАЯ ЭНДАСТРУКТУРА ПРАЗАІЧНАГА ТВОРА

Артыкул прысвечаны аналізу сюжэталогічнай структуры прازیчнага твора. Аўтар на падставе асэнсавання існуючых літаратуразнаўчых катэгорый і паняццяў выпрацоўвае агульную класіфікацыю, якую мэтазгодна задзейнічаць у аналізе прازیчных твораў. Акрамя таго, прапануюцца новыя тэрэтыка-літаратуразнаўчыя паняцці, якія дазваляюць выразна акрэсліць розныя аспекты сюжэталогічных ведаў: «сюжэталогічная эндаструктура», «сюжэталогічная экзаструктура», «лінейна-структурная мадэль сюжэталогічнай будовы», «іерархічна-структурная мадэль сюжэталогічнай будовы».

Уводзіны

Паняцце сюжэталогіі ў сучасным айчынным літаратуразнаўстве не дастаткова тэрэтычна распрацаванае. Мастацкія творы звычайна аналізуюцца толькі паводле асобных сюжэталогічных катэгорый, хоць агульны тэрэтычны інструментарый сюжэталогіі значна багацейшы, разнастайны і змястоўны. Сучасныя даследчыкі пры даследаванні мастацкага твора паводле сюжэталогіі прапануюць засяроджваць увагу на наступных пазіцыях: 1) мастацкі час і мастацкая прастора; 2) фабула як цэлае і фабульныя адзінкі, сюжэт, сюжэтныя лініі; 3) віды фабул, віды сюжэтаў, сюжэтныя мадэлі і сюжэтныя схемы. Прыведзены пералік паняццяў сведчыць аб іх тэрміналагічнай неакрэсленасці, нераспрацаванасці аб'ёму асобных з іх. Напрыклад, даследчык, які працуе над пытаннімі функцыянавання сюжэтных ліній у пэўным мастацкім творы, можа акрэсліць сферу сваіх навуковых зацікаўленняў альбо шырока («сюжэталогія»), альбо вузка («сюжэтныя лініі»). Але ў такіх даследаваннях звычайна рэалізуецца далёка не ўвесь рад тэрэтычных паняццяў, якія таксама карысна задзейнічаць для дасягнення навуковай сістэмнасці і глыбіні даследавання. Зразумела, што для акрэслення такога раду ў аналітычна-даследчыцкім працэсе варта было б замацаваць за асобнымі групамі сюжэталогічных паняццяў адпаведныя назвы-тэрміны, якія б адлюстроўвалі іх сутнасныя характарыстыкі і разам з тым адмяжоўвалі гэтыя групы адна ад адной.

З прыведзенага вышэй пераліку сюжэталогічных паняццяў бачна, што другая іх група датычыцца ўнутранай структуры прازیчнага твора. Гэта – фабульныя і сюжэтныя адзінкі (ад больш буйных да драбнейшых). У сваю чаргу, трэцяя група паняццяў адлюстроўвае суадносіны вылучаных адзінак, робячы акцэнт на іх знешніх сувязях. Такім чынам, прапануем увесці новыя паняцці: «сюжэталогічная эндаструктура», што змяшчае ў сваім аб'ёме групу паняццяў адносна ўнутранай структуры твора (фабула, сюжэт, сюжэтная лінія і г.д.), і «сюжэталогічная экзаструктура», якое датычыцца групы паняццяў адносна знешніх сувязяў твора ці яго адзінак (грэч. «exo» – па-за; грэч. «en-don» – унутры).

Прапанаваным паняццем сюжэталогічнай эндаструктуры аб'ядноўваюцца адзінкі рознага парадку, добра вядомыя літаратуразнаўцам: матыў, сюжэтная лінія, сюжэт, завязка, кульмінацыя, развязка і г.д. Зразумела, што частка вызначаных паняццяў характарызуецца лінейнымі ўзаемаадносінамі (экспазіцыя, завязка, развіццё дзеяння і г.д.), а іншыя адзінкі знаходзяцца ў іерархічным падпарадкаванні (фабула, сюжэт, матыў). Відавочна, неабходна размежаваць іх на дзве групы, у якіх яны часцей за ўсё сустракаюцца, і прапанаваць агульную класіфікацыю паняццяў сюжэталогічнай эндаструктуры, якая дазволіць уявіць суадносіны паміж асобнымі сюжэталогічнымі катэгорыямі. На нашу думку, варта замацаваць за вылучанымі групамі адпаведныя назвы-тэрміны: лінейна-

Навуковы кіраўнік – З.П. Мельнікава, доктар філалагічных навук, прафесар кафедры беларускага літаратуразнаўства Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А.С. Пушкіна

структурная і іерархічна-структурная сюжэталогічныя мадэлі. Падобная класіфікацыя пазней можа быць выкарыстана даследчыкамі для літаратуразнаўчага аналізу аднаго мастацкага твора ці параўнання некалькіх.

