

Алесь Макарэвіч

Магілёў

“Ляўкоўскі цыкл” Янкі Купалы ў кантэксте гістарычнай рухомасці твораў

Характарыстыка твораў з пазіцыі іх гістарычнай рухомасці вымагае адпаведнай метадалогіі. Прынцыпы аналізу літаратурных тэкстаў 30-х гадоў XX стагоддзя Янкі Купалы, Якуба Коласа часткова былі ўжо агучаны аўтарам гэтага артыкула¹. У дадзеным выпадку звернемся да прачытання некаторых вершаў Янкі Купалы з яго “ляўкоўскага цыкла” ў кантэксте літаратуразнаўчых ацэнак, зробленых у канцы XX стагоддзя.

Калі ўлічыць, што энцыклапедычны даведнік “Янка Купала” – гэта крыніца, у якой прадстаўлены паказальныя для 1980-х гадоў ацэнкі творчасці пісьменніка, то мэтазгодна звярнуцца да вывадаў, зробленых І. Навуменкам і М. Ярошам, адносна “ляўкоўскага цыкла” і аднаго з яго вершаў (“Вечарынка”).

І. Навуменка адзначае, што Купала *паэтычна асэнсоўвае велізарнае значэнне Кастрычніка ў лёсе народаў Краіны Саветаў (...)* (“Здаецца было гэта ўчора...”); гэта сведчыла аб зруху ў светапоглядзе К(упалы), аб фарміраванні ў свядомасці паэта пачуцця савецкага патрыятызму; У вершах Л(яўкоўскага) ц(ыкла) праца, будні выступаюць святам; Л(яўкоўскі) ц(ыкл) упершыню ў бел. л-ры даў рэальнае імя новым пераменам у жыцці, выявіў самае істотнае ў новым героі часу².

¹ Гл.: А. М. Макарэвіч, *Беларуская літаратура першай трэці XX ст. і праблема гістарычнай рухомасці мастацкага твора*, [у:] Куляшоўскія чытанні: матэрыялы Міжнар. нав. канф., Магілёў, 26–27 крас., Магілёў 2006, с. 8–17.

² І. Я. Навуменка, *Ляўкоўскі цыкл*, [у:] *Янка Купала: Энцыкл. даведнік*, Мінск 1986, с. 367.

М. Ярош, аналізуючы “Вечарынку”³, звяртае ўвагу толькі на паэтыку гэтага верша, але не характарызуе асаблівасці сэнсаўтварэння ў ім. У такіх ацэнках назіраем праявы аднаго з чатырох, паводле В. Каваленкі, міфаў адносна творчасці Я. Купалы: аб *росквіце паэтычнага даравання Купалы ў паслякастрычніцкі час*⁴.

У даследаваннях постсавецкага перыяду па творчасці Я. Купалы⁵ прапаноўваецца не толькі іншае прачытанне твораў паэта, а і іншае тлумачэнне фактаў з яго жыцця ў 1920–30-я гады. Так, напрыклад, Г. Тычка вызначае наступнае ў адносінах да грамадзянскай пазіцыі Я. Купалы савецкага часу: у 1925 годзе Я. Купала змушаны *хаваць свае сапраўдныя адчуванні і думкі*; у 1922–1928 гг. – *адчуваецца псіхалагічная раздвоенасць. гістэкасы маральнага і палітычнага становішча, у якім знаходзіўся паэт*; у 1922–1926 гг. – *Янка Купала (...) не меў ілюзій наконт сапраўдных мэт бальшавікоў*; пасля 1926 года з Купалавых твораў *знікаюць ноткі нават самай бяскрыўднай крытыкі новых парадкаў*; паводле вершаў [1930-х гг. – А. М.] (...) *амаль немагчыма вызначыць ягонае сапраўднае стаўленне да ўсяго, што адбываецца на радзіме*; *Янка Купала быў змушаны аддаваць даніну ўслаўлення новаму ладу. У другой палове 30-х гадоў, асабліва ў вершах гэтак звананага “Ляўкоўскага цыкла”, ідэалагізацыя і прытарошванне савецкай рэчаіснасці займае ў творчасці паэта асноўнае месца* [падкрэслена – А. М.]; у канцы 1939 года *Янка Купала зусім не баіцца карных органаў ДПУ. Паводзіны яго нагадваюць выклік (...), не хаваючыся, гаворыць тое, што думае, (...) зразумеў тую ролю, якую адвялі яму ў гісторыі бальшавікі, зразумеў закладзенасць сваю і той тупік, у якім ён апынуўся. Губляць яму ўжо было нечага; (...) паводзіны Купалы і яго паасобных выказванні выглядаюць не проста выпадковай неасцярожнасцю – яны здзіўляюць сваёй безагляднай смеласцю; Зусім не “па-савецку” павёў сябе Янка Купала і на пачатку другой сусветнай вайны (...) у першыя дні вайны і пазней (...) адкрыта выказвае свае прагнозы наконт няштаткага яе заканчэння*⁶.

³ М. Р. Ярош, “Вечарынка”, [у:] Янка Купала: Энцыкл. даведнік, Мінск 1986, с. 111.

⁴ В. Каваленка, *Вяртанне да Купалы*, “Літаратура і мастацтва”, 1993, 22 студз., с. 6–7, 12.

⁵ В. Каваленка, *Вяртанне да Купалы*, “Літаратура і мастацтва”, 1993, 22 студз., с. 6–7, 12; У. Гніламёдаў, “*Ёсць жа яшчэ ў мяне сіла...*” Янка Купала ў кітцюрал таталітарызму, “Польмя”, 1994, № 1, с. 200–222; Г. Тычка, *Янка Купала і савецкая ўлада*, “Польмя”, 1999, № 1, 186–218 і інш.

