

Алесь МАКАРЭВІЧ

## ВОБРАЗЫ ДАЊІЛКІ І ЗОСЬКІ З ДРАМЫ “РАСКІДАНАЕ ГНЯЗДО” Ў КАНТЭКСЦЕ СПАДЧЫНЫ ЯНКІ КУПАЛЫ І ДРАМ ФРАНЦІШКА АЛЯХНОВІЧА

У апошнія дзесяцігоддзі адбываецца новае якаснае асэнсаванне спадчыны Янкі Купалы. Даследчыкі звяртаюць увагу на тых творы пісьменніка, якія раней у нашым літаратуразнаўстве па вядомых прычынах не характарызаваліся. У выніку Купалава спадчына цяпер бачыцца ў сэнсавых адносінах больш аб’ёмнай і шматмернай.

Навукоўцы, здавалася б, даволі поўна ахарактарызавалі і вобразы “Раскіданага гнязда”. Аднак, думаецца, мастацкая фактуальнасць твора паграбуе 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 Данілка і Зоські з драмы “Раскіданае гняздо”.

У эстэтычных адносінах Данілкавы сацыяльныя (назавём іх умоўна “сямейна-сацыяльныя”) і творчыя інтарэсы хутчэй дваістыя, чым супярэчлівыя. І ў межах гэтай дваістасці пазітыўнае саступае месца негатыўнаму. Звернемся да канстатацыі ацэнак, высноваў і ўчынкаў Данілка ў кантэксце таго сямейнага разбурэння, якое адбылося ў лёсе кожнага з Зябілакаў, у тым ліку і самога Данілка.

**Асаблівасці пазнавальных арыентацый Данілка.**

Галоўнае ў сямейна-сацыяльных арыентацыях Данілка – імкненне адасобіцца ад праблем, ад праўды жыцця, бо асэнсаванне сутнасці такіх праяваў можа прынесці яму яшчэ большыя праблемы.

Д а н і л к а. *А я ўсё-такі пайду адгэтуль на кожны выпадак<sup>2</sup>.*

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

Д а н і л к а. *І што гэты Сымон думае з сваёй рызыкай? Ужо аж мяне пачынае злосць на яго разбіраць (7, 225).*

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

Пазнавальныя агульнабыццёвага плана арыентацыі Данілка вызначаюцца філасофскай афарбаванасцю: яго цікавяць праблемы нараджэння і смерці ча-

лавека, уладкавання свету (акт I, з’ява 1). Аднак ён не разумее глыбокіх высноў сваёй маці аб праблемах, якія яго цікавяць (7, 220). 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.

**Эстэтычныя творчыя характары арыентацыі Данілка ў кантэксце сямейна-сацыяльных.**

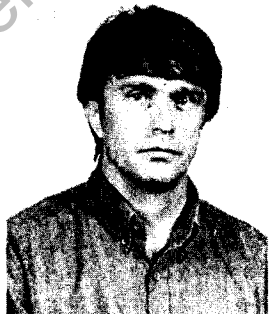
У першым акце п’есы (Лявон яшчэ быў жывы; з’ява 1) Данілка марыць зайграць так, каб цэлы свет здзівіў. Чым здзівіць, як здзівіць – гэта пакуль што невядома. Тут творчыя мары падлетка альбо яшчэ аб’ектыўна цалкам не акрэсленыя, альбо суб’ектыўна схаваныя і нявыказаныя. Магчымы і трэці – гіпатэтычны – варыянт: Я. Купала свядома іх не акрэсліў дзеля далейшага рэцэпцыйнага вызначэння ў кантэксце сямейна-сацыяльных арыентацый гэтай дзейнай асобы. У другім акце (падзеі адбываюцца праз два дні пасля самагубства Лявона; з’ява 1) Данілка, назіраючы гора і адчай сямейнікаў, больш канкрэтна акрэслівае свае творчыя жаданні:

Д а н і л к а. *Я незадоўга ўжо скрыпку сваю скончу і так тады зайграю, так зайграю, што ўжо нікому з нас так галасіць не захочацца! (7, 219).*

Але найбольш напружана-паказальныя сярод эстэтычных арыентацый Данілка – яго мары творчага характару ў кантэксце акрэсленых у перакананне высноваў сямейна-сацыяльнага плана.