Лінейна-структурная сюжэталогічная мадэль праявічнага твора

Як вядома, да сюжэтных элементаў звычайна адносяць экспазіцыю, завязку, развіццё дзеяння, кульмінацыю і развязку. У некаторых творах сустракаюцца яшчэ пралог і эпілог. Не заўсёды паслядоўнасць элементаў сюжэта захоўваецца менавіта такой, аднак прыведзенае размяшчэнне – традыцыйнае. Такую сюжэталогічную мадэль правамерна назваць лінейна-структурнай.

Большасць айчынных, расійскіх і польскіх даследчыкаў згаджаецца з падобным пералікам сюжэталогічных элементаў мастацкага праявічнага твора. Аднак амерыканскія крытыкі Г.Х. Мюллер і Дж.А. Уільямса вылучаюць пяць асноўных элементаў сюжэта: «Размяшчэнне і ўзаемадзеянне элементаў, якія складаюць сюжэт, можа дапускаць шматлікія структуры ў прозе, аднак сучасныя крытыкі засяроджваюцца на пяцічасткавай паслядоўнасці падзей ці дзеянняў пры адлюстраванні звычайнага сюжэту. Гэтая паслядоўнасць уключае 1) *пачатак* ці *экспазіцыю*, якая сярод іншых рэчаў прадвызначае зменлівыя элементы, што надаюць сюжэту рух; 2) *нарастанне дзеяння*, серыю падзей, якія ўзмацняюць канфлікт калі кожная падзея з'яўляецца прычынай для наступнай падзеі; 3) *кульмінацыю*, крытычны ці найбольш інтэнсіўны момант у апаведзе; 4) *спад дзеяння*, звычайна кароткі перыяд, у якім найменш інтэнсіўнасці ці выніковасці, і тлумачэнне <...> канфлікту; і 5) *заканчэнне*, ці *развязку*, канфлікту» [1, с. 33]. Цікава, што не згадваецца такі сюжэтны элемент, як *завязка*. Відавочна, Г.Х. Мюллер і Дж.А. Уільямс уключаюць яе ў *пачатак* ці *экспазіцыю* твора. Аднак нельга ігнараваць неабходнасць вылучэння завязкі таму, што яна акрэслівае супярэчнасці, якія даюць пачатак канфлікту, падводзіць да праблемы твора і разумення яго тэмы. Акрамя таго, амерыканскія даследчыкі называюць *спад дзеяння* – новы для беларускага літаратуразнаўства сюжэтны элемент.

Г.Х. Мюллер і Дж.А. Уільямс адзначаюць, што на першым этапе развіцця сюжэта становіцца відавочнай сутнасць канфлікту і ўжо апісаныя пачатковыя абставіны дзеяння; на другім этапе могуць быць прадстаўлены адна ці некалькі *серый дзеянняў*, але ўсе яны прычынна абумоўленыя і ўзмацняюць канфлікт; на трэцім этапе адбываюцца вызначальныя падзеі, асноўныя рашэнні галоўнымі героямі прыняты, але застаецца невырашанай канфліктная сітуацыя; на чацвёртым этапе развязваюцца супярэчлівасці; на пятым – пасля вырашэння канфлікту наступае стабільная сітуацыя.

Нам падаецца мэтазгодным выкарыстанне пры літаратуразнаўчых даследаваннях такога паняцця, як «спад дзеяння». Абумоўлена гэта тым, што пасля кульмінацыі адбываецца спад напружання ў мастацкім творы. Падчас развязкі гэтае напружанне альбо значна слабейшае, альбо зусім знікае. У працах айчынных і расійскіх тэарэтыкаў паняцце *спад дзеяння* як элемента сюжэта адсутнічае. Аднак праявічныя творы звычайна маюць гэты прамежкавы этап паміж кульмінацыяй і развязкай, таму даследчыкам варта не абмінаць яго. Спашлемся на апавесць В. Быкава «Жураўліны крык». Найбольш напружаным этапам твора з'яўляецца сітуацыя пасля апошняй сутычкі байцоў з фашыстамі, у выніку якой загінулі ўсе байцы, акрамя юнака Глечыка і больш вопытнага Аўсеева. Кульмінацыя працягваецца да часу смерці Аўсеева, які вырашыў збегчы з чыгуначнага пераезду, парушыўшы загад трымаць абарону суткі. Глечык не вытрымаў напружання і выпусціў наўздагон здрадніку кулямётную чаргу. Пасля гэтага адбываецца спад дзеяння ў творы, але развязка пачынаецца не адразу. Да пачатку вырашэння канфлікта чытач сутыкаецца з этапам, калі быццам бы ўвогуле без дзеяння праходзіць час. Герой спачатку нічога не разумее, механічна ходзіць па траншэі, потым збірае