⁶ Г. Тычка, *Янка Купала і савецкая ўлада*, “Польмя”, 1999, № 1, с. 187–210.

У даследаванні Ул. Гніламёдава ідзе гутарка аб “няпростых” узаемаадносінах Купалы і савецкай улады і выніках-уплывах гэтага на яго творы. Даследчык звяртае ўвагу на разуменне Я. Купалам сапраўднай сутнасці “камуністычнай ідэі” і ў той жа час на тое, як улада імкнулася “перавыхаваць” паэта, а таксама на веру Я. Купалы ў гуманны характар сацыялістычнага ладу. Ул. Гніламёдаў праводзіць думку аб тым, што Я. Купала ў канцы 1920-х–30-я гады страчвае (...) адчужанне рэчаіснасці, яму практычна ўжо не тапала сіл, каб выбавіцца з уласцівай 30-м гадам сістэмы ідэалагічных каардынатаў. Паводле высноў даследчыка, паэт піша шэраг амаль безжыццёвых рытарычных вершаў, у якіх усяляе сацыялістычную яву як нешта незвычайнае ў свеце; напрыклад, вершы, напісаныя ў 1932 годзе, сведчылі пра “благанадзейнасць” аўтара⁷.

У той жа час у гэтым даследаванні робіцца наступны вывад: Купала вымушаны быў маўчаць, не заўважаць, што ён жыве ў краіне абсурду. Апрача таго, улады, трэба адзначыць, у многім здолелі навесіць перад яго вачыма такую “памроку”, якая засціла ад яго рэальную праўду жыцця⁸.

Адзначыўшы тое, што да нядаўняга часу вяршыняй лірыкі Купалы 30-х гадоў лічыўся вядомы “ляўкоўскі цыкл”⁹, Ул. Гніламёдаў вызначае ў ім вартымі ўвагі ў мастацкіх адносінах такія вершы, як “Алеся”, “Хлопчык і лётчык”, “Лён”, у некаторай ступені “Госці”. Аднак большасць вершаў гэтага цыкла даследчык характарызуе як мастацкую ілюстрацыю да сацыялістычнай сістэмы фікцыі.

Купала быццам бы не заўважаў, – робіць вывад Ул. Гніламёдаў, – ці не хацеў бачыць, што мэтай грамадскага развіцця стаў не чалавек, а камунізм, жорсткая сістэма, якая не лічылася з чалавечай асобай. І гэта не проста творчая няўдача паэта. (...) Гэта трагедыя нацыянальнага прарока і паэта, які, па сутнасці, страціў усю некалі ўласцівую яму нацыянальную пасіянарнасць. Ад былога Купалы застаўся адзін цень¹⁰.

Такое супастаўленне палярных вывадаў навукоўцаў розных часоў сведчыць пра неабходнасць правядзення цэлага комплексу даследаванняў (гістарычных, на ўзроўні паэтыкі і асаблівасцей сэнсаўтварэння,

⁷ У. Гніламёдаў, “Ёсць жа яшчэ ў мяне сіла...” Янка Купала ў кіпцюрах талітарызму, “Польмя”, 1994, № 1, с. 203, 206, 210, 211, 217, 214, 215.

⁸ Тамсама, с. 218.

⁹ Тамсама, с. 218–219.

¹⁰ Тамсама, с. 220.

тэксталагічных і інш.) па творчасці Я. Купалы савецкага часу, вышкі якіх бы аб'ёмна і максімальна набліжана да аб'ектыўнасці рэпрэзентавалі яго спадчыну гэтага перыяду. У Купалавых вершах 1930-х гадоў, акрамя ўсхвалення “шчаслівага жыцця”, ёсць і асуджэнне яго, падтэкставая канстатацыя яго абсурднасці.

Паказальнымі ў гэтых адносінах з'яўляюцца вершы “Госці” (“Звязда”, 1935, 17 ліп.) і “Вечарынка” (“Звязда”, 1935, 23 ліп.) з “ляўкоўскага цыкла”.

Верш “Госці”, паводле “Каментарыяў” да пятага тома дзевяцітомнага збору твораў Янкі Купалы, мае *фактычна рэальную аснову*. Паэта ў Ляўках, як сведчыў калгаснік сельгасарцелі імя К. Маркса М. Старавойтаў, наведалі калгаснікі гэтай арцелі з падарункамі. *Праз некалькі дзён ён прачытаў ім гэты верш*¹¹. Таксама з “Каментарыяў” (у даленым выпадку невыразных, са спасылкай на *думку А. Лойкі*) вынікае, што і “Вечарынку” Я. Купала напісаў, маючы рэальных прататыпаў:

⟨...⟩ Купала пісаў яго [верш “Вечарынка” – А.М.], ведаючы, што на гармоніку іграе не безыменны музыка, а Васіль Раманцаў, як ведаў ён і прозвішчы ўсіх тых, хто назаўтра, пасля вечарынкi, у нядзелю прыйшоў да яго з хлебам-соллю на дачу на кручы. Паважаны, задумёны старшыня калгаса Шастоўскі, маладзейшы і рухавейшы за яго брыгадзiр Сямён Баразноў, свінарка Дзеразоўская, трактарыстка Маша Ахрэмава, звенная Вайцяхоўская, конюх Чаркасаў, Міхаіл Старавойтаў¹².

Што ж у сувязі з гэтым маем у саміх вершах?

