

LITERATUROZNAWSTWO

Алесь Макарэвіч

Магілёў

**Свядомаснае поле літаратурных вобразаў
„Раскіданага гнязда” ў кантэксце сэнсавых асаблівасцей
спадчыны Янкі Купалы**

У апошнія дзесяцігоддзі адбываецца новае і якаснае асэнсаванне спадчыны Янкі Купалы. Даследчыкі¹ звяртаюць увагу на тыя творы і паказальныя ўласцівасці спадчыны пісьменніка, якія раней у нашым літаратуразнаўстве па адпаведных прычынах не характарызаваліся. У выніку гэтага Купалава спадчына бачыцца ў сэнсавых адносінах больш аб’ёмнай і шматмернай.

Даследчыкі, здавалася б, даволі поўна ахарактарызавалі і вобразы *Раскіданага гнязда*. Аднак, думаецца, мастацкая фактуальнасць гэтага твора патрабуе ўсё ж некаторых удакладненняў праблемнага характару з улікам гістарычнай сэнсавай рухомасці мастацкіх вобразаў і мастацкай сэнсавай канцэпцыі Янкі Купалы. У гэтым плане варта звярнуць увагу на вобразы Данілкі і Зоські з драмы *Раскіданае гняздо*.

У эстэтычных адносінах Данілкавы сацыяльныя (назавем іх умоўна „сямейна-сацыяльныя”) і творчыя інтарэсы хутчэй дваістыя, чым супярэчлівыя. І ў межах гэтай дваістасці пазітыўнае састу-

¹ І. Багдановіч, *Янка Купала і рамантызм*, Мінск 1989, А. Беляцкі, *Купала і рэвалюцыя*, „Неман”, 1989, № 11, с. 157-166; Вінцук Каваленка, *Вяртанне да Купалы*, „Літ. і мастацтва” 1993, 22 студз., с. 6-12; П. Васючэнка, *Драматычная спадчына Янкі Купалы: Вопыт сучаснага прачытання*, Мінск 1994; У. Гніламедаў, *Янка Купала: Новы погляд*, Мінск 1995; І. Жук, *Сустрэчны рух: літаратуразнаўчыя эцюды*, Мінск 1998, с. 53-106; Дз. Санюк, *Эстэтыка творчасці Янкі Купалы*, Мінск 2000; В. Максімовіч, *Эстэтычныя пошукі ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя*, Мінск 2000, с. 70-144 і інш.

пае месца негатыўнаму. Звернемся да канстатацыі ацэнак, вывадаў і ўчынкаў Данілка ў кантэксце таго сямейнага разбурэння, якое адбылося ў лёсе кожнага з Зяблікаў, у тым ліку і самога Данілка.

Асаблівасці пазнавальных арыентацый Данілка.

Галоўным у сямейна-сацыяльных арыентацыях Данілка з'яўляецца імкненне адасобіцца ад праблем, ад праўды жыцця, бо асэнсаванне сутнасці такіх праяў можа прынесці яму яшчэ большыя праблемы.

Данілка. А я ўсё-ткі пайду адгэтуль на кожны выпадак (...) ².

Ужо тут акрэслены паказальны момант сямейна-сацыяльных пазнавальных арыентацый Данілка: ён не прызнае сацыяльнай рызыкі дзеля пошуку і абароны праўды.

Данілка. І што гэта Сымон думае з сваёй рызыкай? Ужо аж мяне пачынае злосць на яго разбіраць (...) (7, с. 225).

Гэтыя словы „аж мяне” маюць двайны сэнс: „мяне”, які не жадае быць удзельнікам вырашэння сямейных праблем, „мяне”, які выдае сябе за дурнаватага падлетка.

Пазнавальныя агульнабыццёвага плана арыентацыі Данілка значаюцца сваёй „філасофскай” афарбаванасцю: яго цікавяць праблемы нараджэння і смерці чалавека, уладкавання свету (І акт, з'ява 1). У той жа час ён не разумее глыбокасэнсоўных высноў сваёй маці аб праблемах, якія яго цікавяць. Гэта адбываецца не таму, што Данілка не мае дастатковага абстрактна-мысленчага вопыту, а таму, што ён не спрабуе нават разабрацца ў сэнсе матчыных высноў. Яго сямейна-сацыяльная пазіцыя пайду адгэтуль на кожны выпадак спрацоўвае тут негатыўна-адназначна. Данілка чуе і разумее тое, што жадае чуць сам.

Данілка. (...) Скажыце, мамка, ці далёка гэта канец свету? Кажуць, міль сто пэўна будзе ад нас, калі не болей?

Марыля. Канец свету там, дзе канец шчасцю людскому.

Данілка. Э-э! Мамка, так гаворыш, што і сам пісар не разбярэ (7, с. 220).

² Я. Купала, *Поўны збор твораў у 9 томах*, Мінск 1995, т. 7, с. 217. (Далей спасылкі на гэтае выданне падаюцца ў тэксце. У дужках указваюцца том і старонка).

Эстэтычныя, творчага характару арыентацыі Данілка ў кантэксце сямейна-сацыяльных.

У першым акце п'есы (Лявон яшчэ быў жывы – з'ява першая) Данілка марыць зайграць так, каб цэлы свет здзівіць. Чым здзівіць, як здзівіць – гэта пакуль што невядома. Тут творчыя мары падлетка альбо яшчэ аб'ектыўна поўнасьцю неакрэсленыя, альбо суб'ектыўна схаваныя і нявыказаныя. Магчымы і трэці – гіпатэтычны – варыянт: Купала свядома іх не акрэсліў дзеля далейшага рэцэпцыйнага вызначэння ў кантэксце сямейна-сацыяльных арыентацый гэтай дзеючай асобы. У другім жа акце (падзеі адбываюцца праз два дні пасля самагубства Лявона – з'ява першая) Данілка, назіраючы гора і адчай сямейнікаў, больш канкрэтна акрэслівае свае творчыя жаданні:

Данілка. (...) Я незадоўга ўжо скрыпку сваю скончу і так тады зайграю, так зайграю, што ўжо нікому з нас так галасіць не захацца! (7, с. 219)

Але найбольш напружана-паказальнымі сярод эстэтычных арыентацый Данілка з'яўляюцца яго мары творчага характару ў кантэксце акрэсленых ужо ў перакананне, у спосаб асэнсаваных паводзін высноў сямейна-сацыяльнага плана.