зброю, да яго пачынаюць прыходзіць думкі. Але ўсё гэта не рухае дзеянне наперад і не змяняе сітуацыю. Са зместа вынікае, што так прайшоў час з раніцы да поўдня. І толькі пасля гэтага В. Быкаў выяўляе пачатак глыбокіх ўнутраных змен героя, псіхалагічна абмалёўваючы яго перажыванні і рашэнні, пераасэнсаванне вартасцей жыцця, што і з'яўляецца развязкай твора. Такім чынам, этап спаду дзеяння ў гэтым творы відавочны.

Іерархічна-структурная мадэль будовы сюжэта

Больш складаным, і нават супярэчлівым, з'яўляецца пытанне аб іншай групе паняццяў, што таксама ўваходзяць у склад паняццяў сюжэталогічнай эндаструктуры, але характарызуюцца іерархічнымі адносінамі паміж сабой.

Яшчэ Арыстоцель у працы «Пра мастацтва паэзіі» называў фабулу «наследваннем дзеяння», дадаючы, што мае на ўвазе пад гэтым тэрмінам «спалучэнне фактаў» [2, с. 57]. Менавіта гэтую «частку трагедыі» ён лічыў найбольш важнай. А.М. Весялоўскі ў «Гістарычнай паэтыцы» ўжывае паняцце «фабула» без дадатковага тлумачэння яго аб'ёму, але кантэкст указвае на большае яго нападзенне ў параўнанні з паняццем «сюжэт»: «Ёсць сюжэты анекдатычныя, падказаныя якой-небудзь выпадковай падзеяй, што выклікала зацікаўленасць фабулай ці галоўнай дзейнай асобай. <...> Сучасны раман не тыповы, цэнтр не ў фабуле, а ў тыпах; але раман з прыгодамі, *roman d'aventures*, пісаўся атрыманнымі ў спадчыну схемамі» [3, с. 500–501]. Адною з не менш важных катэгорый, якую часта ўжывае А.М. Весялоўскі, з'яўляецца «матыў». Гэтае паняцце вузейшае, драбнейшае за «сюжэт». Пад *матывам* разумеецца прасцейшая апавядальная адзінка, якая «вобразна адказала на розныя запыты першабытнага розуму ці бытавога назірання. <...> Пад *сюжэтам* я разумею тэму, у якой снуюцца розныя палажэнні-матывы» [3, с. 500]. Іерархія паняццяў, такім чынам, выглядае наступнай: фабула (як найбольш шырокае паняцце) – сюжэт – матыў. Суадносіны фабулы, сюжэта і матываў мэтазгодна назваць іерархічна-структурнай мадэллю будовы сюжэта.

Б.В. Тамашэўскі, погляды якога далі пачатак абноўленай інтэрпрэтацыі паняццяў «фабула» і «сюжэт», мяркуе, што «фабулай з'яўляецца сукупнасць матываў у іх лагічнай прычынна-часовай сувязі, сюжэтам – сукупнасць тых жа матываў у той жа паслядоўнасці і сувязі, у якой яны дадзены ў творы» [4, с. 182–183]. Аднак адразу ж даследчык адзначае, што на практыцы тэрміны «фабула» і «сюжэт» выкарыстоўваюцца ў самых розных значэннях, калі-нікалі ў адваротным у параўнанні з ужытым тэарэтыкам. Б.В. Тамашэўскі падкрэслівае ўмоўнасць прыведзенага ім азначэння, што дазваляе ўносіць неабходныя ўдакладненні пры разглядзе прац даследчыка і паслядоўнікаў фармальскай школы, якія называюць фабулу сюжэтам, а сюжэт, адпаведна, фабулай.

Само паняцце «матыў», паводле Б.В. Тамашэўскага, адрозніваецца ад разумення матыва ў гістарычнай паэтыцы ці ў параўнальна-гістарычным вывучэнні (як у А.М. Весялоўскага). «Тэма непадзельнай часткі твора называецца матывам. Па сутнасці – кожны сказ валодае сваім матывам. <...> У параўнальным вывучэнні матывам называюць тэматычнае адзінства, якое сустракаецца ў розных творах. <...> Гэтыя матывы цалкам пераходзяць з адной сюжэтнай пабудовы ў другую. У параўнальнай паэтыцы няважна – ці можна іх раскладаць на больш дробныя матывы. <...> Такім чынам, замест слова «непадзельны» ў параўнальным вывучэнні можна казаць пра гістарычна непадзельны, пра той, што захоўвае сваё адзінства ў блуканнях з твора ў твор. Зрэшты, многія матывы параўнальнай паэтыкі захоўваюць сваё значэнне менавіта як матывы і ў паэтыцы тэарэтычнай» [4, с. 182]. Для даследавання іерархічна-структурнай сюжэталогічнай мадэлі, на нашу думку, паўтаральнасць матыва мае другараднае значэнне. Асноўнай прыкметай, што характарызуе матыў, сапраўды з'яўляецца яго непадзельнасць. Аднак у тых выпадках, калі параўноўваецца іерархічна-структурная будова некалькіх твораў аднаго