У “Гасцях” звяртаецца ўвага на тое, што паміж паэтам (Купалам) і калгаснікамі адбываецца гутарка. Аднак канкрэтны яе змест не перадаецца, вызначаецца толькі яе сутнасць:

Памалу гутарку мы распачалі,
А шмат аб чым пагутарыць было:
І пра сягонняшнія ў сонцы далі,
І як даўней жыло-было сяло.

Пра нашы гаварылі зімы, вёсны,
Пра добры ўраджай і прападні...¹³

¹¹ Я. Купала, *Поўны збор твораў*. У 9 т., Мінск 1995–2003, т. 5, с. 239.

¹² Тамсама, с. 239–240.

¹³ Тамсама, с. 63.

Фактычна Я. Купала тут не акрэслівае сваю пазіцыю адносна зместу гутаркі; ён толькі вызначае: *гутарылі шмат аб чым*, а затым на фактуальным узроўні ўдакладняе гэтае *аб чым*. Далей жа паэт канстатуе выказванні сялян аб іх заможным жыцці (*Жывём заможні-камі ў самай справе, // Як трэслі, не трасём рыззём*¹⁴), а таксама выказаныя імі намеры адносна грамадскіх пераўладкаванняў у калгасе. А потым зноў вызначаецца прадмет гутаркі, але не яе змест (*Ды шмат аб чым яшчэ мы гаманілі // А больш за ўсё аб дасягненнях тых... // Спрасоння певень недзе хлопнуў крыллею // На неба ўстодзіў месяц залаты*¹⁵). Праўда, шматкроп’е ў цытаванай частцы верша і раптоўны пераход да паэтычнай канстатацыі позняга часу падводзяць да думкі, што тут Я. Купала знарок абрывае гутарку аб вартасцях калгаснага жыцця: маўляў, якія там дасягненні – лепей аб гэтым памаўчым.

У дадзеным кантэксце, калі мець на ўвазе згаданы вышэй з “Каментарыяў” візіт калгаснікаў да Я. Купалы, паэт не пакрываў перад імі душой, адлюстроўваючы гэтую сустрэчу з яго гасцямі. Свой погляд на абмяркоўваемыя пытанні ён у вершы не падае. Гэтае спатканне калгаснікаў з паэтам заканчваецца скокамі. І толькі, бадай, у адзіным месцы верша назіраем, трэба меркаваць, іранічны падтэкст, калі мець на ўвазе стаўленне Я. Купалы да калектывізацыі і займеннік *нам* у наступных радках: *Дрыжэлі сцены новай звонкай хаты. // Было нам [не толькі, калгаснікам, а і паэту разам з імі – А. М.] весела, што і казаць*¹⁶. Як ужо адзначалася ў ранейшай публікацыі аўтара¹⁷, у адносінах да вершаваных літаратурных тэкстаў Я. Купалы 1930-х гадоў можна прымяняць, акрамя іншых, і прынцып пастаноўкі лагічных націскаў на лексемы, якія па-за кантэкстам адпаведных вершаў семантычна нейтральныя – у такім выпадку ўтвараецца зусім адваротны сэнс. У адпаведнасці з гэтым у цытаваных вышэй радках паэтычнае вызначэнне *весела*, калі на яго паставіць лагічны націск, у спалучэнні з сэнсам выслоўя *што і казаць* (параўнаем з сэнсам негатыўнага ў эмацыійных адносінах выслоўя “ды што аб гэтым гаварыць...” альбо з шырока вядомым выслоўем К. Крапівы *Аб гэтым лепей памаўчым...*), мае

14 Тамсама.

15 Тамсама.

16 Тамсама.

17 Гл.: А. М. Макарэвіч, *Беларуская літаратура першай трэці ХХ ст. і праблема гістарычнай ружомасці мастацкага твора*, [у:] Куляшоўскія чытанні: матэрыялы Міжнар. нав. канф., Магілёў, 26–27 крас., Магілёў 2006, с. 13–14.

ў сабе зусім не аптымiстычны сэнс, а песiмiстычны, саркастычны падтэкст.

Апошняя страфа верша падводзiць да думкi, што гэтае спатканне-гiсторыя падштурхнула паэта напiсаць верш “Вечарынка”.

І госці выйшлі. Цiша наступiла.
Тут адна думка ўзбегла мне на яў:
Калгаснiкам адвагi не хапiла
Прасiць, каб песню аб калгасе склаў¹⁸.

Але ж змест *песнi аб калгасе* можа быць розным, у тым лiку і палярным у адносінах да таго, якi “чакалi” сяляне. І вось ужо ў “Вечарынцы” Я. Купала, думаецца, дае зiшчальную падтэкставую характарыстыку сутнасцi жыцця не толькi ў “Чырвоным аратым”, але і ўсяго калгаснага ладу. Звернемся да канкрэтнага прачытання вобразаў і, адпаведна ім, вызначэння падтэкставага сэнсу гэтага верша.

Сэнс рэфрэну. Першая і апошняя строфы заканчваюцца радком, у якiм ужыты спалучальны злучнiк “і”: **І гармонiк грае, грае**, ва ўсiх астатнiх строфах выкарыстоўваецца супрацiўны злучнiк “а”: **А гармонiк грае, грае**. Такое выкарыстанне злучнiкаў, вiдаць, невыпадковае. У першай страфе “і” ў пачатку рэфрэна выконвае ролю злучэння на першы погляд трох нейтральных падзейных сiтуацый: вечарынка, прысутнасць на ёй жыццярадасных калгаснiкаў, гранне – без перапынку – гармонiка. Далей жа гранне гармонiка з дапамогай злучнiка “а” супрацьпастаўляецца алагiчнасцi падзейных сiтуацый. І музыка гармонiка ўжо ўспрымаецца як сiмвал, якi хавае ў сабе наступны сэнс: гэта iдэалагiчны цiск, зададзенасць. Мэта такой “музыкi” ў наступным: падпарадкаванне намераў і жаданняў удзельнiкаў вечарынкi (не толькi гэтай, а і ўсёй калгаснай “вечарынкi-калектывізацыi”) задаваемаму iдэалагiчнаму рытму. Якiмi б нi былі намеры сялян, **а** iдэалагiчны гармошiк iх накіруе ў неабходнае вусце. Падмацуем гэтую выснову далейшым аналізам тэксту верша.

