

Тамара Тарасава

Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт, Мінск

Топас маскі ў драматургічнай спадчыне Кандрата Крапівы

Мастакі шматлікіх нацыянальных і культурных традыцый у розных жанравых формах часта выкарыстоўваюць вобраз маскі, тэму маскарада, звязаных з падманам, пераўвасабленнем, з праблемамі сапраўднага і несапраўднага, з пытаннямі страты сваёй сутнасці. Накрэсленая намі праблематыка не ёсць адкрыццё літаратуры XX ст. Топас маскі прысутнічае ў мастацтве слова любой эпохі (“Метаморфозы” Авідзея, навелы Бакача, камедыі Шэкспіра, тэатр Гоцы, “Маскарад” Лермантава, “Ярмарка тшеславия” Тэкерэя і інш.), і цікаvasць да маскі, маскараднасці ў пэўныя часы то згасала, то ўзрастала.

Трывалыя канстантныя элементы маскі (топас маскі) утвараюць у спадчыне мастака адметную семантычную мадэль сатырычнай гульні, скіраванай на выяўленне аўтарскіх адносін да тых ці іншых з’яў у грамадстве, а таксама пісьменніцкую канцэпцыю светабудовы. У сусветнай культуры XX ст. топас маскі становіцца адным з цэнтральных. Распаўсюджанасць вобраза і матыва маскі ў літаратуры гэтага перыяду надзвычай шырокая: маска можа прысутнічаць на ўзроўні тэмы, матыва, структуры вобраза, спосабаў пабудовы твора. Маска становіцца важным элементам паэтыкі, як гэта адбываецца ў творах Ф. Кафкі, Д. Джойса, М. Пруста і іншых пісьменнікаў, калі вобразы людзей пазбаўляюцца біяграфіі, сацыяльнага і нацыянальна-культурнага статусу, ператвараюцца ў маскі, цені. Назвы твораў Ф. Кафкі “Превращение”, Р. Музіля “Человек без свойств” ярка дэманструюць працэс гэтага пераўтварэння.

Відавочна, уся літаратура XX ст. *тяготеет к маске*, гэта звязана са зменай парадыгмы еўрапейскай культуры, выкліканай радыкальнымі пераменамі ў жыцці чалавека і яго светаўспрыманні. У мінулым стагоддзі надзвычай востра паўстала праблема адчужэння ўсіх аспектаў чалавечага быцця, што актуалізавала цэлы комплекс пытанняў, звязаных з рэфлексіяй над сапраўдным і несапраўдным у чалавеку, з яго ідэнтычнасцю і аўтэнтычнасцю. Літаратуразнавец і перакладчык твораў Э. Т. А. Гофмана, Г. Граса, Ф. Кафкі, Г. Гэсе Ю. Архіпаў адзначае:

Западноевропейская литература и философия очень остро, а порой и болезненно реагировали на рост отчуждения, распада личности. В массовых размерах тревожная фиксация разрушения личности началась еще в начале века,... что спровоцировало ... расслоение личности на маски, расслоение неизбежное, если личность хотела выжить, приспособиться. Литература начала века дала немало примеров того, как отчуждаемый индивид вовлекается в водоворот своих собственных и становящихся постепенно чужими ликов-масок. Стилизация, маскарад, «балаган», ярмарка вкусов, манер, мировоззрений – вот характерные черты значительной части литературы XX века, преследующей цель исследовать отчуждение «изнутри»¹.

М.М. Бахцін разглядаў маску-аблічча як адну з іпастасяў унутранага свету чалавека, даследчык пісаў: *... вне героя и его собственного сознания нет ничего устойчиво реального; (...) нет органической смянности внешней выраженности героя (...) с его познавательно-этической позицией, эта первая облегает его как неединственная и несуществующая маска или же совсем не достигает отчетливости, герой не повертывается к нам лицом, а переживается нами изнутри только; (...) наконец, завершающие моменты не объединены, единого лика автора нет, он разбросан или есть условная личина*². Літаратуразнавец С. Г. Ісаев называе літаратурную маску *средством для выражения в художественной литературе идей*³.