Данілка. Але ўсё-такі жывая вада ёсць (...) Як я вырасту такі вялікі і дужы, як наш Сымонка, тады пайду з сваёй скрыпачкай шукаць гэнае крыніцы, а як знайду – сам нап'юся і вас усіх пачастую, і будзем мы жыць, аж пакуль не памром!

(...) Цікавасць, што гэтая такая за паня – горкая доля? Для яе мушу пашукаць такое вады, ад каторае яна, як вып'е, дык адразу памрэ. (...) Калі сядзеў я ў хаце і майстраваў сваю скрыпачку, то мне здавалася, што я сяджу ў нейкай клетцы, адкуль і вырвацца трудна будзе ў свет. А тут – аніводнае загарадкі! Ляці сабе, куды хочаш, як тая птушка, і ўсё такое. А гэтая вялікая страху, злепленая з неба, куды прыгажэйшая, як была наша саламяная (7, с. 220).

Відаць, такія разважанні Данілка далі падставу П. Васючэнку ахарактарызаваць гэты вобраз а) як тып мастака, месца якога – у будучым, які не будзе залежным ад палітыкі новага дня, у якім давадзецца жыць, б) як мастака *вольнай Беларусі*, у якой *ужо нікому не будучь здавацца марнымі дзівацтвамі ягоныя „апатэтычнасць”*,

„касмапалітызм”, в) як мастака, шлях якога не будзе „маральна тупіковым”³.

Данілка аддае перавагу жабраванню перад перспекывай службы ў панскім двары (I акт, з’ява сёмая). Ён быццам бы жадае быць *вольным* жабраком. У той жа час Данілка гатовы пакланіцца, дагадзіць пану, бо мае да яго *важны інтэрас*.

Данілка ўпэўнены, што жыццё прымусіць схіляцца перад мацнейшым і яго так рашуча настроенага брата. Цікава, што ў выснове (*Не вытрымаеш – пойдзеш!* [да мацнейшых на паклон. – А.М.] (7, с. 235)), звернутаў да Сымона, утрымліваецца апасродкаваная характарыстыка і ўласнай Данілкавай сацыяльнай пазіцыі. У гэтага „дурнавата”-праніклівага падлетка ўсё пачынаецца з малога: схіленне перад панічом – дзеля выгады, „дурнаватасць” – дзеля лягчэйшага жыцця, блазнаванне – дзеля блазнавання... І як тут не прыгадаць іранічныя радкі з Купалавага верша *Ўвесь да дна...* (1915)?

(...) Ліжы золату рукі і карк гні, як скот, // Купіш ўсё: сястру, брата і Бога. (...) // З сонцам, з зорамі ўздумаеш збратацца, жыць, // Вольнай птушкай лунаці па свеце... // Смейся!.. Лепш старайся ты з катом здружыць, калі горшых не хочаш пут меці (4, с. 15).

Увогуле ж пазнейшы па часе напісання ў параўнанні з *Раскіданым гняздом* верш *Ўвесь да дна...* дае вельмі ярка-выразную сэнсавую падсветку вобразу Данілки з драмы. Іранічныя высновы гэтага верша характарызуюць і акрэсліваюць рэальныя і на перспекыву сацыяльныя арыентацыі і пазіцыі не толькі ўяўляемых для лірычнага героя сацыяльных тыпаў, але і вобразаў з *Раскіданага гнязда*, найперш вобраза Данілки і Зосі.

У некаторых падзеях, што разгортваюцца ў драме, Данілка выбірае для сябе ролю, якая блізкая да вызначанай ужо ім самім яго „дурнаватасці”, – ролю блазна. Ён блазнуе ў падзеях, якія адназначна трагічныя па сваёй сутнасці: у час майстравання крыжа на бацькаву магілу, у час падрыхтоўкі маці да будучага жабравання (акт III, з’ява III). Але асабліва востра гэтае блазнаванне праяўляецца (думаецца, яно знарок падкрэслена Купалам) у той час, калі брат спачатку даводзіць душу сястры да крайняй мяжы напружання, а потым кажа, што *наманіў* пра жаніцьбу паніча.

³ П. Васючэнка, *Драматычная спадчына Янкі Купалы: Вопыт сучаснага прачытання*, с. 133, 134, 135.

У іншай сітуацыі Данілкавы намеры з'яўляюцца проста жорсткімі і перспектыва небяспечнымі як сацыяльная пазіцыя творчай асобы. З дапамогай сваёй скрыпкі ён хоча клікаць звар'яцелую Зоську ў жабрачы шлях, найграваючы ёй тую мелодыю, якую *паніч высвістаў* (V акт, 1-я з'ява). Наўрад ці Данілка задумваўся аб тым, што прынясе ў душу звар'яцелай сястры такая мелодыя.

Самай значнай, дваістай, самай небяспечнай для Данілкі як чалавека і як творчай асобы з'яўляецца яго выснова аб неабходнасці сацыяльнага маўчання з маскай дурнаватасці на твары. Данілкавы выказванні-самахарактарыстыкі рэальнага плана і на рэцэпцыйную перспектыву з IV з'вы трэцяга акта (*Нятай сабе кажучь, што я дурнаваты, што я такі, што я гэтакі, але я ўсё бачу і разумею* ...) (7, с. 238)) – самыя істотныя ў плане высвятлення сутнасці сацыяльных установак гэтага літаратурнага тыпа.

У сувязі з гэтым звернемся да літаратурна-эстэтычных высноў канцэпцыйнага характару аб прызначэнні паэта і паэзіі (шырэй – аб прызначэнні мастака і мастацтва), выкладзеных у іншых творах Янкі Купалы: у вершах *Паэзія, Вы кажашце...*, *Хоць ты, сэрца, лопні, трэсні...*, *Адповедзь, Я не для вас...*, *Не ўздыхай, Песняру-беларусу, Жальцесья, грайкія струны, Памяці С. Палуяна, Гусляр, Прарок, Калі пачнуць...*, *Сярод магіл*, у паэме *Курган* і інш. Сэнс гэтых высноў у наступным: паэт-музыка (мастак) павінен быць адданым імкненню ўласнага сэрца, душы; ён мусіць падпарадкоўвацца законам вышэйшага ад зямнога парадку (прыгадаем сцверджанне Гусляра з паэмы *Курган* аб тым, што яго сэрца і думка *небу справу дае*). Самае ж істотнае тут тое, што сапраўдны паэт не можа дапусціць уласнага адгароджвання ад няпраўды жыцця і яго бязладдзя. Словы, вобразы і боль яго паэзіі павінны расейваць дрымучасць у святломасці суайчыннікаў, накіроўваць яе, святломасць, на шлях спасціжэння сэнсу, існасці чалавечага быцця і законаў сусветнага існавання.