Сэнс падзейнай сiтуацыi. Калгаснiкi прыходзяць на вечарынку пасля цяжкай працы. І ўсю ноч – да самай ранiцы – веселяцца, гутараць тут, нягледзячы на тое, што і *дамоў было б пара ім*. У сувязi з гэтым узнікаюць наступныя пытаннi. Як фiзiчна можна вытрымаць

¹⁸ Я. Купала, *Поўны збор твораў*. У 9 т., т. 5, с. 63.

такія скокі, “дыт”, “жар”, нітво, начное “даснедаванне” пасля цяжкага дня і як потым працаваць пасля гэтакай бяссоннай ночы? Алагізм сітуацыі відавочны, “весьляосць” калгаснікаў тут абсурдная. Але сяляне не расходзяцца з вечарынкі (А скажаць яшчэ не годзе). Чаму? Бо *Яшчэ танец на расходзе, // А гармонік грае, грае*¹⁹. Выраз на расходзе ў далжэным кантэксце можа мець наступнае значэнне: танец яшчэ толькі падыходзіць да свайго апагею, калгаснікі яшчэ толькі-толькі ўваходзяць у агульны рытм танца. Але ж выраз *у расход* мае і іншае значэнне: па аналогіі з выразам “*у расход*” – *знішчыць, расстраляць*²⁰; па аналогіі з выслоўем “*выводзіць (пускаць, спісваць) у расход*” – *расстрэльваць, пускаць на той свет, ставіць да сцяны*²¹. Не ўзыходзячы на шлях катэгарычнасці, прыем пад увагу першы (з акрэсленых вышэй) сэнс Купалавага вызначэння на расходзе: танец яшчэ толькі разгараецца.

У трэцяй страфе Я. Купала вызначае, што ў час танца *Зіна шэпча штось Мальвіне, А Мальвіна шэпча Зіне*²² [падкрэслена – А. М.]. Калгасніцы Зіна і Мальвіна маюць патрэбу выказацца, але пры гэтым выказацца так, каб іншыя не пачулі іх слоў. Аднак жа ў такіх умовах і адрасат выказвання таксама не пачуе гэтага шэпту. Але ж ёсць жаданне, намер нешта агучыць. І такое агучванне знарок прыглушаецца, а ў выніку яно выкідваецца ў нікуды. Гэта своеасаблівы немы крык. А калі б ён і прагучаў выразна, то гармонік не даў бы яму быць пачутым: яго гранне мацнейшае, важнейшае, усеабдымнае ў гэтым абсурдным танцы: *А гармонік грае, грае*. Нездарма, відаць, Я. Купала, пішучы гэты верш, у чацвёртай страфе перад рэфрэнам паставіў шматкроп’е (аб гэтым сведчыць фрагмент аўтографа²³ “Вечарынкі”); у друкаваным жа варыянце яго няма. У такім сінтаксічным абрыве хаваецца свой сэнс: што б там ні было на той вечарынцы, а гармонік будзе граць, будзе граць тое і так, і столькі, колькі захоча той, хто заказвае музыку гэтаму гармоніку.

Абсурднасць падзейнай сітуацыі выразна назіраецца ў пятай і восьмай (апошняй) строфах.

¹⁹ Тамсама, с. 64.

²⁰ *Глумачальны слоўнік беларускай мовы*. У 5 т., Мінск 1980, т. 4, с. 691.

²¹ І. Я. Лепешаў, *Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы*. У 2 т., Мінск 1993, т. 1, с. 207.

²² Я. Купала, *Поўны збор твораў*. У 9 т., т. 5, с. 64.

²³ Гл.: Янка Купала, *Энцыкл. даведнік*, Мінск 1986, с. 111.

За сталом ідзе бяседа
 Аб жыцці, аб ураджаі,
 П'е суседка да суседа,
 Хто не снедаў, тут даснедаў,
 А гармонік грае, грае²⁴.

Калгаснікі, якія прыйшлі на вечарынку пасля цяжкага дня сялянскай працы, аказваецца, не толькі не снедалі, а, трэба меркаваць, і не абедалі, бо, калі б абедалі, то на вечарынцы ўжо вчэралі б альбо “дывячэрвалі”. Яны ж толькі *даснедаюць*. Можна ўявіць, якой была перад вечарынкай і якой будзе пасля праведзенай у танцах ночы праца гэтых галодных калгаснікаў!

І ці не аб гэтым таксама спрабавала шаптаць Мальвіна Зіне і Зіна Мальвіне? Але ж гармоніку да гэтага няма справы – ён *грае, грае*, заглушаючы такое шаптанне.