¹ Ю. Архипов, *Макс Фриш в поисках утраченного единства*, [в:] М. Фриш, *Пьесы*, Москва 1970, с. 524.

² М. М. Бахтин, *Искусство и ответственность; К философии поступка; Автор и герой в эстетической деятельности; Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*, Киев 1994, с. 102.

³ С. Г. Исаев, *Литературно-художественные маски: Теория и поэтика*, Москва 2012, с. 84.

Падыходы навукоўцаў да даследавання топасу маскі самыя розныя, але ўсе яны сыходзяцца ў адным: маска можа выступаць і сродкам характарыстыкі героя, і мастацкім прыёмам, здольным выявіць пэўныя змены ў гістарычнай эпосе.

Сатырычныя п'есы К. Крапівы “Хто смяецца апошнім”, “Мілы чалавек”, “Брама неўміручасці” фактычна зроблены па схеме маскарднага тэксту (абранне карнавальнага караля – узвялічванне-ушанаванне – выкрыццё – умярцвенне). Такі класічны прынып пабудовы сатырычнага твора даў магчымасць беларускаму аўтару арыгінальна выявіць свае ідэалагічныя і эстэтычныя погляды.

Так, у п'есе К. Крапівы “Мілы чалавек” маскі Жлукты-Чарскага выступаюць яркім сродкам характарыстыкі героя і адначасова мастацкім прыёмам арганізацыі літаратурнага твора. Жлукта-Чарскі прадстаўлены ў некалькіх абліччах: з жонкай – ён “уважлівы” муж, падчас сустрэчы з Каныгіным – хітры, ліслівы паляўнічы, у вырашэнні далікатных жаночых праблем Аляксандры Міхайлаўны Чарскі паўстае як паслужлівы дамскі ўгоднік, у размовах са сваім памочнікам Сцяпанам Андрэвічам ён адкрыты цынік, а з загадчыкам базы Андрэем Сымонавічам – прагматычны гандляр. Аблічча героя можа мяняцца некалькі разоў на дзень, кожная новая яго выява жыве самастойным жыццём, і не зразумела, якое з іх сапраўднае, а якое ролевае. Гэта дае падставы гаварыць аб адметнай структуры камедыйных вобразаў, аб праблеме тоеснасці самім сабе, пошуках іх сапраўдных “я”, іх аўтэнтычнасці.

Праблемная скіраванасць камедыйных твораў К. Крапівы – выкрыць сацыяльны маскарад, які спрыяў укараненню такіх тыпаў, як “мілы чалавек”, як кар'ерыст Гарлахвацкі і яго памагаты Зёлкін. Для Крапівы-драматурга гэтая задача куды больш важная, чым проста выкрыццё асобных жулікаў-прайдзісветаў. Ды і выбар аўтарам той нетрадыцыйнай формы, якую мы маем у п'есе “Мілы чалавек”, невыпадковы. Даследчык С.С. Лаўшук адзначае: *Арыгінальная, нязвыклая камедыя і па сваёй форме: сцэнічная ўмоўнасць даведзена драматургам да самага высокага ўзроўню – глядачы прысутнічаюць пры непасрэдным стварэнні камедыі, калі аўтар вуснамі аднаго з галоўных герояў Язвы абмяркоўвае з імі і персанажамі далейшае развіццё дзеі*⁴. Працэс бытавання масак Жлукты-Чарскага і звязанай з ім (працэсам) гульні ствараюць адметнае маскарднаесэнсавае поле, задача

⁴ С. С. Лаўшук, *Кандрат Крапіва*, [у:] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*. У 4 т., Мінск 1999, т. 2, с. 323.

якога актуалізаваць абсалютна ўсе сэнсы твора, анталагічныя і гнэсе-алагічныя.