Увогуле спадчына Янкі Купалы, у якой адлюстраваны праблемы эстэтычнага характару ў кантэксце пытання аб ролі мастака і мастацтва ў экзістэнцыйным полі грамадства даволі падрабязна ахарактарызавана ў беларускім літаратуразнаўстве. Тут жа хацелася б звярнуць увагу на высновы Купалы ў сувязі з прарочай місіяй паэта (мастака).

Паводле Купалы, толькі мастак з чыстым сумленнем здольны выказаць праўду, якую прагнуць пачуць і ўсвядоміць яго суайчыннікі. Такім мастаком быў і сам Паэт: паэт трагічнага светапогляду, тра-

гічнага лёсу, трагічнай спадчыны ў яе шляху да чытача. Купала, душы якога балела за ўсё ў Беларусі і ўсіх беларусаў, які адчуў ўвесь боль сутыкнення з разладам у жыцці, выказаў прароцтвы не толькі для свайго народа, але і трагічныя прадказанні для сябе самога (а ён быў найвышэйшай кропкай у свядомаснай нацыянальнай прасторы). Сведчаннем гэтаму могуць быць радкі яго з верша *На суд* (1915).

Адзін грэх толькі лёг мне на душу, як леў, // Праступак, судзі,
мой: я сэрца, сэрца меў! // Але ці ж гэта так страшэнная віна?! (4, 11)

Прароцтвы Купалы напоўнены болем і жаданнем змяніць жыццё нацыі да лепшага. На вялікі жаль, яны спраўджваюцца і ў нашыя дні. Напрыклад, вядучы дзяржаўнага тэлеканала ў час перадачы абразіў В. Быкава, назваўшы яго „паліцаем” у літаратуры. Гэта адбылося вясной першага года трэцяга тысячагоддзя. Беларускія пісьменнікі выказалі пратэст супраць здзекавання з В. Быкава. Аднак подпісаў у тым пратэсце было не так ужо і многа. А прасты народ тым болей маўчаў. І згаджаюцца пры гэтым актуальныя на ўсе часы пасля іх стварэння радкі з Купалавага верша *Там*.

Там кроў ліецца, там за волю // Барцы на вісельні ідуць, // А вы,
вы мучаны найболей, // Спіце, хоць вас даўно там ждуць (1, 70).

Прарок з аднайменнага верша застаецца адзінокім сярод натоўпу людзей, ды не грамадзян сваёй Бацькаўшчыны: ён адвергнуты суайчыннікамі, якія хацелі атрымаць імгненную выгаду ад яго прароцтваў. Балюча гучаць словы таго „сляпога” народа, кінутыя Прароку:

Па колькі ж нам дасі чырвонцаў, // Калі мы пойдзем за табой?
(3, с. 85)

Народ ідзе за тымі, хто дае зараз альбо абяцае даць заўтра чырвонцы. За сапраўдным жа Прарокам ён не жадае ісці. Трагедыя ў тым, што народ, хочучы мець сёння вынікі ад прароцтваў, не ідзе за сапраўдным Прарокам, ён сунецца за ілжэпрарокам. Але пры гэтым не разумее, што чырвонцы, кінутыя ім, на самай справе фальшывыя: яны зіхацяць і радуюць сэрца толькі ў той час, калі ілжэпрарок побач. Але настае новы час – ілжэпрарок адыходзіць у нябыт, а ў руках у народа застаюцца ўжо не ранейшыя бліскучыя чырвонцы, а вышчарбленыя медзякі.

Як сведчыць Купалава спадчына, грамадзянская пазіцыя пісьменніка (мастака) павінна быць непрымірымай, незалежнай ні ад палітыкі моцных, ні ад палітыкі слабых, адпаведнай уласным эстэтычным і грамадзянскім перакананням, хай сабе і памылковым з пункту погляду пэўнай часткі грамадства.

У святле папярэдніх высноў прыгадаем самую важную з сямейна-сацыяльных установак Данілка, з якімі ён узыходзіць на шырокую жыццёвую дарогу.

Данілка (*не слухаючы*). Няхай сабе кажуць, што я дурнаваты, што я такі, што я гэтакі, але я ўсё бачу і разумею. Не хачу толькі наверх вылазіць з сваім розумам, бо з ім цяперашнім светам далёка не зойдзеш. Дурнаваты Данілка ці зусім дурны – малы клопат! А толькі што менш яго чапаюць і дрэнчаць, як якога разумнага, то гэта напэўна магу сказаць, бо не ведаюць, чым дасаліць яму, Бо Данілка з усяго смяецца. А што ж вы, разумныя? Хоць бы ты, Сымон? Таўпехаецца, як Марка па пекле ці як мухі ў смале, і больш нічога. Кожны вас шчыпе, кожны вас ашуквае, кожны вас, як-то кажуць, б'е і плакаць не дае. А каб вы былі дурныя, то хоць бы вас і дрэнчылі, але затое не так моцна, бо не так бы вас, дурных, баяліся, як баяцца цяпер вас, разумных (7, с. 238).