Д а н і л к а. *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 і жыць, аж пакуль не памром!*

<...> Цікавае, што гэта такая за паня – горкая нядоля? 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 птушка, і ўсё такое. А гэтая вялікая страхы, злепленая з неба, куды



*Алесь Мікалаевіч Макарэвіч – літаратуразнаўца. Доктар філалагічных навук (2000). Загадчык кафедры беларускай літаратуры Магілёўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. А. Куляшова. Закончыў Магілёўскі дзяржаўны педагагічны інстытут (1984), аспірантуру пры Мінскім дзяржаўным педагагічным інстытуце імя А.М. Горкага (1996), дактарантуру пры Інстытуце літаратуры імя Янкі Купалы НАН Беларусі (1999). Аўтар кнігі “В разных стилиевых течениях: проблемы жанра и стилиа в рассказах 20-х годов М. Горького и Т. Гартнога” (1995), “Проблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX ст.” (1999). Даследуе праблемы жанравага развіцця беларускай прозы XIX – першай паловы XX ст., а таксама пытанні арганізацыі самастойнай работы школьнікаў і студэнтаў па сістэме перспектыўных ліній пры вывучэнні гісторыі беларускай літаратуры.*

*прыгажэйшая, як была наша саламяная* (7, 220).

Відаць, такія разважанні Данілікі далі падставу П. Васючэнку ахарактарызаваць гэты вобраз: а) як тып мастака, месца якога – у будучыні, калі ён не будзе залежным ад палітыкі новага дня; б) як мастак “вольнай Беларусі”, у якой ужо нікому не будучь здавацца марнымі дзівацтвамі яго “апалітычнасць”, “касмапалітызм”; в) як мастак, шлях якога не будзе “маральна тупіковым”.

Данілка аддае перавагу жабраванню перад перспектывай службы ў панскім двары (акт I, з’ява 7). Ён нібы жадае быць вольным жабраком. Адначасова падлетак 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]”; 7, 235), звернута да Сымона, утрымліваецца апасродкаваная характарыстыка ўласнай Данілкавай сацыяльнай пазіцыі. У гэтага “дурнавата”-праніклівага падлетка ўсё пачынаецца з малага: схіленне перад панічом – дзеля выгады, “дурнаватасць” – дзеля лягчэйшага жыцця, блазнаванне – дзеля блазнавання...

Такая сацыяльная пазіцыя знайшла сваё мастацкае ўдакладненне ў пазнейшым па часе напісання за “Раскіданае гняздо” Купалавым вершы “*Ў в е с ь д а д н а . . .*” (1915): “*Ліжы золату рукі і карк гні, як скот, / Купіш ўсё: сястру, брата і Бога. <...> / З сонцам, з зорамі ўздумаеш збратацця, жыць, / Вольнай птушчай лунаці на свеце... / Смейся!.. Лепш вольна старайся ты з катом здружыць, / Калі горшых не хочаш пунт меці*” (4, 15). Гэты твор дае вобразу Данілікі вельмі выразнае сэнсавое асвятленне. Іранічныя высновы акрэсліваюць рэальныя і на перспектыву грамадскія пазіцыі не толькі згаданых у вершы сацыяльных тыпаў, але і вобразаў з “Раскіданага гнязда”, найперш Данілікі і Зосі.

У некаторых падзеях, што разгортваюцца ў драме, Данілка выбірае для сябе ролю, якая блізкая да вызначанай ім самім “дурнаватасці”, – ролю блазна. Ён блазнае 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 3; 7, 234). Але асабліва востра такое блазнаванне выяўляецца, калі брат спачатку даводзіць сястру да крайняй мяжы напружання, а потым кажа, што “наманіў” пра жаніцьбу Паніча (акт III, з’ява 4; 7, 238 – 239).

У іншай сітуацыі Данілкавы намеры проста жорсткія і перспектыву на неясныя як сацыяльная пазіцыя творчай асобы. З дапамогай сваёй скрыпкі ён хоча клікаць звар’яцелую Зоську ў жабрачы шлях, граючы ёй тую мелодыю, якую “паніч высвістаў” (акт V, з’ява 1; 7, 253). Наўрад ці Данілка задумваўся пра тое, што прынясе ў душу сястры такая мелодыя.

Самай значнай, дваістай, самай небяспечнай для Данілікі як чалавека і як творчай асобы з’яўляецца яго выснова пра неабходнасць сацыяльнага маўчаня з маскай дурнаватасці на твары. Данілкавы выказванні-самахарактарыстыкі рэальнага плана і на рэцэпцыйную перспектыву (“*Няхай сабе кажучь, што я дурнаваты, што я такі, што я гэтакі, але я ўсё бачу і ўсё разумею <...>*”; акт III, з’ява 4; 7, 238) –

самыя істотныя ў высвятленні сутнасці сацыяльных устаноў гэтага літаратурнага тыпу.