У дадзеным выпадку можна правесці паралель з наступнымі фактамі побытавага і грамадскага жыцця ў СССР перыяду спажывецкага дэфіцыту. Харчовыя і прамысловыя крамы з пустымі паліцамі, аднак на выбарчых участках у дзень усенароднага галасавання пад невыносна гучную – на ўсю ваколіцу – музыку з магнітафона (а ён іграе ад самай раніцы і да позняй ночы) на паліцы буфета выстаўляюцца неабходныя харчы, якія звычайныя грамадзяне мелі толькі па вялікіх святах. Грамадзяне тут, карыстаючыся выслоўем Я. Купалы, *даснедаюць*. І на такую “вечарынку” большасць бегла з раніцы не таму, каб першымі прагаласаваць, а каб набыць як мага болей харчоў у буфеце, бо пасля “вечарынкi” трэба ж неяк жыць. Аб гэтым шапталі Мальвіны-Зіны. Але гармонік-магнітафон надта гучна іграў. І шэпт грамадзян ніколі не быў агучаны на поўны голас. Дык ці не аб гэтым папярэдджаў Я. Купала сваіх суайчыннікаў? “Вечарынка” з гэтым настойлівым гармонікам будзе доўжыцца не толькі адну ноч, а працягла; “Чырвоным аратым” стане ўся краіна.

Весяліся, ганарыся,
 Мой “Чырвоны аратаю”!
Скварка плавае ў місе,
 У **шаўку** скача Марыся,
 І гармонік грае, грае²⁵

[вылучана тлустым і падкрэслена – А. М.]

²⁴ Я. Купала, *Поўны збор твораў*. У 9 т., т. 5, с. 64.

²⁵ Тамсама, с. 65.

Вызначым магчымыя варыянты сэнсаўтваральнай ролі назоўніка *скварка* ў прыведзенай вышэй страфе: 1) *скварка* – назоўнік з адпечнем зборнасці; багата *скварак* (параўнаем з выслоўем *Будзе скварка – будзе і чарка*) – сімвал заможнасці, дабрабыту; 2) *скварка* – назоўнік адзіночнага ліку, адзін падсмажаны альбо звараны кавалачак сала²⁶. У аналізуемай частцы верша *скварка плавае ў місе* – не напаўняе місу, не насыпана ў яе (іначай было б нешта накшталт “скварцы цесна ў нашай місе”), а толькі плавае ў нейкай там пол’ўцы. Значыць, гэты вобраз падкрэслівае беднасць калгаснага жыцця.

Мэтазгодна тут правесці наступную паралель. На пытанне Паўліны Мядзёлкі, ці *скора нашы пагоняць немцаў назад?*, Я. Купала наступным чынам ахарактарызаваў калгасны лад: (...) “*Патрыятызм! Патрыятызм!*” – *крычаць*. *А скульп яго ўзяць гэтага патрыятызму? Калгаснікаў абабралі да ніткі, у губу нечага ўлажыць, дзеці пухнуць з голаду. Сам бачыў. А хочучь, каб у іх патрыятызм быў*²⁷.

Такая ацэнка Купалам калгаснага жыцця сведчыць, акрамя іншага, і аб тым, што ў “Вечарынцы”, на паверхні якой “пульсуе” ўсхвалянае, насамрэч даецца характарыстыка абсурднасці праяў калгаснага ладу.

Здаўна дабрабыт, ствараемы гаспадыняй, вызначаўся, акрамя іншага, колькасцю натканага палатна, якое збіралася таксама і як частка пасагу для дачкі-нявесты. У апошняй страфе “Вечарынкі” Марыся скача *у шаўку*. Шоўк тут не столькі сімвал новага і заможнага жыцця, колькі, думаецца, сімвал, які сведчыць, што ва ўмовах калгаснага ладу спрадвечна сваё, спрадвечна каштоўнае мяняецца на чужое і штучнае. Апошні радок гэтай апошняй страфы верша (рэфрэн) пачынаецца злучнікам “і”. Так ёсць і сёння, будзе і заўтра, і паслязаўтра. Неабходнасць, мэтазгоднасць такога “сёння”, “заўтра”, “паслязаўтра” настойліва пацвердзіць гармонік, музыку і ступень уздзеяння якога будучы кантраляваць начлежнікі, якія пры неабходнасці паставяць усіх у шарэнгі.

Звернемся да вызначэння сэнсаўтваральнай ролі згаданых вышэй вобраза начлежнікаў і шарэнгі з сёмай страфы ў адпаведнасці з гістарычнай рухомасцю мастацкага твора.

Начлежнік – 1) *чалавек, які часова начуе дзе-небудзь*; 2) *той, што пасе коней ноччу*²⁸. З прыведзеных лексічных значэнняў назоўніка

²⁶ *Глумачальны слоўнік беларускай мовы*. У 5 т., Мінск 1983, т. 5, с. 165.

²⁷ П. Мядзёлка, *Сцежкамі жыцця*, “Польмя”, 1993, № 4, с. 202.

²⁸ *Глумачальны слоўнік беларускай мовы*. У 5 т., Мінск 1979, т. 3, с. 339.