Заўважым, што, хоць і мае Данілка 14 год, гэта ўжо разважанні не падлетка, а дарослага чалавека. Свядомасць гэтага хлопца, калі такія яго псіхалагічныя ўстаноўкі знойдуць сваё неаднаразовае станоўчае замацаванне, вельмі хутка трансфармуе такія ўстаноўкі ў непахісныя перакананні. Дапусцім, што Данілка (-кі) авалодае (-юць) майстэрствам музыкі (мастацкага слова, жывапісу і інш.). Якой жа будзе яго (іх) творчасць? Магчыма, і можна дапусціць, што яго (іх) творчасць дасць пазітыўныя эстэтычныя і сацыяльныя вынікі. Аднак жа кантэкстуальна такім меркаванням супярэчыць арыентацыя падлетка на прыстасавальніцкі тып паводзін – гэта з аднаго боку. З другога – вобразы песняра, паэта, мастака, музыкі, гусяра з Купалавых твораў „аспрэчваюць” пазітыўную эстэтычную перспектыву творчасці Данілка (-ак). Ды, урэшце, і сам творчы лёс Купалы трагічна „пацвярджае” фактуальнасцю яго вершаў 30-х гг. эстэтычна-мастацкую бесперспектыўнасць творчасці такога мастака, які ўсё бачыць, разумее, ды маўчыць, а калі і выказваецца, то змушана, супраць уласнай волі. Калі рэцэпцыйна пашырыць фактуальна-храналагічныя межы драмы *Раскіданае гняздо*, правесці паралелі, скажам, з вершам *Разлад*, то можна меркаваць, што Данілка ў будучым можа стаць адным з *акаваных льюў*, якія *аслу*

з напоўненай машною лапы ліжучь. Можна дапусціць, што ён стане блазнам на сацыяльным балі караля: яму часам будуць дазваляць ляпнуць у форме намёка праўду, але не заўсёды, а толькі „часам” і пры міласцівым дазволе. І пачуе гэты намёк толькі світа караля. Ды і праўда тая будзе палавінчатая. Бо блазан далёкі ад праўдзівага жыцця большасці. Тое ж, што яму давядзецца ўбачыць з акна каралеўскага палаца або выпадкова заўважыць на вуліцы, падгледзець штосьці, зазірнуўшы ў акно жылля звычайнага чалавека, атрымае ў яго свядомасці такую трансфармацыю і такую адаптацыю да будучых выбрыкаў, якія не дазваляць яму „дрэнчыць” моцна, бо ён жа блазан, бо ён „дурны”.

Калі ж дапусціць, што такія данілкі ўсё ж не на заказ асэнсуюць сутнасць сацыяльных з’яў, то гэтае асэнсаванне не прынясе ім як музыкам сапраўднай эстэтычнай карысці, не паўплывае станоўча на іх музыку. Бо сапраўднае мастацтва не дапускае двурушніцтва. Не змогуць данілкі, калі і будзе ў іх душы нараджацца боль, перадаць яго ў музыцы, бо трэба будзе праўдзіва, балюча граць, а такое ўжо небяспечна. Гэты боль будзе толькі іх ценом, страхамі іх няспраўджаных надзей, жыцця і хворага сумлення.

Тут можна правесці рэцэпцыйную перспектыву паралель паміж вобразам Данілки і вобразамі з драм Ф. Аляхновіча: няўдалага пісьменніка Сымона (*Страхі жыцця*), музыкі Сцяпана (*Цені*), старога студэнта, бязвольнага п’яніцы Лякдугны.

Сымон, які некалі спрабаваў нешта пісаць дзеля душы, быў адным з тых, хто праходзіць міма *трупа* (аб’ёмны сімвал п’есы), які ляжыць на вуліцы. Гэта ўжо потым Сымон-прапойца заўважыў, што і ён аказаўся сярод тых абыякавых людзей, якія *міма йдуць, быццам не чалавек, а камень, пень*...⁴. Але ж і раней гэтае *міма йдуць* адбывалася вакол Сымона і ў яго ўласным жыцці, толькі гэтага ён не хацеў заўважаць – і быццам бы не заўважаў. Аднак яго свядомасць фіксавала гэтае *міма*, збірала і аб’ядноўвала ў сваіх межах вынікі такога Сымонавага шляху, каб даць выбуховую энергію і падпіхнуць гэтага чалавека да забойства. Яго літаратурная праца – таямніца, вынікі якой схаваныя ў сталё. Яе ён як спадчыну аддае сыну. Але што карысці з той былой літаратурнай працы, калі яна, як і жыццё яе аўтара, зроблена напалавіну?! Яна – няскончаная драма яго жыцця. Ды і сын скончыць яе не зможа. Бо драму *яго жыцця* перарывае бацька.

⁴ Ф. Аляхновіч, *Страхі жыцця*, Вільня 1919, с. 11.

Сцяпан з *Ценьяў* скрыпкай зарабляе на хлеб: іграе ў тэатры, кафэ. Але яго музыка не прыносіць яму душэўнага задавальнення, бо яна – праца, выкананне заказу тых, хто плаціць, тых, якія, натуральна, не цікавяцца станам душы музыкі. А ў ёй, гэтай душы, правіць цень, прывід, які з'яўляецца вынікам *толькі набліжэння* Сцяпана да асэнсавання таямніц у супадзеннях жыцця. І супадзенні, і прывіды, і страхі, і самазабойствы родных людзей з'яўляюцца частковым вынікам маўчання Сцяпана: маўчання перад жонкаю, сынам, самім сабой.

Сьцяпан. (...) Можа ўсё гэта толькі жудасны сон?

Не! Ня сон!... І Марыі няма... Памёрла, бедная... праз мяне (...).

Можа, нічога няма, а мне толькі гэтак здаецца? А можа і мяне няма. Не!! я – ёсьць!.. Душа баліць... Ёсьць боль душы, а боль – гэта я. Але хто я? Хто такі? які я? Ці можа я дух, а ўсё іншае толькі сніць мой дух і нічога няма, толькі мой дух і боль...⁵

Лякдугна з *Дрыгвы* таксама марыў пра творчасць, але і яму штосьці перашкодзіла. І гэтае *штосьці* сядзіць у яго п'янай душы непрамоўленым дакорам.

Лякдугна. (...) Вучыцца не паехаў, змарнаваў ужо два гады... Меўся повесць пісаць, – напісаў два аркушы і кінуў... Скажы мне, Галубоўскі, дзеля якога ліха я живу? (...)

(...) На Палесьсі – я там быў вучыцелем у адным маёнтку – ёсьць гэткая дрыгва: стануў нагой неасцярожна – і ўскочыў па пояс і ўжо з яе ня выбярэшся, бо цягне цябе ўсё глыбей ды глыбей, пакуль ня ўцягне ўсяго з галавой... Вось і мы папалі ў гэткую дрыгву: камосімся, прабуем з яе выкарабскацца, а дрыгва ўсё цягне нас глыбей і глыбей (...)⁶.