пісьменніка ці асобныя творы двух ці больш празаікаў, нельга не звяртаць увагу таксама і на паўтаральнасць вылучаных матываў, на іх супадзенні і адрозненні.

У сучасных літаратуразнаўча-тэарэтычных працах сустракаюцца меркаванні, што фабула і сюжэт – сінанімічныя паняцці. Аднак традыцыйнае літаратуразнаўства (Г.М. Паспелаў) адзначае, што фабула адрозніваецца ад сюжэта:

1) парадкам аповеду (паслядоўнасць падзей у аўтарскім апаведзе можа адрознівацца ад той паслядоўнасці, у якой яны адбываюцца ў жыцці герояў);

2) суб'ектам аповеду (можа весціся ад аўтара ў розных варыяцыях (ацэначны погляд, нейтральны аповед і г.д.) і ад асобы героя);

3) матывацыяй аповеду (можа быць пададзена ў розных формах: успамін, дзённік, лісты, летапіс і г.д.).

Пры асэнсаванні сюжэта мастацкага твора варта засяроджвацца менавіта на *парадку аповеду*, бо катэгорыі *суб'екта аповеду* і *матывацыі аповеду* выводзяць даследаванне на мяжу з нараталогіяй. *Парадак аповеду* датычыцца непасрэдна прадмета сюжэталогіі. Аднак пры даследаванні фабулы магчыма перакрываванне названых літаратуразнаўчых сфер. Прыкладам можа быць згаданы Г.М. Паспелавым фабульны прыём «абрамлення» сюжэта, сутнасць якога ў наступным: «Аўтар пачынае твор з выяўлення апавядальніка, абставінаў і прычын яго аповеду, а ў канцы вяртаецца да ўсяго гэтага» [5, с. 461]. Бясспрэчна таксама сцвярджаюцца даследчыка пра тое, што несупадзенне паміж фабулай і сюжэтам у адным творы можа быць большае ці мінімальнае.

Расійскія даследчыкі Л.К. Нязванкіна і Л.М. Шчамялёва матывам называюць «устойлівы фармальна-зместавы кампанент літаратурнага тэкста» [5, с. 230]. Устойлівасць гэтай адзінкі праяўляецца ў тым, што яе можна вылучыць у межах аднаго ці некалькіх твораў пісьменніка, у кантэксце ўсёй яго творчасці, а таксама ў рэчышчы пэўнага літаратурнага напрамку ці літаратуры ўсёй эпохі. Матыў не тоесны праблеме (праблематыцы) твора і не тоесны яго тэме. Для апавядальных твораў, што маюць большую насычанасць дзеяннем, характэрны матывы, якія часта валодаюць гістарычнай універсальнасцю і паўтаральнасцю: пазнанне і прасвятленне, выпрабаванне і адплата (пакаранне). Для адрознення тэмы і матыва прапануецца наступнае: «Матыў, такім чынам, у адрозненне ад тэмы мае непасрэдную славесную (і прадметную) замацаванасць у самім тэксце твора» [5, с. 230]. Акрамя таго, ён можа мець элементы сімвалізаванасці.

Польскі тэарэтык літаратуры Я. Славінскі таксама падае падобную іерархічную структуру: «fabuła» – «wątek» – «motyw» («фабула» – «сюжэтная лінія» – «матыў»). Аднак другім кампанентам з'яўляецца менавіта сюжэтная лінія, а не сюжэт, як у разгледжаных намі раней канцэпцыях, а трэцім кампанентам часцей называецца «падзея», а не цалкам «матыў», таму што апошні тэрмін можа разумецца больш шырока. «У іерархіі марфалагічных адзінак сюжэтная лінія займае месца сярэдняе паміж падзеяй і поўнай фабулай твора» [6, с. 608].