“начлежнік” большы прымальнае ў вершы, на першы погляд, другое: калгаснікі, што былі ў начлегу, завіталі пад раніцу на вечарынку, далучаюцца да скокаў на ёй. У такім выпадку чаму яны *пайшлі у скок шарэнгай*, чаму не сталі танцаваць *польку ці сербіянку*, як гэта рабілі іншыя калгаснікі, а пачалі скакаць роўным строем? Каб адказаць на гэтыя пытанні, возьмем пад увагу першае з вылучаных вышэй значэнняў слова “начлежнік”. Начлежнікі – гэта чужыя, прышлыя людзі, якія не проста заходзяць на вечарынку, а, як вызначае Я. Купала ў гэтай жа сёмай страфе, *закачваюцца з разбегу* на яе, гэта значыць упэўнена, мэтанакіравана, з адчуваннем сваёй перавагі. Начлежнікі з’яўляюцца на гэтай вечарынцы не проста так, а, відаць, па падказцы: *як бы што ім там нараіў*. Яны *закачваюцца* сюды пад раніцу (тут можна правесці паралель з часам арыштаў “ворагаў народа” ў перыяд рэпрэсій: позняя ноччу альбо таксама пад раніцу). Калі сэнсавы падтэкст вобразаў гэтай страфы паставім у кантэкст прааналізаванай вышэй фактуальнасці верша, то заўважым, што Я. Купала тут падкрэслівае наступнае. Калгаснае “шчаслівае” і “заможнае” жыццё знаходзіцца пад пільным кантролем чужых, прышлых, якія імкнуцца загнаць сялян у *шарэнгу*, падпарадкаваць крок у гэтай шарэнзе яе галоўнаму закону: усё павінна адбывацца ў адным рытме, пад адну музыку, зладжана, аднастайна і – без гэтага не будзе зладжанай шарэнгі – пад каманду кіраўніка згуртавання, якое крочыць у шарэнгах. Рытму шарэнгі дапамагае маршавая музыка, маршавы спеў. Такую ролю ў калгаснай вечарынцы-жыцці выконвае гармонік як ідэалагічны камертон.

Такім чынам, верш “Вечарынка” ў “ляўкоўскім цыкле” сведчыць не пра ўсхваленне Купалам калгаснай рэчаіснасці (гэта на паверхні, для масавага мыслення таго часу), а менавіта пра знішчальную крытыку гэтага ладу жыцця. Пры гэтым адбываецца стылізацыя пад радасны, аптымістычны настрой насельнікаў той прасторы, якая аб’ектыўна вызначалася татальным ідэалагічным кантролем і грамадскай абсурднасцю.

Сведчанні крытычнага падтэксту ў розных варыянтах яго праўлення знаходзім і ў іншых вершах “ляўкоўскага цыкла”: “Сыны”, “Беларусі ардэнаноснай”, “Як я молада была...”, “Маё мне сонца правадыр...”, “Шоў я пушчаю...”.

Так, напрыклад, у перадапошняй частцы “Сыноў” значную сэнсаўтваральную ролю выконваюць словы *як*, калі на іх паставіць лагічны націск і суаднесці гэтае ўзмацненне з прататыпнай рэчаіснасцю. *Як* у выказванні шостага сына мае патэнцыйную асаблівасць да

напаўнення яго іншым, у адрозненне ад таго, што ляжыць на паверхні верша, сэнсам. У дадзеным выпадку гэтае *як* (акалічнасць спосабу дзеяння) сведчыць пра магчымую абсурднасць адлюстравання ў песнях шостага сына працы ва ўмовах знішчэння *здрадных напасцяў* і – асабліва – пра абсурднасць будаўніцтва *казачнага шчасця*. Шосты сын збіраецца пра ўсё гэта складаць песні, але выказацца ў іх інакш ад таго, як рэпрэзентуецца яму *казачнае шчасце* ў грамадстве, ён не зможа, бо, паводле апошняй часткі верша, ён, балынавіцкі сын, як і яго браты, “*свае думкі*” “*выказаці*” не ўмеў “*іначай*”. У падтэксце, думаецца, Я. Купала звяртае ўвагу, акрамя іншага, і на маладое пакаленне творцаў, для якіх ідэя балынавіцкага *казачнага шчасця* з’яўляецца галоўнай у працэсе асэнсавання і адлюстравання рэчаіснасці.

Падобную падтэкставую сэнсаўтваральную функцыю выконвае злучнік *як* таксама ў другой частцы верша “Беларусі ардэнаноснай”: людзі, якія *чакалі цуду* (не змагаліся за лепшае жыццё, а *чакалі* яго), будуць помніць не толькі, *як* іх катавалі ў мінулым, але і тое, “*як прыйшло з Усходу вызваленне з рабства*”, *як мінула ліха, як не гнуцца горбам, // як жыць стала лёгка пад чырвонай зоркай*²⁹. У двух фінальных радках верша вызначаецца, што “*мудры Сталін падзяляе*” “*шчасце й гора*” ардэнаноснай Беларусі. Дзеяслоў *падзяляць*, як і *падзяліць* мае наступныя значэнні: 1) *размеркаваць, раздзяліць (на часткі, групы і інш.)*; 2) *зрабіць падзел маёмасці, гаспадаркі*; 3) *аддаць частку свайго каму-небудзь*³⁰. Дык ці нельга ў такім выпадку ў гэтай частцы тэксту прачытаць наступны сэнс? *Мудры Сталін размяркоўвае, дзеліць шчасце і гора для беларусаў на “можна” і “трэба”, на магчымае і павіннае быць*³¹.

²⁹ Я. Купала, *Поўны збор твораў*. У 9 т., т. 5, с. 60.

³⁰ *Тлумачальны слоўнік беларускай мовы*. У 5 т., Мінск 1979, т. 3, с. 530–531.