Вобразы пераважна ўсіх сатырычных персанажаў – фігуры шмат-планавыя. Маскі герояў К. Крапівы прызваны схваць іх сапраўднае аблічча, сапраўдную сутнасць, іпастась, а кампазіцыйная пабудова камедыі скіравана на тое, каб выявіць таго, хто пад маскай. Так, першае заёмства з Чарскім адбываецца на абшарпанай кватэры ў лістападзе 1941 года ў горадзе N. Герой, не тоячыся, агучвае жонцы сваё жыццёвае кредо: ён – *не ўсе*, праца – не для яго, самая каштоўная рэч – жыццё, значыць – *уцякай ад бамбёжкі, ад фронту, ад мабілізацыі⁵*, жыць Жлукта-Чарскі хоча па-людску, *па-людску апранацца, па-людску есці, па-людску піць, па-людску любіць* (273) і не трапіць пры гэтым *пад артыкул крымінальнага кодэкса* (274). Дэманстрацыя героём тонкага ведання чыноўніцкай псіхалогіі падчас практыкаванняў з жонкай сведчыць аб сур’ёзнасці намераў гэтага персанажа. У Клаве Жлукта-Чарскі бачыць не толькі саюзніка, але найперш зацікаўленага памагатага ў дасягненні сытага дабрабыту.

У зносінах з Канягіным Чарскі паўстае ў масцы паляўнічага: *Жлукта. Я думаю пачаць з гэтага цецерука, з Канягіна. Паводле апісання дзічына мне падабаецца. Прасцяжку лягчэй пых у вочы пусціць* (277). Дзеля дасягнення сваёй мэты Жлукта не грэбуе падлізваннем, падманам, падхалімажам, ён лічыць сябе творчым работнікам, усемагутным майстрам блату (*блатмайстрам*), сціпла называючы сябе *маленькай папраўкай да сістэмы размеркавання* (297).

Маска цыніка і распрацавання героям правілы паводзін (ніколі не адмаўляць кліенту, быць пасрэднікам і ні за што не адказваць, не займацца дробнымі справамі) забяспечваюць камфортнае жыццё нават у ваенны час: *Жлукта. Мы ўсё можам – вось наш дэвіз. З-пад зямлі мы павінны дастаць, а даць кліенту тое, чаго ён просіць. Другое: зрабіўшы справу, умейце астацца ў баку. Мы з’яўляемся толькі пасрэднікамі паміж кліентамі і ні за што не адказваем. Юрыдычную і маральную адказнасць нясуць яны самі* (300).

Маскарадны смех у мастацтве слова непасрэдна звязаны з матывам свята. У п’есе “Хто смяецца апошнім” такім святам павінен стаць агучаны навуковы даклад Гарлахвацкага пра новы від выкапня. Персанажы п’есы “Мілы чалавек” таксама збіраюцца нала-

⁵ К. Крапіва, *Мілы чалавек*, [у:] *Беларуская камедыя*, Мінск 2000, с. 273. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

дзіць Чарскаму свята-юбілей у канцы твора, але насамрэч смех ператвараецца ў сродак выкрыцця героя і ў сродак поўнага адчужэння паміж персанажамі: жонка Клава пакідае мужа, Каянін убачыў сапраўдную сутнасць Жлукты. Увесь комплекс масак герояў ператвараецца ў выніку ў аб'ёмны анекдатычна-сатырычны тып маскі жулікаў, камбінатараў, прыстасаванцаў, дэзерціраў, нават імёны і прозвішчы (Гарлахвацкі, Зёлкін, Жлукта-Чарскі) становяцца прамой характарыстыкай персанажаў. К. Крапіва паспяхова выкарыстаў у сатырычных п'есах класічны традыцыйны прыём масак, калі, як заўважае Б. Тамашэўскі, *маской можа служыць не толькі наружное описание, путем зрительных представлений (образов), но и всякое иное. Уже само имя героя может служить маской. В этом отношении любопытны комедийные традиции имен-масок. (...) почти все комедийные имена включают в себе характеристику*⁶.