Звернемся да літаратурна-эстэтычных высноў канцэпцыйнага характару аб прызначэнні паэта і пазіі (шырэй – аб прызначэнні мастака і мастацтва), выкладзеных Янкам Купалам у вершах “Паэзія”, “Вы кажаце...”, “Хоць ты, сэрца, лопні, трэсні...”, “Адпаведзь”, “Я не для вас...”, “Не ўздыхай”, “Песняру-беларусу”, “Жальцеся, грайкія струны”, “Памяці С. Палуяна”, “Гусяляр”, “Прарок”, “Калі пачнуць...”, “Сярод магіл”, “Паэта і цэнзар”, у паэме “Курган” і інш. Сэнс гэтых высноў у наступным: паэт-музыка (мастак) павінен быць адданым імкненню свайго сэрца, душы; ён мусіць падпарадкоўвацца законам вышэйшага за зямны парадку (прыгадаем сцвярджанне Гусяляра з паэмы “Курган”, што яго сэрца і думка “небу справу здае”; 6, 56). Самае ж істотнае тут тое, што сапраўдны паэт не можа адгарадзіцца ад няпраўды жыцця і яго бязладдзя. Словы, вобразы і боль яго паэзіі павінны расейваць дрымучасць у свядомасці суайчыннікаў, накіроўваць іх на шлях спасціжэння сэнсу, сутнасці чалавечага быцця і законаў сусветнага існавання.

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

Паводле Я. Купалы, толькі мастак з чыстым сумленнем здольны выявіць праўду, якую прагнуць пачуць і ўсвядоміць яго суайчыннікі. Такім мастаком быў і сам Паэт: паэт трагічнага светапогляду, трагічнага лёсу, трагічнай у шляху да чыгача спадчыны. Янка Купала, душа якога непакоілася за ўсё ў Беларусі і ўсіх беларусаў, які адчуў увесь боль сутыкнення з разладам у жыцці, выказаў не толькі прароцтвы для свайго народа, але і трагічныя прадказанні для сябе самога (а ён быў найвышэйшай кропкай у свядомаснай нацыянальнай прасторы). Сведчаннем гэтаму могуць быць радкі з верша “*Н а с у д*” (1915): “*Адзін грэх толькі лёг мне на душу, як леў, / Праступак, суддзі, мой: я сэрца, сэрца меў! / Але ці ж гэта так страшэнная віна?!*” (4, 11). Грамадзянская пазіцыя пісьменніка (мастака) павінна быць непрымірмай, 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 устаноў Данілікі, з якімі ён выходзіць на шырокую жыццёвую дарогу.

**Д а н і л к а** (не слухаючы). *Няхай сабе кажучь, што я дурнаваты, што я такі, што я гэтакі, але я ўсё бачу і ўсё 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 на пекле ці як мужі ў смале, і больш нічога. Кожны вас шчыта, кожны вас*

ашуквае, кожны вас, як-то кажучь, 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, 238).

Гэта ўжо разважанні не чатырнаццацігадовага падлетка, а дарослага чалавека. Яго свядомасць, калі такія псіхалагічныя ўстаноўкі знойдуць сваё неаднаразовае станоўчае замацаванне, вельмі хутка трансфармуе іх у непахісныя перакананні. Дапусцім, што Данілка (-кі) авалодае (-юць) майстэрствам музыкі (мастацкага слова, жывапісу і інш.). Якой жа будзе яго (іх) творчасць? Магчыма, яна дасць пазітыўныя эстэтычныя і сацыяльныя вынікі. Аднак кантэкстуальна такім меркаванням прэрэчыць 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 Данілки (-ак). Ды, урэшце, і творчы лёс самога Я. Купалы трагічна пацвярджае эстэтычна-мастацкую бесперспектыўнасць творчасці такога мастака, які ўсё бачыць, разумее, ды маўчыць, а калі і выказваецца, то змушана, супраць сваёй волі. Калі рэцэпцыйна пашырыць фактуальна-храналагічныя межы драмы “Раскіданае гняздо”, правесці паралелі, скажам, з вершам “Р а з л а д”, то можна меркаваць, што Данілка ў будучыні стане адным з “акаваных льюў”, якія “аслу з напоўненай машыною лапы ліжучь”. Дапусцім, што ён стане блазнам на сацыяльным балі караля: яму часам будуць дазваляць лягнуць у форме намёку 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, зазірнушы ў акно жылля звычайнага чалавека, атрымае ў яго свядомасці такую трансфармацыю і такую адаптацыю да будучых выбрыкаў, якія не дазваляць яго “дрэнчыць” моцна, бо ён жа блазан, бо ён “дурны”.