³¹ Зразумела, у гэтым вершы, як і ў іншых тэкстах “ляўкоўскага цыкла”, найбольш усхвалянняў, але ж трэба памятаць і тое, што верш быў напісаны ў 1935-м годзе. Можна здавацца, што аўтар дадзенага артыкула ідзе па шляху ўласнай рэзэпцыённай фантазіі. Але ж звернемся да наступнага пытання. Ці было Я. Купалу, які ўжо аднойчы рашыўся на самагубства, які ў 30-я гады быў маральна растружчаны, ці было яму што губляць? Высокае становішча “абласканага” паэта магло быць у любы час перакрэслена тымі, хто “прыгалубіў”. Думаецца, Я. Купала гэта разумеве. І каб хоць неjak падкрэсліць сваё сапраўднае стаўленне да таго, што насамрэч адбываецца ў краіне на фоне *казачнага шчасця* і дасягненняў ў грамадскім жыцці, Я. Купала, з аднаго боку, стылізуе свае вершаваныя тэксты пад алтымістычны настрой, ствараемы ідэалагічным гармонікам, з другога, уплятае ў кантэкст двухсэнсоўныя выразы, вобразы, апэнікі, разлічваючы, відаць, на ўсё тую ж рэзэпцыённую сутворчасць. Не мог аўтар вершаў “Разлад”, “Прарок”, “Сяброўцам па долі” “*Увесь да дна...*”, паэмы “Курган” і інш. твораў быць у новых жорсткіх умовах грамадскага разладу

Пастаноўка лагічнага націску на займеннік *маё* ў вершы “Маё мне сонца правадыр...” таксама прыводзіць да адпаведных сэнсаўтваральных акцэнтаў і ў гэтым тэксце. Варта прыгадаць, што яшчэ ў вершы 1912 года “Прыстаў я жыць...” лірычны герой стаміўся *жыць на белым свеце*; у сувязі з гэтым ён ставіць наступныя пытанні: *Куды ісці? За што ўчапіцца? // Якім багам паклоны біць?*³². У гэтай сітуацыі адным з магчымых выйсцяў для яго ёсць такое:

Самое сонца ўзяць у рукі
І, як з паходняй з ім ісці,
Святлом ніштожыць нашы мукі,
Увесь плач роднае зямлі³³.

У вершы 1935 года “Маё мне сонца правадыр...” па-за кантэкстам застаецца канстатацыя новага разладу ў грамадскім жыцці (вядома, што адкрыта такая канстатацыя не магла быць агучана). Але ж лірычны герой тут не звяртае ўвагу на грамадскую гармонію, бо аб’ектыўна яе няма. Ён – герой – па-за акрэсліваннем умоў, у якіх жыве, настойліва звяртае ўвагу на тое, што ў яго ёсць свой ідэал жыццёвага шляху і спосаб пазнання жыцця (*маё сонца*, па-за кантэкстам – не сонца Сталіна-Леніна), за якім яму хочацца ісці. Менавіта ўласнае (*маё*) сонца лірычнага героя *знача яму сцежкі безупынна: сцежкі* пазнання і быцця ў іншых – высокіх у эстэтычных адносінах – вяршынях (вобразы-сімвалы гор – Эльбрус, Памір, – высі, стратасферы, ясных зор, планетнага жыцця, полюсаў, зямлі). Тут лірычны герой ігнаруе сонцалікага Сталіна-правадыра, за выключэннем (у другой страфе) ускоснага ўсхвалення (а як без гэтага, калі хочаш неніта данесці ва ўмовах таталітарнага кантролю над словам, якое ішло да мас?) вынікаў яго палітыкі ў галіне сацыялістычнага будаўніцтва.

У сувязі з вызначаным вышэй цікава параўнаць мастацкую фактуальнасць і яе сэнс з верша “Шоў я пушчаю...”. Тут непасрэдна не вызначаецца час падзейных сітуацый, у якіх аказваецца лірычны герой, за выключэннем, бадай, апошняй страфы, у апошнім радку якой вызначаецца, што герой *відным шляхам далей* крочыць. У сувязі з гэтым

толькі *львом акаваным*, які *аслу з напоўненай машною лапы ліжа* (“Разлад”). Не мог, бо гэта б ужо быў не Я. Купала! Такога тытана, такую велічыню, якая несла невымерна багаты духоўны патэнцыял у сваіх, прынамсі, дакастрычніцкіх творах, нельга зламаць да канца. Гэта не той выпадак.

³² Я. Купала, *Поўны збор твораў*. У 9 т., т. 3, с. 67.

³³ Тамсама, с. 67.

можна меркаваць, што крочыць ён *відным шляхам* сацыялістычнага жыцця. Але ж у кантэксце ўсяго верша такія радкі ўспрымаюцца не больш, як фармальны рэверанс для цензуры, маўляў, герой выходзіць з дакастрычніцкай цёмнай пушчы на светлы прастор новага жыцця. Што ж ляжыць на паверхні – ужо не падтэкстава, не схавана – гэтага верша? Шлях героя пралягае праз пушчу, ён настойліва прабіраецца праз “*пацярэб’е*”, “*лом*”, але ўвесь гэты час яго праследуе воўк. Герой спрабуе неяк бараніцца ад яго (*Кіну торбай, грыбам хрушчам*), але воўк *зубы скаліць, пхнецца моўча*³⁴. Ці не ёсць у цытаванай тут падзейнай сітуацыі з гэтага верша ўскоснае вызначэнне Я. Купалам яго паэтычных спроб адкаснуцца ад ваўка-цензара, ідэалагічнага ваўка новага часу? Хоць нечым, хоць неяк, а пазначыць, што воўчае праследаванне ў пушчы сярод ночы павінна мець спробу абароны з боку таго, каго праследуе гэты воўк.

У гэтым вершы зноў з’яўляецца вобраз сонца. І калі ў вершы “*Маё мне сонца правадыр...*” лірычны герой вызнае сваё сонца за свайго правадыра, то ў гэтым творы лірычны герой прабіраецца скрозь пушчу, уцякае ад воўчага праследавання з адным жаданнем:

Хоць бы ўжо рассташа з ночай,
Хоць бы вочы дзень расплюшчыў:
Каб заглянуць сонцу ў вочы,
Каб не знаць цянегаў-блэшчаў³⁵.