Маскі галоўных герояў з п'ес “Хто смяецца апошнім”, “Мілы чалавек” выконваюць функцыю скрывання асобнай сутнасці сатырычнага персанажа, утойвання яго сапраўдных мэт і памкненняў у тагачасным соцыуме. Гарлахвацкі, Зёлкін, Жлукта-Чарскі вызначаюцца ўменнем хутка мяняць свае маскі ў залежнасці ад сітуацыі. Гэтаму нават спрыяла, як адзначаў С. Лаўшук, і арыгінальная аўтарская форма кампануюкі матэрыялу ў “Мілым чалавеку” (твор у творы). Гэта выклікала моцны эффект уздзеяння на чытача/гледача, пра што сведчыць розгалас крытычных думак пасля публікацыі і пастаноўкі п'есы ў 1945 годзе. Згаданыя сатырычныя творы К. Крапівы сталі спосабам выкрыцця тагачасных атмасферы падазронасці і недаверу 30-х гадоў XX ст., тылавога сацыяльнага маскарара часоў Вялікай Айчыннай вайны, актуалізавалі праблемы страты пэўнай часткай грамадства маральных арыенціраў.

Надзённая для XX ст. сітуацыя адчужэння паставіла пытанні разбурэння асобы, яе расслаення на маскі, асабліва востра працэс ідзе ва ўмовах сталінскай татальнай падазронасці, калі выжывалі за кошт палітычных абвінавачванняў іншых. Паказальны ў гэтым плане сатырычны вобраз Застрамілавай з п'есы “Брама неўміручасці”, яна лічыць сябе *заслужаным* прэтэндэнтам на неўміручасць:

Да брыян. Паклёпнічала на сумленных людзей.
Застрамілава. Я памагала выкрываць злачынцаў.
Да брыян. А яны рэабілітаваны.

⁶ Б. В. Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*, Москва 2003, с. 200.

Застрамілава. Дык я тут пры чым?
 Да брыян. Тут вы сапраўды ні пры чым⁷.

Адчужэнне чалавека ў XX стагоддзі набывае такія маштабы, што ахоплівае ўсе формы быцця. Асабліва ў складанай сітуацыі апынуліся нешматлікія народы, якія сутыкнуліся з праблемай сацыякультурнай і нацыянальнай самаідэнтыфікацыі. Феномен адчужэння стаў адметнай рысай усіх аспектаў чалавечага быцця, што не магло не адбіцца на вобразе маскі ў самых розных яе праявах (экспліцытнай і імпліцытнай).

Праблему нацыянальнага маштабу (а не проста асобных сацыяльных элементаў) уздымае К. Крапіва ў фантастычнай камедыі “Брама неўміручасці” (1972 г.). Гэта і неўміручасць беларускай нацыі, яе генафонду, і ўсіх аспектаў нацыянальнай культуры падчас глабалізацыі. П’еса стала своеасаблівым пошукам сваёй нішы ў кантэксце сусветнай культуры (праблема актуальная для многіх “малых” літаратур – ірландскай, бельгійскай, калумбійскай і інш.). Невыпадкова атрыманняе Нобелеўскай прэміі С. Алексіевіч актуалізавала сёння пытанне: хто такі беларускі пісьменнік і што такое беларуская літаратура (і ці толькі гэта моўная праблема?). Працэсы глабалізацыі, перамяшчэнне чалавека ў новы сацыяльнакультурны і моўны асяродак (жыццёвыя перыпетыі В. Быкава, А. Разанава, С. Алексіевіч, В. Марціновіча, А. Курэйчыка і іншых творчых асоб) востра паставілі праблему адчужэння ад нацыянальна-культурнага асяроддзя, актуалізавалі пошук уласных шляхоў самаідэнтыфікацыі, сваіх трывалых канстантаў (гэта можа быць зварот да нацыянальных фальклорных традыцый як бяспрэчнай неўміручай каштоўнасці). Фантастычны матыў вышукаў элексіра бессмяротнасці ў п’есе “Брама неўміручасці” – гэта таксама і своеасаблівы пісьменніцкі роздум-рэфлексія над распаўсюджанай у XX ст. ідэяй смерці Бога і звязаных з ёй канцэптаў маскарара і топаса маскі ў культуры.