Данілкавы арыентацыі на бяздзейнасць у сацыяльных канфліктах з'яўляюцца для яго той дрыгвой, якая зацягне яго, засмокча ўсяго з галавой, калі такія ўстаноўкі трансфармуюцца ў перакананні, а затым у тып паводзін. І справядлівымі ўжо для яго лёсу могуць стаць меркаванні адзінокіх Сымона, Сцяпана і Лякдугны – герояў Ф. Аляхновіча, якія баяцца жыцця, яго ценяў і дрыгвы.

Вобраз Данілкі ў кантэксце твораў Янкі Купалы і адпаведным гістарычным кантэксце набывае рысы своеасаблівага сацыяльнага

⁵ Ф. Аляхновіч, *Цені*, Менск 1920, с. 41-42.

⁶ Ф. Аляхновіч, *Дрыгва*, Вільня 1925, с. 30, 31-32.

прадбачання драматурга, становіцца трагічным сімвалам-прадказаннем. У жыццё і мастацтва ўпэўнена ўваходзіць творца-двурушнік, творца-блазан, які ў апісаным Купалам **разладзе** (аднайменны верш) зойме належнае, адпаведнае яго светапогляду, месца. Данілка ўспрымаецца ў кантэксце Купалавых твораў поўным антыподам аўтарскага ідэалу музыкі, паэта, прарока. Яго талент, калі ён ёсць (а ў гэтым даводзіцца сумнявацца), наўрад ці расквітнее: сам Данілка зацягне яго на пагост. Думаецца, калі ў сваім будучым Данілка аказаўся б на месцы Гусляра, ён заспяваў бы такую песню, якая была б даспадобы князю і яго гасцям, – ён бы прыняў дукаты і гэтага гаспадара. Асабліва вобраз Данілки ўкладваецца ў кантэкст Купалавага верша *Ўвесь да дна...* І гэты, ранейшы па часе яго стварэння, вобраз драмы напоўнены іроніяй, якая, аднак, не ляжыць на паверхні мастацкага тэксту, але прачытваецца ў Данілкавых выказваннях. Асабліва такая схаваная трагічная іронія драмы становіцца адчувальнай у кантэксце наступных радкоў з верша *Ўвесь да дна...*

Кажуць, кветку стаптала быдляча нага... // Няхай топча, і ты рабі тое; // Сам Антыхрыст не пойме, што нельга, што льга... // Ты не стопчаш – цябе стопчуць ўдвое (4, с. 15).

Данілкава „кветка” – сумленне, творчыя мары, талент (калі ён ёсць) – будзе „стаптана” ім самім: да гэтага падвядуць Данілку яго сямейна-сацыяльныя ўстаноўкі. Усё пачынаецца з малога: узросту, думкі, учынку.

Як і вобраз Данілки, вобраз Зосі з *Раскіданага гнязда* даволі неаднамерны ў сэнсавых адносінах. Праз вобраз Зосі і абставіны, у якіх яна аказалася, праз выніковасць уплыву гэтых абставін на яе жыццёвыя выбары назіраем яшчэ адно перакрываўанне сэнсавых вектараў паміж *Раскіданым гняздом* і іншымі творамі Янкі Купалы: вершамі *Не глядзі...*, *Разлад*, *Ўвесь да дна...*, паэмамі *Зімою*, *Магіла льва* і інш.

Вобраз Зосі напоўнены трагічным гучаннем: рамантычныя памкненні і мары асобы пазначаны трагічнай прадвызначанасцю, бо не кожны чалавек, блукаючы ў лабірынтах разладу, здольны трансфармаваць іх у рэальныя з’явы.

Да якіх жа вынікаў псіхалагічнага і псіхічнага характару можа прывесці такая няздольнасць процістаяння асобы разладу паміж марай і рэчаіснасцю, імкненне яе абараніць у такіх умовах свае першапачатковыя высокага кшталту памкненні?

Зося – рамантычная асоба. Яна здольная бачыць прыгажосць свету і захапляцца ёю. Душа гэтай дзяўчыны імкнецца да ветру, крыніцы, зораў, каб разгадаць таямніцы іх існавання, каб спасцігнуць сэнс сувязі чалавека з сусветам.

Марыля. (...) Змалку дзён трудна было з табою [Зоськай. – А.М.] да ладу прыйсці. Усё тое гутаркі ў цябе было, што з лесам, з ветрам ды з крыніцай. Нешта нялюдскае сядзіць у табе (7, с. 226).

Зоська. Я, мамачка, не згіну, а калі і згіну, то мой цень астанецца і будзе жыць на свеце да сканчэння вякоў [падкрэслена мной як істотны момант для далейшых высноў. – А.М.]. Так! Цень будзе жыць, калі я загіну (7, с. 229).

Зоська. (...) Там, на гэтым небе, мы калісь жыць будзем. І не будзе там ні такое хаты разваленае, ні людзей такіх нягодных: будзе там адзін вялікі дом для ўсіх чыста, а ў ім будуць жыць іншыя людзі, як тут на зямлі, – будуць усе паміж сабой браты ды сястрыцы родныя (...) (7, с. 233-234).

У сваіх поглядах, у адносінах з роднымі і панічом Зося зноў і зноў як бы вяртаецца да кола паганскага разумення сутнасці існавання душы чалавека пасля смерці: душа, незалежна ад зробленага грэшнага ці бязгрэшнага ўчынку на зямлі, пераселіцца ў жаданы вырай, які напоўнены гармоніяй у яго ўсталяванасці і адносінах паміж яго насельнікамі. Відаць, таму Зося першапачаткова і не жадае асэнсоўваць сутнасць той перспектыўнай падзейнай і маральнай цясніны, на краі якой яна ўжо ледзь-ледзь трымаецца. Гэта выклікана прадчуваннем, што чорнае вока бяздоння абавязкова пацягне да сябе. Але ж такое немінуца павінна адбыцца; да гэтага падпіхнуць Зосю яе родныя, і паніч, і яна сама асабістымі няўдалымі спробамі абараніць права на існаванне свайго інтымнага пачуцця. Зося ўсё ж вымушана будзе зазірнуць у тое чорнае вока бездані, але спачатку яна змагаецца. І сілы ў гэтым змаганні ёй надаюць перакананні, што ў іншым, па-за зямным існаванні, жыццё будзе абавязкова шчаслівым, жаданым, годным.