Я. Славінскі адзначае, што фабула твора залежыць ад «нарматыўнай маніфестацыі», г.зн. катэгорыя аўтара (наратара) уплывае на тое, якім чынам сюжэтных кампаненты прадстаўлены чытачу (апавед ад першай асобы з рэтраспектыўнымі ўстаўкамі, апавед ад трэцяй асобы аб падзеях у жыцці іншага чалавека і г.д.). Аднак даследчык упэўнены, што «заўсёды магчыма вылучыць такі ўзровень арганізацыі фабулы, які застаецца незалежным ад формы нарматыўнага выражэння: ён можа быць захаваны ў кожным спосабе яе аповеду – ва ўсялякіх парафразах, пераробках ці скарачэннях твора, і нават у яго перакладах на нямоўныя сродкі аповеду (напрыклад, у выпадку кінаадаптацыі). Гэты ўзровень арганізацыі фабулы акрэсліваецца як фабульная схема твора» [6, с. 148]. Нам падаецца цікавым падобны погляд на фабульную схему мастацкага твора, таму што ён дае магчымасць усвядоміць алгарытм яе вылучэння і ў перспектыве даследавання ў больш шырокім кантэксце нацыянальнай ці сусветнай літаратуры.

Улічваючы погляды польскага даследчыка, прыходзім да высновы, што паняцце «фабульнай схемы» не аналагічнае паняццю «сюжэта», таму што сюжэт перадае падзеі ў іх храналагічнай паслядоўнасці, не з'яўляючыся простым скарачэннем фабулы твора і вылучэннем з яе плыні самага галоўнага. А сутнасць фабульнай схемы менавіта ў тым, каб устанавіць асноўны парадак падзей (у прыватнасці, часавы і прычынны), а таксама суадносін паміж героямі, якія ў іх удзельнічаюць. Зразумела, фабульная схема не тоесная і такому паняццю, як «сюжэтная схема». Як даводзіць Г.М. Паспелаў, «трэба адрозніваць сюжэт у яго непаўтаральнасці ад абстрактных сюжэтных, дакладней канфліктных, «схем» (А кахае Б, але Б кахае В і г.д.), якія могуць гістарычна паўтарацца, запазычывацца і кожны раз знаходзіць новае канкрэтнае ўвасабленне» [5, с. 431]. Відавочна, што кожная з іерархічных (а дакладней – іерархічна-структурных) адзінак (фабула, сюжэт) пры даследаванні сюжэталогічных асаблівасцей мастацкага твора можа быць адлюстравана даследчыкам у постаці схематызаванага адпаведніка (фабульная схема, сюжэтная схема), які перадае яе асноўныя этапы.

Звернемся да другога кампанента, які ўжываюць польскія даследчыкі, паняцця «*wątek*». Акрэсленне яго набліжаецца да таго, што выказана В.П. Рагойшам: «Сукупнасць узаемазвязаных падзей, вакол якіх групуюцца пэўныя персанажы, называецца *сюжэтной лініяй*. У аповесцях і апавяданнях маецца, як правіла, адна сюжэтная лінія, у раманах – дзве і больш» [7, с. 317]. Варта дадаць, што сюжэтная лінія не толькі займае прамежкавае месца паміж сюжэтам і матывам, але і можа быць тоеснай сюжэту ў выпадку наяўнасці толькі адной сюжэтной лініі ў мастацкім творы.

Я. Славінскі называе матыў элементарнай канструкцыйнай адзінкай мастацкага свету ў творы. Гэта можа быць здарэнне, прадмет, сітуацыя, перажыванне і г.д. Згадваецца, што матывы камбінуюцца, уваходзячы ў часавыя, прасторавыя, прычынна-выніковыя і функцыянальныя сувязі. Польскі даследчык слухна заўважае, што матывы могуць суадносіцца паміж сабой як раўнапраўныя ці падпарадкоўвацца іерархічна, і, такім чынам, ствараць спалучэнні вышэйшага рада: герой, сюжэтная лінія, тэма. З гэтага вынікае, што не ўсе матывы могуць лічыцца адзінкамі будовы непасрэдна сюжэта, некаторыя з іх толькі апасродкавана адносяцца да фабулы.

Амерыканскія даследчыкі Р. Уэллек і О. Уоррэн згадваюць тэрмін «матыў» як паняцце, ужытае рускімі фармалістамі. Сюжэт яны лічаць апавядальнай структурай, якая складаецца з эпизодаў, падзей. Аднак механізму вылучэння эпизодаў ці падзей Р. Уэллек і О. Уоррэн не падаюць.