Важную ролю ў літаратуры другой паловы XX ст., як вядома, пачынаюць адыгрываць камедыйныя ўмоўныя формы. Смех часта становіцца прыдатным сродкам адлюстравання ўсіх сфер рэчаіснасці (нават трагічных), што можа выклікаць і пэўныя цяжкасці ў размежаванні камічнага і трагічнага пачаткаў. У фантастычнай камедыі

⁷ К. Крапіва, *Брама неўміручасці*, [у:] *Беларуская літаратурная спадчына: анталогія*: У 2 кн., Мінск 2011, кн. 1, с. 966. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

К. Крапівы “Брама неўміручасці” камічны эфект становіцца спосабам выяўлення трагедыйнага светаўспрымання пісьменніка. Фарсавая смехавая форма п’есы актывізавала прыёмы буфанады, сюжэтных фарсавых хадоў, камічнай гіпербалы, выкарыстанне аўтарам жартаў, сатырычнай і гумарыстычнай іроніі, што ў выніку ўтварыла шматслойнасць вобраза маскі. Невыпадкова ўсе героі п’есы без выключэння (нават станоўчыя: Дабрыян, Наташа) масачныя, яны фарміруюць змястоўны схаваны падтэкст: выяўляюць трагедыйнае светаадчуванне аўтара. Смех у “Браме неўміручасці” фарсавы, ён досыць актыўны: закранае жыццё не толькі абывацеляў, але і эканамічны стан свету, грамадска-палітычнае жыццё, глабальныя гістарычныя працэсы. Фарсавы характар праяўляецца і ў тым, што важнае для чалавецтва адкрыццё цесна пераплецена з дэталямі прыватнага жыцця, з элементамі мяшчанскага побыту. Спалучэнне жыццёпадабенства і ўмоўнасці (нефантастычная фантастыка) узмацняе трагіфарсавы аспект п’есы. Свята вынаходніцтва элексіра бессмяротнасці аказваецца бязрадасным, смех губляе свой амбівалентны характар, ператвараецца ў сродак толькі адмаўлення, разбурэння і адчужэння. Камедыйны смех выкрывае пачварную рэчаіснасць, выклікае адчужанасць паміж персанажамі. Нават фігура вучонага Дабрыяна (персанажа станоўчага) масачная, яго вобраз стылізаваны пад ідэалізавана непрактычнага фарсавога героя.

Непазбаўленая чалавечых слабасцяў Дабрыянава памочніца Наташа “знішчае” вынайздзены вучоным элексір бессмяротнасці. Такі ўчынак дзяўчыны можна трактаваць як аўтарскае бачанне агульналюдскай праявы безвыходнасці, разгубленасці, страты маральных арыенціраў, песімістычнага самаадчування чалавека ў XX ст. увогуле.

Смехавому ўспрыняццю сатырычных масак (скараспеяў, караўкіных, застрамілавых, васюкоў і інш.) садзейнічае і моўная гульня, у якой важнае месца займае каламбур. Прыгадаем рэакцыю Дабрыяна на конскую мачу Торгалы:

Торгала. Дык што ж, нам так і паміраць?

Дабрыян. Не зразу. Пажывяце яшчэ. Тым больш, што здароўе ў вас, як паказвае аналіз... конскае. А прыйдзе пара, памраце, як ўсе смертныя (967).

Камічная гульня на вербальным узроўні выяўляе, па словах Наташы, прыземленую прыроду чалавека: *Хоць мы і homo sapiens, але і ў нас бушуе той самы інстынкт прадаўжэння роду, што і ў пацука* (954). У духу лепшай смехавой традыцыі, рэльефна гратэска

прадстаўлена сцэна прапановы Наташы стаць вечнай жонкай для Дабрыяна:

Наташа. Неўміручасць... Яна зняла ўсе перашкоды.