Кахаючы паніча, Зося аказваецца паміж вогненнымі берагамі бурлівай ракі. Імкнучыся наблізіцца то да аднаго, то да другога з гэтых берагоў, яна заўважае, што іх полымя настолькі моцна яе абпальвае, што яна, каб усё ж узысці на гэтыя берагі, вымушана ўбрацца ў „вопратку”-абарону. І гэтай „вопраткай” спачатку становіцца шчырасць, жаданне ўзвысіцца над будзённым, а потым – самападман. Але ж на тым беразе, на якім стаяў паніч, Зося так і не

змагла затрымацца. Яе „вопратка”-абарона аказалася не надта трывалай для такіх абставін. Тады Зося накіроўваецца да супрацьлеглага, яшчэ больш небяспечнага накіраванасцю яго полымя берага. Але і тут ранейшая яе „вопратка” аказалася яшчэ больш непрыдатнай, нават для самаабароны, ужо не кажучы пра ўпэўнены наступ па гэтым беразе, маючы ў сваёй душы такую выбуховую сумесь інтымных памкненняў. І тады Зося выкарыстоўвае самае прыдатнае, як ёй здаецца, адзенне: блюзерства, гульні перад роднымі. Тым болей, што яе светапоглядныя перакананні нібыта і адпавядаюць гэтаму адзенню. Першапачаткова яна адчувае сябе ў ім калі не ўтульна, то не надта дыскамфортна. Але тут пачынаецца самае небяспечнае для Зосі: раздваенне асобы, якое падводзіць яе да двурушніцтва, усвядомленага і прыгожа аформленага ў кантэксце яе высокіх поглядаў на свет.

Зосіна каханне да паніча становіцца своеасаблівай страсцю, якая перашкаджае зразумець ёй тое, што асэнсаванне Сымон: магіла бацькі „стала векавечнай перагародкай” паміж панічом і сям’ёй Зяблікаў. Дзяўчына жадае заставацца сам-насам са сваім каханнем, бо разумее, што распыты блізкіх аб ім прывядуць яе да падману.

Марыля. (...) Ці праўда, што ты да яго ў двор...

Зоська. Мамачка! Нашто табе гэта канечна ведаць? Ці ж не ўсё роўна будзе? Калі гэта праўда – я згінула, калі гэта і няпраўда – я не ўваскрэсла... (...).

(...) Мамачка, не пытайцеся лепей: я лгаць не буду, але ты сама ведаеш, не ўсю праўду можна казаць (7, с. 225-226).

Неспатоленая інтымная прага кіруе Зосяй, падводзячы яе да раздваення асобы. Тая Зоська, якая ва ўмовах руйнавання сямейнага гнязда, разбурэння сямейных адносін і смерці бацькі павінна цвяроза глядзець на рэчаіснасць з яе праблемамі, падпарадкоўваецца іншай Зосі: той, якая знаходзіцца ў палоне сваёй імклівай цягі да паніча.

Марыля. (...) Ён [Сымон. – А.М.] бачыў цябе з ім [панічом. – А.М.] заўчора ўночы.

Зоська. Няпраўда, мамачка! Няпраўда! Я там не была – гэта, можа, толькі цень мой быў там. Але – пэўна, цень! Я часам бачу, як цень мой адлучыцца ад мяне і пойдзе сабе недзе далёка-далёка! Праз высокія горы ідзе, над быстрымі рэчкамі і шчырымі барамі плыве, як бы сочыць мяне. Тады на мяне страх нападае. Ох, баюся я гэтага свайго ценю, як відма якога з таго свету баюся! (7, с. 226)

Зося нават гатовая прысягнуць перад Богам, што Цень яе быў на спатканнях з панічом. Гатова, бо сама хоча верыць у гэта. І ўжо перад абразамі Зося ў распачы прызнаецца ў раздвоенасці яе асобы.

Ма ры л я. Складай пальцы накрыж і прысягай! Іначай я асляплю цябе, каб да смерці туды сцежкі не знайшла!

З о с ь к а (с к л а д а ю ч ы п а л ь ц ы н а к р ы ж). Мамка, мамачка! Не губіце мяне!.. Я не магу!.. Я не ведаю, каторае з нас цень мой, а каторае я сама? (7, с. 227)

Што такое цень у разуменні Зосі, цень, аб якім яна ўвесь час, апраўдваючы сябе, разважае: яна сама з тайнымі яе памкненнямі, паніч, уяўны вобраз жаданых ўзаемаадносін? У кожнай сітуацыі, відаць, яе свядомасць асэнсоўвае розны вобраз ценю. Той цень не асацыятыўна, а мэтанакіравана-ўстаноўкава нараджаецца ў Зосінай свядомасці, дзяўчына поўнасю аддаецца экстазу яго канстатацыі, уяўлення, самагіпнатычнага бачання. Вобраз гэтага ценю і канстатацыя яго існавання – усё для сямейнікаў – гэта своеасаблівая форма Зосінай самаабароны ў сітуацыях, калі відавочнымі становяцца ранейшыя ўчынкі і цяперашнія памкненні ў адносінах да паніча. Я. Купала не дае фактуальных альбо на ўзроўні аўтарскіх заўваг пацвярджэнняў-абвінавачванняў Сымона і Марылі, якія яны прад'яўляюць Зосі ў сувязі з іх здагадкамі адносна сустрэчы яе з панічом. Ёсць толькі меркаванні на падставе чутага і бачанага. Для рэцыпіента таксама застаюцца загадкай сапраўдныя адносіны Зосі і паніча: гэта намер ці толькі жаданае з абодвух бакоў на падставе пэўнага кшталту сімпатыі і плануемай ад яе выніковасці. Але ж Зосіны тлумачэнні яе паводзін з дапамогай вобраза ценю якраз і даюць падставы меркаваць, што тыя непрыстойныя адносіны, за якія ганіць Сымон сястру і якіх так баіцца Марыля, паміж панічом і Зосіяй ужо адбыліся; не рэалізаваныя, у згортваемай форме, яны адбываюцца час ад часу і на момант развіцця „відавочнага” ў п’есе дзеяння. Пры такіх акалічнасцях можна дапусціць: тое, што абвяргае Зося, адбылося на самай справе. Вобраз ценю якраз і пацвярджае такія абставіны. Гэты вобраз ценю пужае Зосю не толькі як выява яе ўяўленняў, а яшчэ, відаць, і як ўзвышаны памочнік свайго відавочнага для астатніх „Я”, на якога ўскладваліся надзеі і які ў рэальным жыцці не можа дапамагчы.