Б.В. Тамашэўскі, акрамя паняцця «матыў», прыводзіў і іншыя: «Узаемаадносіны персанажаў у кожны момант з'яўляюцца *сітуацыяй* (становішчам). <...> Тыповая сітуацыя ёсць сітуацыя з *супярэчлівымі* сувязямі: розныя персанажы рознымі спосабамі хочуць змяніць дадзеную сітуацыю» [4, с. 180]. З такім сцвярджэннем можна палемізаваць, бо не кожны момант, прадстаўлены ў мастацкім свеце твора, характарызуецца супярэчлівымі сувязямі. Некаторыя *сітуацыі* непазбежна з'яўляюцца другараднымі (напрыклад, апісанні наваколля падчас падзей), якія могуць псіхалагічна характарызаваць сітуацыю цалкам, але персанажы не хочуць і не могуць іх змяніць. Прыкладам можа быць апісанне наваколля ў «Палескай хроніцы» І. Мележа. Калі-нікалі аўтар звяртаецца да замалёвак, якія перадаюць сутнасць сялянскага жыцця ці характэрна палескіх пейзажаў, аднак часта апісанне прыроды дапамагае адлюстраваць псіхалагічны стан героя ў пэўны момант. Падчас спатканняў Ганны і Васіля прырода быццам перадае радасны настрой і цеплыню пачуццяў. Гукі (шапаценне груш), вобразы (белы туман) і нават пахі (сенажаць) адпавядаюць чыстаму пачуццю герояў, але не залежаць ад іх.

Такім чынам, паняцці «эпизод», «падзея», «сітуацыя» з'яўляюцца паняццямі іншага парадку і іх сутнасць, па нашым меркаванні, не супадае са зместам і сэнсам разгледжанага вышэй паняцця матыву. Адна сітуацыя можа ўключаць некалькі матываў.

Пэўны матыў у фабульнай структуры можа «фігураваць некалькі разоў», як заўважае В.Б. Тамашэўскі, і, такім чынам, спалучыць некалькі сітуацый [4, с. 186]. Калі матыў паўтараецца, ён можа быць прыкметай сюжэтнай сувязі паміж часткамі фабулы. Калі ён паўтараецца больш ці менш часта, і асабліва калі ён з'яўляецца вольным (не ўплывае непасрэдна на разгортванне падзей твора), то яго называюць лейтматывам. Часта лейтматыў звязваецца з пэўным героям. Каштоўна адрозніваць паняцці «матыў» і «лейтматыў». Апошняе ўключае дадатковую канатацыю паўтаральнасці, якая рэалізуецца ўнутры мастацкага твора.

Трэба звярнуцца да згаданага паняцця «вольны матыў». Пры пераказе сюжэта твора звычайна выяўляецца, што можна «пусціць», не парушыўшы прычыннай сувязі паміж падзеямі, і чаго нельга. Матывы, якія нельга выключыць, называюцца *звязанымі*; матывы, якія можна пусціць, з'яўляюцца *вольнымі*. Першыя арганічна звязваюцца з асноўнай тэматычнай лініяй твора і садзейнічаюць яе крышталізацыі, другія застаюцца па-за межамі вызначальных для тэмы адносін.

Даследчыкі часта вылучаюць не толькі звязаныя і вольныя матывы, але яшчэ матывы *дынамічныя* і *статычныя*: дзякуючы першым мастацкі свет развіваецца ў часе, змяняецца і ператвараецца (г.з. галоўным чынам здарэнні); другія фарміруюць перш за ўсё прастору мастацкага света (прадметы, элементы пейзажа, часткі выгляду герояў). Акрамя таго, Я. Славінскім згадваецца, што кожны матыў мае двучленную структуру: адна яго частка звязана з ужываннем у канкрэтным мастацкім свеце твора, а другая – з магчымасцю гэтага матыва сустракацца ў класе падобных твораў. Згодна з гэтым даследчыкі акрэсліваюць яшчэ адзін від матываў: *вандроўныя*, якія паўтараюцца ў творах, што ўзніклі ў розныя часы ў многіх літаратурах. Нам падаецца карысным звяртаць увагу на ўвасабленне вандроўных матываў у канкрэтным мастацкім творы, таму што падобны аналіз можа даць падставы для вывадаў пра традыцыйнасць і наватарства вобразаў мастацкага свету твора. Толькі ў такім выпадку робіцца відавочнай двухчленная структура матыва, якая прадстаўляе, з аднаго боку, традыцыйныя, гістарычна паўтаральныя канатацыі, а з другога – аўтарскае, наватарскае бачанне матыва, увасобленае ў новым мастацкім творы.

Г.М. Паспелаў у якасці драбнейшых адзінак, з якіх будзецца сюжэт, вылучае *дзеянні* герояў. Дзеянне, на яго думку, гэта праява эмоцый, думак і намераў чалавека ў яго ўчынках, рухах, вымаўленых словах, жэстах, міміцы. Аднак віды дзеянняў даследчык адрознівае паводле крытэрыяў наяўнасці «знешняй» ці «ўнутранай» дынамікі. У выпадку знешняй – «змяняюцца ўзаемаадносіны паміж героямі, іх асабісты лёс ці грамадскае становішча», а ў выпадку ўнутранай – героі «не робяць нічога такога, што б уносіла ў іх жыццё змены» [9, с. 169]. Такія віды матываў набліжаюцца да згаданых раней звязаных і вольных матываў.