Калі ж дапусціць, што такія данілки 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 даруе двурушніцтва. Не змогуць данілки, 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 Францішка Аляхновіча: няўдалага пісьменніка Сымона (“С т р а х і ж ы ц ц я”), музыкі Сцяпана (“Ц е н і”), “старога студэнта, бязвольнага п’яніцы” Лякдугны (“Д р ы г в а”).

Сымон, які некалі спрабаваў нешта пісаць для душы, быў адным з тых, што праходзяць міма “трупа” (аб’ёмны сімвал п’есы), які ляжыць на вуліцы. Гэта ўжо потым Сымон-прапойца заўважыў, што і ён апынуўся сярод тых аб’якавых людзей, якія “міма йдуць, быццам не чалавек, а камень, пень...”<sup>4</sup>. Але ж і раней

гэтае “міма йдуць” адбывалася вакол Сымона і ў яго асабістым жыцці, толькі ён не хацеў заўважаць таго – і быццам не заўважаў. Аднак яго свядомасць фіксавала гэтае “міма”, збірала і аб’ядноўвала ў сваіх межах вынікі такога Сымонавага шляху, каб даць выбуховую энергію і падштурхнуць да забойства. Літаратурная праца Сымона – таямніца, вынікі якой схаваныя ў стале. Яе ён як спадчыну аддае сыну. Але што карысці з той былой літаратурнай працы, калі яна, як і жыццё аўтара, зроблена напалавіну?! Яна – незакончаная драма яго жыцця. Ды і сын закончыць яе не зможа. Бо драму яго жыцця перарывае бацька.

Сцяпан з “Ценяў” скрыпкай зарабляе на хлеб: іграе ў тэатры, кавярні. 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, кіруе 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 – часткова вынік маўчання Сцяпана: маўчання перад жонкаю, сынам, самім сабой.

С ь ц я п а н. *Можжа ўсё гэта толькі жудасны сон? Не! Ня сон!... І Марыі няма... Памёрла, бедная... праз мяне. <...>*

*Можжа, нічога няма, а мне толькі гэтак здаецца? А можжа і мяне няма. Не! Я – ёсьць!.. Душа баліць... Ёсьць боль душы, а боль – гэта я. Але хто я? Хто такі? Які я? Ці можжа я дух, а ўсё іншае толькі сьніць мой дух і нічога няма, толькі мой дух і боль...<sup>5</sup>*

Лякдугна з “Д р ы г в ы” таксама марыў пра творчасць, але і яму штосьці перашкодзіла. І гэтае “штосьці” сядзіць у яго п’янай душы непрамоўным дакорам.

Л я к д у г н а. *Вучыцца не паехаў, змарнаваў ужо два гады... Меўся повесыць пісаць, – напісаў два аркушы і кінуў... Скажы мне, Галубоўскі, дзеля якога ліха я жыву? <...>*

*На Палесьсі – я там быў вучыцелем у адным маёнтку – ёсьць гэтка дрыгва: стануў нагой неасцьцярожна – і ўскочыў па пояе і ўжо зь яе ня выбярэцца, бо цягне цябе ўсё глыбей ды глыбей, пакуль ня ўцягне ўсяго з галавой... Вось і мы папалі ў гэтую дрыгву: камосімся, прабуем зь яе выкарабскацца, а дрыгва ўсё цягне нас глыбей і глыбей<sup>6</sup>.*

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

Вобраз Данілки ў кантэксце твораў Янкі Купалы і адпаведным гістарычным кантэксце набывае рысы своеасаблівага сацыяльнага прадбачання драматурга, становіцца трагічным сімвалам-прадказаннем. У жыццё і мастацтва ўпэўнена ўваходзіць творца-двурушнік, творца-блазан, які ў апісаным Я. Купалам **разладзе** (аднайменны верш) зойме належнае, адпаведнае яго светапогляду месца. Данілка ўспрымаецца ў кантэксце Купалавых твораў поўным ан-