Чаму Зося так баіцца свайго ценю? Дапамогай у адказе на гэтае пытанне ў такім кантэксце могуць быць Купалавы радкі з яго верша *Прыстаў я жыць...* (1912).

Глядзіш... пытаеш свайго ценю: // Дзе тутка звер, дзе чалавек?
 // // У жудкім, чорным беспрасвецці // Бушуе выпаслены кат... //
 Любіць... Каго, за што любіці? // І ненавідзець сіл няхват (3, 68).

Можна меркаваць, што Зося ўскладвала надзеі ў сітуацыях выбару на свой цень – схаваную ад іншых існасць яе свядомасці. Але васемнаццацігадовая дзяўчына няздольная з яго дапамогай супрацьстаяць націску абставін, захаваўшы свае высокія духоўныя памкненні. І цень стаў балючым напамінам аб іх, няспраўджаных, амаль страчаных. Ён клікаў яе да іх здзяйснення. Яна ішла, а разам з ёю – яе цень. Але ж як сведка разбурэння, як сведка маральнага разладу ў асяроддзі дарагіх Зосі людзей. І цень стаў страхам Зосінага жыцця. У яркім бляску палаючых берагоў бурлівай ракі, у якой апынулася Зося, ён быў бачным для яе адначасова і як заклік, і як напамін, і як суддзя, і як сведка, і як палач.

Сітуацыйна канстатаваны вобраз ценю з *Раскіданага гнязда* рэцэпцыйна знаходзіць свайго двойніка ў драме Ф. Аляхновіча *Цені*.

Сьцяпан [звяртаючыся да Здані. – А.М.]. Аб чым ты кажаш? Хто ты такі?

Здань. Я ж табе кажу: такі сабе стары музыкант... Я люблю, адшукаўшы якуюсь старую, надаеўшую ўжо людзём мелёдыю, бязконца йграць, іграць, іграць пакуль гэтак абрыдне, што чалавек ня можа ўжо вытрымаць і кідаецца праз вакно з чацьвёртага паверху галавой на каменьне...

Сьцяпан. Божа мой!.. Хто ты?..

Здань. (...) Хто я? – Я таксама, як ты, ня ведаю, хто я... Ці я – гэта ты, ці ты – гэта я?.. А можа я і ты – гэта адно. Я – Ты?.. Такое адно цэлае Я – Ты!⁷

Толькі рацыянальнае, толькі на побытавым і банальным інтымным узроўні тлумачэнне свядомаснага кантэкстуальнага поля Зосі і Сцяпана дасць аднабаковую характарыстыку праблем, на якія звяртаюць увагу і Купала, і Аляхновіч. У той жа час без высвятлення і характарыстыкі гэтага побытавага і банальнага нельга дайсці да сутнасці існага – таго, што пужае і Зося і Сцяпана. У іх свядомасці ёсць толькі намёк-пробліск на неадменную прысутнасць побач з імі нечага тайнага, схаванага, што рэальна існуе ў энергетычнай і свядомаснай прасторы, але яно нябачнае. Аднак

⁷ Ф. Аляхновіч, *Цені...*, с. 42-43.

жа аб'ектыўная прысутнасць яго ўплывае на свядомасць чалавека. І ён, нейкім чынам адчуваючы гэтую прысутнасць, імкнецца стаць яе часткаю, падключыць дыханне сваіх тайных жаданняў да яе дыхання. Але не заўсёды гэта ўдаецца. З другога боку, прысутнасць гэтага тайнага і неспазнанага – гэта своеасаблівая энергетычная мадэль думак, словаў і сфармуляваных толькі дзеля сябе самога жаданняў. Гэта адказ Космасу, Вышэйшай сілы на прамоўлены ці непрамоўлены парыў чалавека. Адказ-выпрабаванне, у якім чалавек павінен даказаць сваё права на рэалізацыю патаемных яго жаданняў. І той цень – гэта адначасова і вобраз, і форма адносін, і толькі намёк на магчымасць іх сапраўднага існавання. У той жа час – гэта і пратэст супраць такога існавання. Пратэст прасторы, які выклікае супрацьдзеянне асобы. А вось супрацьдзеянне гэтае можа быць з боку дзеючых асоб твора таксама рэцэпцыйна прымальным альбо непрымальным. І ў гэтай суб'ектыўнай прымальнасці ці непрымальнасці заключаецца праблема не толькі маральнага і мастацкага характару, але і быццёвага, экзістэнцыйнага, духоўнага.

Што ж адбываецца з Зосяй, калі яна з дапамогай свайго ценю не атрымлівае адказу на пытанне (тут можна выкарыстаць словы лірычнага героя верша *Прыстаў я жыць...*) *Дзе тутка звер, дзе чалавек?* А гэты цень ужо пужае. І тут перад Зосяй паўстае яшчэ адно пытанне, сфармуляваць якое можна радкамі з ужо згаданага тут Купалавага верша.

Пытання злога не пазбыцца, // Як мара бледная стаіць: // Куды ісці? За што ўчапіцца? // Якім багам паклоны біць? (З, с. 67)

У такой акрэсленай вышэй сітуацыі Зося выбірае для сябе пакланенне няшчырасці. Пры гэтым варта звярнуць увагу на тое, што Зосіны тлумачэнні яе намераў і ўчынкаў даволі збытаныя, яны ў драме не прадстаўлены ў іх храналагічнай паслядоўнасці і лагічнай счэпленасці. У супрацьлеглым выпадку гэта быў бы ўжо не Купалаў твор. Зосіны ўчынкі, як і іх відавочная матывацыя, – гэта аб'ектна накіраваны – у бок рэцыпіента – вектар намёкаў, асацыяцый, вобразаў, уяўленняў. Але падзейнае тут, тым не меней, дапамагае дэшыфроўцы схаванага: таго, што прысутнічае ў сэнсавай прасторы мастацкага твора.

Зосіны пачуцці да Паніча і яе адносіны да яго як кантэкстуальныя літаратурныя факты дапамагаюць ахарактарызаваць існае і робленае, сапраўднае і падманнае ў Зосінай свядомасці, якая (свядомасць), як на мытным даглядзе, прад'яўляецца Зосяй адначасова

і для сямейнага маральнага яе дагляду, і з мэтай абароны яе інтымных памкненняў і маральных перакананняў.