Дабрыян. Вы ведаеце, што вакансія занята, а сумяшчальніцтва забаронена.

Наташа. Вы рашылі ўратавацца ад мяне за гэтым хісткім бар'ерам. Бар'ер гэты чаго-небудзь варты быў да неўміручасці, а цяпер ён страціў усё сваё значэнне.

Дабрыян. Нарэшце, мой узрост...

Наташа. Кіньце, Барыс Пятровіч, хапацца за саломінку. Я сачу за станам вашага здароўя. Ведаю ўсе вашы аналізы, кардыяграмы і заключэнні эндакрынолагаў, усе вашы біялагічныя якасці і фізіялагічныя магчымасці. Я ведаю, што вы ў парадку эксперыменту абследаваліся на прадмет неўміручасці. Вынікі абследавання мяне цалкам задавальняюць.

Дабрыян. Аказваецца, вы ўсебакова ўзброены.

Наташа. Без гэтага такую крэпасць не возьмеш. Цяпер нам трэба высветліць адно кардынальнае пытанне.

Дабрыян. Іменна?

Наташа. Магу я разлічваць на вашу шчырасць?

Дабрыян. Пастараюся. Шчырасць за шчырасць.

Наташа. Як вы глядзіце на мяне як на асобу іншага полу?

Дабрыян. Стараюся не глядзець.

Наташа. А каб не баяліся?

Дабрыян. Ну, каб я быў пацуком...

Наташа. Вы хочаце сказаць, што ў пацука няма зарэгістраванай жонкі?

Дабрыян. Па-мойму, гэта важная акалічнасць.

Наташа. Дык вось... перш за ўсё пра ваш законны шлюб... Я на яго не замахваюся. Не патрабую разводу. Не падбукторваю, каб вы падсыпалі мыш'яку Марыне Сяргееўне ці зжылі яе са свету якім-небудзь іншым спосабам. Марына Сяргееўна – мілая жанчына, і няхай яна здарова жыве, колькі ёй бог вызначыў. Я пачакаю. Пры неўміручасці мая маладосць астанеца пры мне. Але ёй нашто неўміручасць? Чым яна яе заслужыла? І якая карысць грамадству ад таго, што яна не памрэ? Маладой яна ўжо не стане. Дзяцей вам нарадзіць не зможа. А вас прывяжа на векі-вечныя. А вы ж маглі б падарыць чалавецтву таленавітых, можа, нават геніяльных нашчадкаў – дзяцей, унукаў, праўнукаў. Сваёй вечнай адданасцю старой бабе вы пазбаўляеце грамадства такога цудоўнага дару. Якая ж гэта мараль? Гэта старыя мяшчанскія забабоны, а не мараль неўміручага грамадства. Правільна на нарадзе гаварыла пра мараль Клаўдзія Пятроўна: шмат што будзе выглядаць іначай. Я доўга над гэтым думала, і вось... прыйшла да вас (954–955).

Сцэна размовы вучонага і яго памочніцы падаецца не проста ў смешнай, а назнарок у пачварна-грубай форме. Камедыйна-смежавы ракурс масак герояў вытрыманы абсалютна ва ўсіх сцэнах, нават

самых сур'ёзна-кур'ёзных (просьба калгасніцы зрабіць неўміручай яе кароўку).

Смехавы цыннізм К. Крапівы ў “Браме неўміручасці” апраўданы эстэтычнымі задачамі: усе аспекты быцця, нават самыя сур'ёзныя праблемы чалавека і грамадства паказаць праз прызму смеху, маскарэаднасці, праз топас маскі, бо, як калісьці пісаў старажытнагрэчаскі філосаф Платон: *без смешнага нельга спазнаць сур'ёзнага*.