тыподам 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 будучыні Данілка апынуўся 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 кантэксте наступных радкоў з верша “Ўвесь да дна...”: “Кажуць, кветка стала бядляча нага... / Няхай топча, і ты рабі тое; / Сам Антыхрыст не пойме, што нельга, што льга... / Ты не стончай – цябе стончуць ўдвое” (4, 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 Зоські з “Раскіданага гнязда” даволі неаднамерны ў сэнсавых адносінах. Праз яе вобраз і абставіны, у якіх яна апынулася, праз выніковасць уплыву гэтых абставінаў на яе жыццёвыя выбары назіраем яшчэ адно перакрываючае сэнсавых вектараў паміж “Раскіданым гняздом” і вершамі Янкі Купалы “Не глядзі...”, “Разлад”, “Ўвесь да дна...”, “Мой цень”, паэмамі “Зімою”, “Магіла льва” і інш.

Вобраз Зоські напоўнены трагічным гучаннем: яе рамантычныя памкненні і мары пазначаны трагічнай наканаванасцю, 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 асобы процістаяць разладу паміж марай і рэчаіснасцю?

Зоська – рамантычная асоба. Яна бачыць прыгажосць свету і захапляецца ёю. Душа гэтай дзяўчыны імкнецца да ветру, крыніцы, зораў, каб разгадаць таямніцы іх існавання, каб спасцігнуць сэнс сувязі чалавека з сусветам (7; 226, 229, 233 – 234). У сваіх поглядах, у адносінах з роднымі і Панічом Зоська зноў і зноў 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, напоўнены гармоніяй у яго ўсталяванасці і адносінах паміж насельнікамі. Відаць, таму Зоська першапачаткова і не жадае асэнсоўваць сутнасць той перспектыўнай падзейнай і маральнай цяжыні, 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 падштурхнуць Зоську яе родныя, і Паніч, і яна сама асабістымі няўдалымі спробамі абараніць права на існаванне свайго інтымнага пачуцця. Зоська ўсё ж вымушана зазірнуць у тое чорнае вока бездані, але спачатку яна змагаецца. І сілы ў гэтым змаганні ёй надаюць перакананні, што ў іншым, пазазямным існаванні жыццё будзе абавязкова шчаслівым, жаданым, годным.

Кахаючы Паніча, Зоська апынаецца паміж вог-

неннымі берагамі бурлівай ракі. Імкнучыся наблізіцца то да аднаго, то да другога берага, 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, Зоська так і не змагла затрымацца. Яе “вопратка”-абарона не надта трывалая для такіх абставінаў. Тады Зоська накіроўваецца да супрацьлеглага, яшчэ больш небяспечнага накіраванасцю яго полымя берага. Але тут ранейшая яе “вопратка” яшчэ больш непрыдатная, нават для самаабароны, ужо не кажучы пра ўпэўнены поступ па гэтым беразе. І тады Зоська выкарыстоўвае самае прыдатнае, як ёй здаецца, адзенне: блюзнерства, гульні перад роднымі. Тым болей што яе светапогляд нібыта і адпавядае гэтаму адзенню. Першапачаткова яна адчувае сябе ў ім калі не ўтульна, то не надта дыскамфортна. Але тут пачынаецца самае небяспечнае: раздваенне асобы, якое падвядзіць Зоську да двурушніцтва, усвядомленага і прыгожа аформленага ў кантэксте яе высокіх поглядаў на свет.

Зосьчына каханне да Паніча становіцца своеасаблівай страсцю і перашкаджае зразумець ёй тое, што асэнсавана Сымон: магіла бацькі “стала векавечнай перагародкай” паміж Панічом і сям’ёй Зяблікаў. Дзяўчына жадае заставацца сам-насам са сваім каханнем, бо разумее, што роспытгі блізкіх прывядуць яе да падману.

М а р ы л я. Ці праўда, што ты да яго ў двор...

З о с ь к а. Мамачка! На што табе гэта краенна 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, 225 – 226).

Неспатоленая інтымная прага кіруе Зоськай, падвядзчы яе да раздваення асобы. Тая Зоська, якая ва ўмовах руйнавання сямейнага гнязда, разбурэння сямейных адносін і смерці бацькі павінна цявараз глядзець на рэчаіснасць з яе праблемамі, падпарадкоўваецца іншай Зосьцы – той, якая знаходзіцца ў палоне сваёй імклівай цягі да Паніча.