Пры сустрэчы з Панічом (акт II, з'ява VI) Зоська не можа схаваць сваёй суб'ектна накіраванай радасці ад яго прыходу (тут варта дадаць: сустрэча адбываецца ў прасторы і на руінах разбуранага сямейнага гнязда, на вачах у маці). Дарэчы, з'яўленне Паніча і яго сустрэча з Сымонам можа прынесці новую трагедыю для сям'і. Але Зоська, якая знаходзіцца пад уздзеяннем усё таго ж ценю, не думае ў той час аб гэтым. Бо цень мацнейшы за яе, ён дае спадзяванне, што ўсё яшчэ можна змяніць. Зоська разлічвае, што яе пачуцці, спагада і абарона Паніча могуць выклікаць адэкватную (па сваёй сутнасці) гэтай спагадзе рэакцыю Паніча. Зоська адводзіць сябе ад спасціжэння надыходу новай трагедыі, бо ўвесь свет, усе яго праблемы сабраліся для яе ў фокусе інтымнага пачуцця і ў фокусе абмежаванай прасторы ценю. Апошняя спробай самаабароны ў такіх умовах з'яўляецца просьба Зоські, звернутая да брата.

Зоська. (...) Нашто ты сваю сястру так у балота топчаш? Яшчэ і паміма цябе яе людзі натопчаць! Кінь дакучаць панічу і мне: гэтым бядзе не паможаш! (7, с. 230)

Аднак ні брат, ні маці не прыслухоўваюцца да Зоськіных перакананняў, яны рашучыя ў сваіх намерах адцягнуць апантаную ад паніча. Зоська ж працягвае бараніцца, але ўжо інакш: яна матывуе свае ўчынкі прыстойнымі намерамі.

Зоська. Мамачка! Што ты да мяне маеш? Я ратаваць усіх вас хачу, хоць мо і гіну сама. Ды пачым я знаю, што са мной твoryцца? Можа, нехта нейкія чары неразгаданыя над намі ўсімі завесіў і мяне, пасля таты, выбраў сабе за першую ахвяру? Пачым я знаю? Не думайце, мамачка, што я такая, як табе і Сымону здаецца. Але што ж? У вас свая праўда, у мяне свая (...) (7, с. 233).

Зоська. (...) Не кажы, браток, што я тапчу тое, што ты сееш. Хто ведае – можа, ты горкай сваёй гордасцю топчаш тое, што сею я сваім сэрцам дзявоцкім? Хто ведае? (7, с. 235)

Зоська, каб адгарадзіць сябе ад сямейнікаў, пачала загортацца ў павуціну прыстойнасці, якая здавалася ёй добра вытканым прасцірадлам. І чым бліжэй да яе падыходзілі родзічы з патрабаваннямі кінучь паніча, тым з большай сілай і імклівасцю яна сябе загортвала ў павуціну, якая; на яе думку, павінна была хаваць, бараніць яе. Але ж і не хавала, і не бараніла. І чым імклівей Зоська

загортвалася ў гэтую павуціну, тым імклівей яна рвалася. А разам з парванымі ніткамі спаўзала з Зоські і няўдала апранутая ёй вопратка прыстойнасці. І праз прасветы парванай павуціны Зоська была відаць родным ва ўсім яе відавочным для іх падмане. Словы Зоські, звернутыя раней да Марылі, спраўдзіліся ў дачыненні да яе самой.

Зоська. Ты, мамка, сама сябе ашукваеш, гэтак думаючы. Усе людзі самі сябе ашукваюць, а ім здаецца, што хто другі таму прычынай (...) (7, с. 233).

Да немагчымасці далей жыць спавіла сябе Зося павуцінай „абароны”. Блуканне васемнаццацігадовай дзяўчыны ў лабірынтах разладу прывяло да краху яе ўзвышаных памкненняў. І калі рухацца болей не было як, яна нарэшце здолела глянуць у чорнае вока цясніны – і яно пацягнула яе да сябе: спачатку праз спробу самагубства, потым праз вар’яцтва. Высокае разбілася аб сцяну разладу, а цень застаўся ценем дакору, ценем уласнага суднага дня.

Купала – пісьменнік надзвычай канцэпцыйнага плана. Бадай, ні адна з яго эстэтычных і грамадзянскіх ідэй, акрэсленых у ранейшых па часе напісання творах, не была пакінута без новай сэнсавай падсветкі ў пазнейшых творах. І ў гэтым – не паўтарэнне, а мастацкае ўдакладненне, паглыбленне дзеля пацвярджэння шматграннасці і шматсэнсоўнасці адных і тых жа праяў свету. Наўрад ці можна даць поўную характарыстыку асобнага Купалавага вобраза, узятага па-за кантэкстам іншых твораў Майстра. Тое ж самае датычыцца вобразаў „Раскіданага гнязда”, вобразаў Данілка і Зосі ў прыватнасці. Толькі ў кантэксце „Раскіданага гнязда” яны маюць двухсэнсоўны план; у кантэксце ж іншых твораў, вобразаў, ідэй – літаратурна-эстэтычнай канцэпцыі пісьменніка – гэтая двухсэнсоўнасць знікае, саступаючы месца сэнсавай аб’ёмнасці. У гэтым плане творчасць Янкі Купалы – гэта літаратурны аб’ёмны жываліс. Кожны асобны твор з усімі яго састаўнымі часткамі ўяўляе сабой толькі фрагмент складанай карціны свету. У далучанасці ж аднаго да другога, у гарманічным сэнсавым яднанні і ўзаемадапаўненні альбо нават у знешняй неспалучальнасці ў межах нейкіх блізкіх частак гэтыя фрагменты пры ўмове сфакусаванага іх успрыняцця ўтвараюць незвычайна аб’ёмную і шматмерную карціну свету.

SUMMARY

The Danilka and Zosya types of "The Ruined Nest" by Yanka Kupala are characterized in context of the author's literary heritage and the types of dramas by Ph. Alechnowich.

In contradiction to the traditional, the Danilka type is given as a prediction and a tragic warning. It is like the author's social foreseeing: the creator-and-clown, the creator-and-dissembler enters the life with confidence. The Danilka type in context of Kupalas works is thought to be an absolute antipode to the author's ideal of a musician, a poet and a prophet.

It's proved that attitude to family and social problems in context of Zosya's intimate claims is the model of tragic split personality that leads to romantic orientations crash.