У чацвёртай і пятай строфах лірычны герой нібыта выходзіць на прастор новай рэчаіснасці (можа, зноў жа – сацыялістычнай):

Развіднела. Ў чорнай гушчы
Знік маланкай позірк воўчы,
Заіграла песні пушча³⁶.

Аднак жа за *яснотай* лірычны герой не проста ідзе – ён “*мкнецца*”, “*прэцца*”, трушчачы верас:

За яснатай, каб не збочыць,
Мкнуся, пруся, верас трушчу –
Праз карчоўе, праз ламочча, –
Хай звяр’ё там пушчу трушча. {...}³⁷

³⁴ Я. Купала, *Поўны збор твораў*. У 9 т., т. 5, с. 76.

³⁵ Тамсама, с. 68.

³⁶ Тамсама.

³⁷ Тамсама.

Нібыта грозная начная пушча з ваўкамі ў ёй засталася ззаду. Але ж і ў новай сітуацыі лірычны герой ідзе па няўдалым шляху. Дык, можа, гутарка ў “Шоў я пушчаю...” адбываецца пра змену шляхоў у савецкай пушчы-рэчаіснасці, дзе сонца (не *маё* – лірычнага героя – сонца) толькі на момант (ілюзія) паказвае шлях з гэтай пушчы, а потым зноў пачынаецца *карчоўе* і *ламочча*?

У вершы “Як я молада была...” лірычная гераіня звяртае ўвагу на тое, што яе дзеці і ўнукі, у адрозненне ад яе гаротнага жыцця ў маладосці, у савецкім жыцці маюць *рай*. Але ж гэты *рай*, калі спраецываецца змест выказванняў гераіні верша на сэнс слова “рай” у пераносным значэнні, мае вельмі ўжо сціплыя свае праяўленні, найбольш ідэалагізаваныя, за выключэннем таго, што *кожны* з дзяцей і ўнукаў гераіні верша *ўдоваль есць і п’е*, што дзеці і ўнукі *не ведаюць муж*³⁸. Вось даволі сціплыя праяўленні гэтага райскага жыцця: дзеці і ўнукі адмаўляюцца ад паркалю, а патрабуюць ядwab для адзення. Ядwab, як і ў “Вечарынцы” шоўк, – гэта адна з матэрыяльных каштоўнасцей новага (але ж чужога!) селяніну жыцця. Яшчэ адна праява новага жыцця, якой, відаць, захапляюцца дзеці і ўнукі гераіні верша, – гранне патэфонаў і радыё. Тут зноў напрошваецца параўнанне з вершам “Вечарынка”: з граннем гармоніка ў ім. Адчуванне раю ў “Як я молада была...”, як і адчуванне шчасця ў “Вечарынцы”, ствараюць ідэалагічныя патэфоны, радыё, гармонікі:

Патэфоны граюць ім,
Радыё іграе;
Не было ў жыцці маім
Гэтакага раю³⁹.

Такім чынам, як сведчыць прапанаваны тут кароткі аналіз некаторых вершаў з “ляўкоўскага цыкла” Я. Купалы, высновы адносна грамадзянскай пазіцыі пісьменніка ў 1930-я гады варта ілюстраваць не толькі фактамі яго жыцця (уласна грамадскія ўчынкі, выказванні і інш.), але і канкрэтным аналізам яго літаратурных тэкстаў, бо менавіта яны (у адкрытай альбо завуаляванай форме – сэнсаўтваральны падтэкст) сведчаць пра зафіксаваныя ў адпаведным вершы грамадзянскую думку, прысуд, адрачэнне, адасабленне Я. Купалы, накіраваныя не толькі ў сучаснасць, але і ў будучае. І ў гэтых адносінах “ляўкоўскі

³⁸ Тамсама.

³⁹ Тамсама.

цыкл”, так палярна апэнены даследчыкамі розных часоў, дае свой удзячны матэрыял для разумення грамадскіх характарыстык Я. Купалам праў савецкага жыцця ва ўмовах, калі маючае быць з пазіцыі грамадскіх ідэалаў і існуючае разыходзіліся, а масавая свядомасць па аб’ектыўных прычынах “не заўважала” такога разыходжання.

STRESZCZENIE

W artykule dokonano analizy utworu “Levky cykl” Janka Kupaly. Szczególna uwagę skierowano na historyczną zdolność przystosowania się jaką charakteryzują się utwory Kupaly. Na wstępie autor artykułu porównuje oceny cyklu dokonane przez krytyków literatury okresu radzieckiego i poradzieckiego. Następnie autor kieruje swoją uwagę na wiersze cyklu, które jego zdaniem świadczą nie o chwalebnym przez poetę rzeczywistości radzieckiej, lecz wprost przeciwnie – o wskazywaniu na absurdalność rezultatów socjalistycznych przekształceń. Wyrażenie takiej rzeczywistości jest rozpatrywane na poziomie konkretnego artystycznego kodowania z charakterystycznymi dla niego cechami, które także zanalizowano i zilustrowano.

SUMMARY

The article contains the analysis of Yanka Kupala's poems of “Levky cycle”. The emphasis is put upon historical flexibility of Y.Kupala's works. First of all, the author of the article compares indicative estimates of this cycle by literary criticism of both Soviet and post-Soviet periods. Then, the focus is placed on the poems of “Levky cycle” that disprove Kupala's intentions to praise Soviet epoch reality. According to the author, these poems are aimed at showing the absurdity of socialistic reforms in Belarusian country. The author's ideas are based on the analyses of specific features of Kupala's literary code provided in the article.