М а р ы л я. Ён [Сымон] бачыў цябе з ім [Панічом] заўчора ўночы.

З о с ь к а. 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, а пасля ізноў ка мне вернецца і ходзіць за мною следам, як бы сочыць мяне. Тады на мяне страх нападае. Ох, баюся я гэтага свайго ценю, як відма якога з таго свету, баюся! (7, 226).

Зоська нават здольная прысягнуць перад Богам, што цень яе быў на спатканнях з Панічом. Здольная, бо сама хоча верыць у гэта. І ўжо перад абразамі Зоська ў роспачы прызнаецца ў раздвоенасці сваёй асобы.

М а р ы л я. Складай пальцы накрыж і прысягай! Іначай я асляплю цябе, каб да смерці туды сцезжкі не знайшла!

З о с ь к а (складаючы пальцы накрыж). Мамка, мамачка! Не губіце мяне! Я не магу!.. Я не ведаю, каторае з нас цень мой, а каторае я сама? (7, 227).

Што такое цень у разуменні Зоські, цень, пра які яна ўвесь час, апраўдваючы сябе, разважае: яна сама з тайнымі яе памкненнямі, Паніч, уяўны вобраз жаданых узаемаадносін? Прыгадаем выказванне Зоські: *"Я, мамачка, не згіну, а калі і згіну, то мой цень ас-танецца і будзе жыць на свеце да сканчэння вякоў* [падкрэслена як істотны момант для далейшых высноў. – А. М.]. *Так! Цень будзе жыць, калі я згіну"* (акт II, з'ява 6; 7, 229). У кожнай сітуацыі, відаць, Зоська асэнсоўвае розны вобраз ценю. Той цень не асацыяцыйна, а мэтанакіравана-ўстаноўкава нараджаецца ў яе свядомасці, дзяўчына поўнаасцю аддаецца экстазу яго канстатацыі, уяўлення, самагіпна-тычнага бачання. Вобраз гэтага ценю і канстатацыя яго існавання – усё для сямейнікаў – гэта своеасаблі-вая форма Зосьчынай самаабароны ў сітуацыях, калі відавочнымі становяцца ранейшыя ўчынкі і цяперашнія памкненні ў адносінах да Паніча. Янка Купала не падаў фактуальных альбо на ўзроўні аўтарскіх заўваг пацвярджэнняў здагадак Сымона і Марылі пра сустрэчы Зоські з Панічом. Ёсць толькі меркаванні на падставе чутага і бачанага. Для рэцыпіента таксама застаюцца загадкай сапраўдныя адносіны Зоські і Паніча. Але ж Зосьчыны тлумачэнні яе паводзін з дапамогай вобраза ценю якраз і даюць падставы меркаваць: тыя непрыстойныя адносіны, за якія Сымон ганьбіць сястру і якіх так баіцца Марыля, паміж Панічом і Зосыя ўжо адбыліся; 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 цень палохае Зоську не толькі як выява яе ўяўленняў, а яшчэ, відаць, і як узвышаны памочнік яе відавочнага для іншых "я", на якога ўскладваліся надзеі і які ў рэальным жыцці не можа дапамагчы.

Чаму Зоська так баіцца свайго ценю? Адказам на гэтае пытанне ў такім кантэксце могуць быць Купалавы радкі з верша "Прыстаў я жыць..." (1912): *"Глядзіш... пытаеш свайго ценю: / Дзе тутка звер, дзе чалавек? / У жудкім, чорным беспрасвіці / Бушуе выпаслены кат... / Любіць... Каго, за што любіць? / І ненавідзець сіл няхват"* (3, 68). Яшчэ адным адказам на пастаўленае пытанне можа быць мастацкая фактуальнасць і яе фінал з Купалавага верша "Мой цень" (1919), дзе "бясмертны цень" *"сачыці будзе / Чаму з жыццём не ўмеў я [лірычны герой] жыць"* (4, 75); *"Не будзе нават уздыхаці [цень], – / Адно мо вырвецца пракляцце, / Якім я жыў ад малку лет, / Адно сам аб сабе цень скажа / Крыжам, адвечнай сваёй стражы: / Каб не радзіўся лепш на свет!..."* (4, 75).