Сучаснае літаратуразнаўства вылучае такую своеасаблівую мадыфікацыю маскі, як імідж. Так, расійскі лінгвіст-семіётых В.У. Іваноў падкрэслівае: *Маска с точки зрения органопроекции представляет собой аналог лица. Но – в отличие от лица – маска находится в свободном отношении к телу и личности человека. На техническом языке философии языка и этнологии такое отношение называется отчуждаемой принадлежностью: в отличие от лица, которое в каждый данный момент является неотъемлемой частью своего владельца, маска только временно и непрочно связана с тем, кто ее носит*⁸. Відавочна, даследчык акцэнтуюе ўвагу на двух важных ключавых аспектах маскі: яе прыналежнасці асобе і рухомасці (у залежнасці ад сітуацыі). Героі сатырычных п'ес К. Крапівы хутка мяняюць маскі ў залежнасці ад сітуацыі. У драматыргічнай спадчыне К. Крапівы маска становіцца вядучым мастацкім прыёмам, маскамі выступаюць імёны, учынкi, прадметы, мова герояў. У ролі маскі таксама можа выступаць падкрэсленая знешнасць. Напрыклад, прозвішча Тулягі прадвызначала жэсты і паводзіны персанажа. Маска Тулягі, баязлівага, няўпэўненага ў сабе чалавека, – гэта вымушаная і свядомая адмова персанажа ад свайго сапраўднага аблічча, свайй ідэнтычнасці, бо тагачасны сталінскі соцыум, на думку К. Крапівы, дыктаваў пэўныя правілы паводзін. Маска героя, хаваючы яго сапраўдныя думкі, прымушае памыляцца многіх дзеючых асоб п'есы і гледача/чытача таксама. Усе персанажы п'есы ўспрымаюць Мікіту Сымонавіча як палахліўца, баязліўца, не здольнага абараніць нават сябе. Маску Тулягі варта разглядаць не як адзінкавы падман (такую памылку рабілі многія даследчыкі творчасці К. Крапівы савецкага часу), а як сістэму паводзін героя. На гэта звярнуў увагу А. Сабалеўскі,значаючы, што палахліваець Тулягі ёсць яго *ахоўная браня, усё адно як у чарапахі панцыр*⁹. Прытворства Тулягі – важны складнік сюжэтнага дзеяння, яно становіцца

⁸ Веч. Вс. Иванов, *Маска как элемент культуры*, [в:] *Избранные труды по семиотике и истории культуры*: У 7 т., Москва 2007, т. 4, с. 335.

⁹ А. Сабалеўскі, *Доўгае жыццё камедыі*, “Польмя” 1967, № 6, с. 216.

семіятычным ключом твора. Расійская даследчыца Я.В. Люцікава такі тып маскі называе “джокерам”. Маска-“джокер” можа свабодна выконваць розныя ролі, добра адчувае сітуацыю і аўдыторыю і ўсюды лічыцца “сваім”. Прыгадаем сцэну, калі Туляга, прыкінуўшыся найўным, размаўляе з Гарлахвацкім наконт навуковай працы, якая будзе выканана старым вучоным, а апублікавана за подпісам дырэктара інстытута:

Туляга. Значыць, напішу працу я, а яна будзе лічыцца вашай?

Гарлахвацкі. Гэта зусім не важна, чыёй яна будзе лічыцца. Важна тое, каб гэта праца не прапала для грамадства. Прозвішча ваша можа яе скампраметаваць.

Туляга. Ага, разумею... Толькі я хацеў запытацца ў вас, ці не будзе гэта... подласцю?

Гарлахвацкі. Вы забываецеся, гаспадзін палкоўнік!

Туляга. Выбачайце, я не вас меў на ўвазе. Я кажу, ці не будзе гэта падласцю з майго боку?

Гарлахвацкі. Ну, ваш бок мяне мала цікавіць... (913).

Менавіта на Тулягу аўтарам п’есы ўскладзена роля выкрывальніка Гарлахвацкага і створанай ім сістэмы шэльмавання сумленных людзей.