Некаторыя расійскія даследчыкі, у тым ліку і Н.Д. Тамарчанка, вылучаюць такую сюжэтную катэгорыю, як *падзея*. Пад гэтым паняццем разумеецца пераход персанажа праз пэўную ўмоўную мяжу, якая можа ўяўляцца падзелам «семантычных палёў» у тэксце (сэнсавыя блокі з пункту гледжання аўтара і чытача) ці падзелам частак прасторы – часу ў мастацкім свеце (з пункту гледжання героя, звязанага з яго ўяўленнямі пра мэту і пра перашкоды ў яе дасягненні). Вылучаюцца розныя віды падзей. «Па адносінах да суб'екта дзеяння ...вылучаюць *знешнія*, *прадметна* накіраваныя і *выкананыя*, і *ўнутраныя* «дзеянні» персанажаў <...>. Першыя – «учынкi» ці хаця б жэсты, другія – душэўныя рухі (думкі і пачуцці) ці міміка» [10, с. 185–186]. Падобныя віды падзей набліжаюцца да апісаных раней дынамічнага і статычнага відаў матываў. Тыя ж самыя даследчыкі падзяляюць падзеі і паводле таго, *вядуць* яны да мэты ці *перашкаджаюць* яе дасягненню. Такі падзел нам падаецца магчымым не для кожнага мастацкага твора, таму што не ў кожным творы вызначаецца мэта героя, а калі яна і вызначаецца,

то не заўсёды застаецца нязменнай на працягу развіцця фабулы. Ва ўмовах неакрэсленасці мэты ці множнасці мэтаў вылучэнне падзей, што вядуць да мэты ці перашкаджаюць ёй, падаецца неістотным. Размежаванне падзей на *неабходныя* і такія, якіх *магло б і не быць*, набліжаецца да матываў, што згадваюцца часцей за ўсё – звязаныя і вольныя. Зразумела, што падзея і матыў – не тое ж паянцкі.

Згаданыя вышэй даследчыкі, звяртаючыся ў тым ліку да прац Б.В. Тамашэўскага, прыходзяць да высновы аб неабходнасці такой катэгорыі, як *сітуацыя*, бо сюжэт твора складваецца не толькі з падзей, але і з часовых статычных становішчаў герояў (няма падзеі, ёсць дадзенасць абставінаў). Менавіта такія становішчы і называюцца сітуацыямі. Калі сітуацыя ў выніку супярэчнасцяў змяняецца, развіваецца ў наступныя падзеі, узнікаюць падставы гаварыць аб *калізіі*. Матывам, у сваю чаргу, можа быць і падзея, і сітуацыя, і калізія, але толькі тады, калі яны бяруцца «ў аспекце паўтаральнасці», г.зн. свайго ўстойлівага значэння, якое можа сустракацца ў розных творах [10, с. 194]. Цяжка пагадзіцца з апошнім сцвярджаннем, таму што ў тэарэтычнай паэтыцы матывам лічыцца кожны непадзельны элемент. Аднак пры параўнанні некалькіх твораў (гістарычная паэтыка, параўнальны аналіз) даследаванне паўтаральнасці мае вялікае значэнне, надаючы аналізу глыбіню і паўнату. Акрамя таго, у выніку асэнсавання поглядаў У.Я. Пропа і В.М. Фрэйдэнберг, расійскія даследчыкі прыходзяць да канцэпцыі «трохслойнасці» матывунай структуры: «тыя матывы, якія дадзены ў тэксце ў традыцыйным слоўным выражэнні, трэба ўспрымаць у якасці знакаў, якія абазначаюць іншыя матывы – з больш абстрактным значэннем, якое вызначаецца лагічна» [10, с. 197]. Паводле У.Я. Пропа, адно і тое ж лагічнае значэнне можа быць выражана ў канкрэтным тэксце рознымі словамі ці нават рознымі сітуацыямі (лагічнае значэнне выпрабавання можа быць выражана бойкай паміж героямі, унутранай спрэчкай аднаго героя, супрацьстаяннем персанажа стыхіі і г.д.). В.М. Фрэйдэнберг ідзе далей і ўказвае на тое, што нават падобныя лагічныя значэнні можна прааналізаваць паводле іх «неметафарызаванага» найглыбейшага значэння. У такім выпадку эпічны сюжэт тыпу «знікненне – пошук – знаходжанне» і сюжэт грэчаскага рамана тыпу «растанне – пошук – сустрэча» аб'ядноўваюцца адным значэннем «жыццё – смерць – жыццё». На гэтым узроўні разгляду сюжэта перад даследчыкам паўстае не паслядоўнасць асобных матываў, а іх *унутрана звязаны комплекс*, сувязь унутры якога чытаецца як традыцыйная, *семантычная*.