Можна меркаваць, што Зоська ўскладвала надзеі ў сітуацыях выбару на свой цень – схаваную ад іншых існасць яе свядомасці. Але васемнаццацігадовая дзяўчына няздольная з яго дапамогай супрацьстаяць націску абставінаў, захаваўшы высокія духоўныя памкненні. І цень стаў балючым напамінам пра іх, няспраўджаныя, амаль страчаныя. Ён клікаў яе да іх здзяйснення. Яна ішла, а разам з ёю – яе цень, але як сведка разбурэння, як сведка маральнага разладу ў асяроддзі дарагіх Зосьцы людзей. І цень стаў страхам яе жыцця. У яркім бляску вогненых берагоў бурлівай ракі, у якой апынулася дзяўчына, ён бачыўся ёй і як заклік, і як напамін, і як суддзя, і як сведка, і як палач.

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

Сьцяпан (зьяртаючыся да Здані). *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, йграць, йграць, пакуль гэтак абрыдне, што чалавек ня можа ўжо вытрываць і кідаецца праз вакно з чацьвёртага паверху галавой на каменьне...*

Сьцяпан. *Божа мой!.. Хто ты?..*

Здань. *Хто я? – Я так сама, 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 цябе Я – Ты!?*

Толькі рацыянальнае, толькі на побытавым і банальным інтымным узроўні тлумачэнне свядомаснага кантэкстуальнага поля Зоські і Сцяпана дае аднабаковую характарыстыку праблем, на якія звярнулі ўвагу і Янка Купала, і Францішак Аляхновіч. Аднак без выяўлення і характарыстыкі гэтага побытавага і банальнага нельга дайсці да сутнасці існага – таго, што палохае і Зоську і Сцяпана. У іх свядомасці ёсць толькі намёк-пробліск на неадменную прысутнасць побач з імі нечага таёмнага, схаванага, што рэальна існуе ў энергетычнай і свядомаснай прасторы, але яно нябачнае. З аднаго боку аб'ектыўная прысутнасць яго ўплывае на свядомасць чалавека. І ён, нейкім чынам адчуваючы гэтую прысутнасць, імкнецца стаць яе часткаю, падключыць дыханне сваіх таёмных жаданняў да яе дыхання. Толькі не заўсёды гэта ўдаецца. З другога боку, прысутнасць таёмнага і неспазнанага – гэта своеасаблівае энергетычная мадэль думак, словаў і сфармуляваных толькі для сябе самога жаданняў. Гэта адказ Космасу, Вышэйшай сілы на прамоўлены ці непрамоўлены парыв чалавека. Адказ-выпрабаванне, у якім чалавек павінен даказаць сваё права на рэалізацыю пагаемных жаданняў. І той цень – гэта і вобраз, і форма адносінаў, і толькі намёк на магчымасць іх сапраўднага існавання. Адначасова – гэта і пратэст супраць такога існавання. Пратэст прасторы, які выклікае супрацьдзеянне асобы. А вось супрацьдзеянне можа быць з боку дзейных асоб твора, а таксама рэцэпцыйна прымальным альбо непрымальным. І ў такой суб'ектыўнай прымальнасці ці непрымальнасці заключаецца праблема не толькі маральнага і мастацкага характару, але і быццёвага, экзистэнцыйнага, духоўнага.

Што ж адбываецца з Зоськай, калі яна з дапамогай свайго ценю не атрымлівае адказу на пытанне *"Дзе тутка звер, дзе чалавек?"* (словы лірычнага героя верша "Прыстаў я жыць...")? Цень палохае Зоську. Вынікова ў яе свядомасці ўзнікае яшчэ адно пытанне, сфармуляванае якое можна таксама радкамі са згаданага верша: *"Пытаньня злога не пазбыцца, / Як мара бледная, стаіць: / Куды ісці? за што ўчапіцца? / Якім багам паклоны біць?"* (3, 67).

У такой сітуацыі дзяўчына выбірае для сябе пакланенне няшчырасці. Варта звярнуць увагу на тое, што Зосьчыны тлумачэнні намераў і ўчынкаў даволі блытаныя, яны пададзены не ў храналагічнай паслядоўнасці і лагічнай счэпленасці. Інакш гэта быў ужо не Купалаў твор. Зосьчыны ўчынкі, як і іх

відавочная матывацыя, – аб’ектна скіраваны ў бок рэцыпіента вектар намекаў, асацыяцый, вобразаў, уяўленняў. Але падзейнае тут, тым не меней, дапамагае дэшыфруючы схаванага: таго, што прысутнічае ў сэнсавай прасторы мастацкага твора.