К. Крапіва выяўляў глыбокі разлад паміж знешнімі паводзінамі людзей і іх унутранай сутнасцю: мова, учынкі сатырычных персанажаў хавалі іх сапраўдныя намеры. Камедыйныя маскі Крапівы не толькі стваралі камічны эффект, а давалі магчымасць аўтару выявіць сапраўднае аблічча героя пад маскай.

Такім чынам, распаўсюджанасць у К. Крапівы топаса маскі і звязанага з ім топаса гульні (а для канцэптуальна ёмістых п’ес аўтара яны прыныпова важныя) сведчыць аб блізкасці творчых пазіцый беларускага пісьменніка да агульнаеўрапейскага працэсу ХХ ст. і аб глыбокай гнэсеалагічнай укаранёнасці канцэпта маскі ў мастацкай свядомасці мінулага стагоддзя. Літаратурная маска як мастацкі прыём у п’есах К. Крапівы сведчыць аб прыналежнасці твора да сусветнай літаратуры маскарада і адкрывае новыя сэнсавыя пласты сатырычнай камедыі беларускага аўтара (фарсавасць, карыкатурнасць, гратэскнасць).

ЛІТАРАТУРА

Архипов Ю., *Макс Фриш в поисках утраченного единства*, [в:] М. Фриш, *Пьесы*, Москва 1970.

Бахтин М. М., *Искусство и ответственность; К философии поступка; Автор и герой в эстетической деятельности; Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*, Киев 1994.

Беларуская камедыя, Мінск 2000.

Беларуская літаратурная спадчына: анталогія. У 2 кн., Мінск 2011, кн. 1.

Иванов Веч. Вс., *Маска как элемент культуры*, [в:] *Избранные труды по семиотике и истории культуры*: У 7 т., Москва 2007, т. 4.

Исаев С. Г., *Литературно-художественные маски: Теория и поэтика*, Москва 2012.

Лаўшук С. С., *Кандрат Крапіва*, [у:] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*. У 4 т., Мінск 1999, т. 2.

Сабалеўскі А., *Доўгае жыццё камедыі*, “Польмя” 1967, № 6.

Томашевский Б. В., *Теория литературы. Поэтика*, Москва 2003.

STRESZCZENIE

MOTYW MASKI W DRAMATACH KONDRATA KRAPIWY

Motyw maski – ważny wskaźnik zmian i przedmiot rozważań – należy do kultury XX wieku. Obraz maski i temat maskarady wykorzystują twórcy – przedstawiciele różnych tradycji narodowych – w wybranych formach gatunkowych. Maskarada wiąże się z kłamstwem, reinkarnacją, z problemami realnymi i nierealnymi, utratą własnej tożsamości. Popularność motywu maski w literaturze dwudziestowiecznej jest wyjątkowa: maska występuje na poziomie tematu, motywu, struktury obrazu, sposobu tworzenia utworu. Na przykład, w sztukach Kondrata Krapiwy pojawia się motyw maski i maskarada jako zespół zjawisk kulturowych w literaturze narodowej.

Słowa kluczowe: motyw, maska, maskarada, struktura obrazu, utrata tożsamości, reinkarnacja, obraz satyryczny, dramaturgia Kondrata Krapiwy.

SUMMARY

THE MASK MOTIF IN KONDRAT KRAPIVA'S DRAMATURGY

The mask motif which became a significant element of the 20th century culture is not only an important indicator of paradigmatic change, but also a subject of reflection. Artists of different national and cultural backgrounds often use the image of the mask in various genre forms. Masquerade theme is associated with deception, reincarnation, the problems of the real and unreal, the loss of identity. The range of application of the mask motif in the 20th century literature is very wide: the mask may be present on the thematic or motif level, or on the level of image

structure. For example, Kondrat Krapiva's plays "Who Laughs Last," "My Dear Fellow," "The Gate of Immortality" use the mask motif, the masquerade theme as a complex of cultural phenomena of national literature.

Key words: motif, mask, image structure, the loss of identity, transformation, satirical image, Krapiva's plays.