Відавочна, што пры падобным падыходзе назіраецца набліжэнне паянцкаў матывунай структуры і тыпа сюжэта да паянцка сюжэтнай мадэлі (высокая ступень абгульнення адзінак, што ўключаюцца ў прыведзеныя прыклады, і спосаб іх вылучэння – абстрагаванне). Такое разуменне матывунай структуры падаецца мэтазгодным пры звароце да гістарычнай паэтыкі і параўнальнага аналізу, якія робяць відавочнымі глыбінныя неметафарызаваныя (спрошчаныя, пазбаўленыя пераасэнсаванняў) значэнні матываў, што ўваходзяць у сюжэтную мадэль.

Заклучэнне

Прымаючы да ўвагі прыведзеныя меркаванні і высновы, варта пералічыць наступныя палажэнні, што могуць быць выкарыстаны для рэалізацыі сюжэталогічнага даследавання мастацкага матэрыялу:

1. Прасцейшая лінейна-структурная сюжэталогічная мадэль праявінага твора выглядае наступным чынам: пралог – экспазіцыя – завязка – развіццё дзеяння – кульмінацыя – спад дзеяння – развязка – эпілог.

2. Прасцейшая іерархічна-структурная сюжэталогічная мадэль выглядае наступным чынам: фабула (фабульная схема як яе скарочаны варыянт) – сюжэт (сюжэтная схема як яго скарочаны варыянт) – матыў (падзея, сітуацыя, калізія).

3. Сюжэтная лінія выконвае функцыю сюжэта, калі твор уключае толькі адну сюжэтную лінію, і з'яўляецца асобным структурным кампанентам паміж сюжэтам і матывам, калі твор уключае некалькі сюжэтных ліній.

4. Матыў – гэта найдрабнейшая адзінка сюжэта, якая, у сваю чаргу, мае складаную структуру сэнсавага парадку, абумоўленую канкрэтным ужываннем ў тэксце (слоўнае значэнне і значэнне, якое вызначаецца ў кантэксце).

5. Матывам можа з'яўляцца падзея, сітуацыя, калізія незалежна ад іх паўтаральнасці (у якасці структурнага кампанента твора). У некаторых выпадках функцыянальна блізім да матыва можа стаць нават сюжэт вядомай гісторыі (вядомая сюжэтная схема ці мадэль, пераасэнсаваная аўтарам і пададзеная у новым кантэксце).

6. Мэтазгодна вылучаць матывы свабодныя і звязаныя, дынамічныя і статычныя, а таксама вандроўныя. Свабодны паўтаральны матывы называюць лейтматывам.

7. Даследаванне рэалізацыі вандроўных матываў у канкрэтным мастацкім творы паказвае двухчленную структуру матыва (аспект традыцыйны і аспект наватарскі).

СПІС ЛІТАРАТУРЫ

1. Muller, G.H. The McGraw-Hill Introduction to Literature / G.H. Muller, J.A. Williams. – McGraw-Hill, Inc., 1995. – 1148 p.

2. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель ; пер. В.Г. Апеллерота. – М. : Гос. изд-во худ. лит., 1957. – 183 с.

3. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 648 с.

4. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б.В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 334 с.

5. Литературный энциклопедический словарь ; под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева ; редкол.: Л.Г. Андреев [и др.]. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 752 с.

6. Słownik terminów literackich / M. Głowiński [i in.] ; pod red. J. Sławińskiego. – Polska (Wrocław, Warszawa, Kraków) : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008. – 706 s.

7. Рагойша, В. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах : дапаможнік / В. Рагойша. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2001. – 384 с.

8. Уэллек, Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен ; пер. А. Зверевой [и др.]. – М. : Прогресс, 1978. – 328 с.

9. Введение в литературоведение : учеб. пособие для филолог. специальностей ун-тов и пед. ин-тов / Г.Н. Пospelов, В.Е. Хализев и др. ; под ред. Г.Н. Пospelова. – М. : Высшая школа, 1976. – 422 с.

10. Теория литературы : учеб. пособие для вузов : в 2 т. / под ред. Н.Д. Тamarченко. – М. : Академия, 2004. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – 512 с.

Kavalchuk V.M. Plotological Endostructure of the Prose

The article deals with the analysis of plotological structure of the prose (plotology means knowledge about plot and its different elements). The author goes from certain well known literary concepts to common classification, which can be used in following literary analytic works. The researcher also suggests such new literary terms, which helps to separate different aspects of the plotological knowledge, as «plotological endostructure», «plotological exostructure», «linear-structural model of the plotological construction», «hierarchically-structural model of the plotological construction».

Рукапіс паступіў у рэдакцыю 20.01.2012