Пачуцці Зоські да Паніча і яе адносіны да яго як кантэкстуальныя літаратурныя факты дапамагаюць ахарактарызаваць існае і робленае, сапраўднае і падманнае ў Зосьчынай свядомасці.

Пры сустрэчы з Панічом (акт II, з’ява 6) Зоська не можа схаваць сваёй суб’ектна накіраванай радасці ад яго прыходу (тут варта дадаць: сустрэча адбываецца ў прасторы, 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 ценю, не думае пра гэта. Бо цень мацнейшы за яе, ён дае спадзяванне, што ўсё яшчэ можна змяніць. Зоська разлічвае, што яе пачуцці, спагада і абарона Паніча могуць выклікаць адекватную (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 спроба самаабароны ў такіх умовах – просьба Зоські, звернутая да брата.

**З о с ь к а.** *Нашто ты сваю сястру так у балота топчаш? Яшчэ і паміма цябе яе людзі натопчуца! Кінь дакучаць панічу і мне: гэтым бядзе не паможаш!* (7, 230).

Аднак ні брат, ні маці не прыслухоўваюцца да Зосьчыных перакананняў, яны рашучыя ў сваіх намерах адцягнуць апантаную ад Паніча. Дзяўчына ж працягвае бараніцца, але ўжо інакш: яна матывуе свае ўчынкi прыстойнымі намерамі.

**З о с ь к а.** *Мамачка! Што ты да мяне маеш? Я ратаваць усіх вас хачу, хоць мо і гіну сама. Ды пачым я знаю, што са мною творыцца? Можжа, нехта нейкія чары неразгаданыя над намi 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, 233).

**З о с ь к а.** *Не кажы, браток, што я тапчу тое, што ты сееш. Хто ведае – можжа, ты горай сваёй гордасцю топчаш тое, што сею я сваім сэрцам дзявоцкім? Хто ведае?* (7, 235)!

Каб адгаралдзіць сябе ад сямейнікаў, Зоська пачала загортвацца ў павуціну прыстойнасці, якая здавалася ёй добра вытканым прасцірадам. І чым бліжэй падыходзілі родзічы з патрабаваннямі кінуць Паніча, тым з большай сілай і імклівасцю яна сябе загортвала ў павуціну, якая, на яе думку, павінна была хаваць бараніцца. Але ж і не хавала, і не бараніла. І чым імклівей Зоська загортвалася ў гэтую павуціну, тым імклівей тая рвалася. А разам з парванай павуцінай спаўзала з Зоські і няўдала апантаная вопратка прыстойнасці. І Зоська была відаць родным ва ўсім падмане (яе словы, звернутыя раней да Марылі, спраўдзіліся ў дачыненні да яе самой:

**З о с ь к а.** *Ты, мамка, сама сябе ашукваеш, гэтак думачы. Усе людзі самi сябе ашукваюць, а ім здаецца, што хто другі таму прычынай* (7, 233).

Да немагчымасці далей жыць спавіла сябе Зось-

ка павуцінай “абароны”. Блуканне васемнаццацігадовай дзяўчыны ў лабірынтах разладу прывяло да краху яе ўзвышаных памкненняў. І калі рухацца болей не было як, яна нарэшце здолела зірнуць у чорнае вока цясніны – і яно пацягнула яе да сябе: спатчатку праз спробу самагубства, потым праз вар’яцтва. Высокае разбілася аб сцяну разладу, а цень застаўся ценом дакору, ценом уласнага суднага дня.

Янка Купала – пісьменнік надзвычай канцэпцыйнага плана. Бадай, ніводная з яго эстэтычных і грамадзянскіх ідэй, акрэсленых у ранейшых па часе напісання творах, не была пакінута без новай сэнсвай падсветкі ў пазнейшых. І ў гэтым – не паўтарэнне, а мастацкае ўдакладненне, паглыбленне дзеля пацвярджэння шматграннасці і шматсэнсоўнасці адных і тых праяў свету. Наўрад ці можна даць поўную характарыстыку асобнага купалаўскага вобраза, узятага па-за кантэкстам іншых твораў Майстра. Тое самае датычыцца вобразаў “Раскіданага гнязда”, вобразаў Данілки і Зоські 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. Кожны асобны твор уяўляе з сябе толькі фрагмент складанай карціны свету. У далучанасці 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 успрымання ўтвараюць незвычайна аб’ёмную і шматмерную панараму свету.

Такі вобраз свету развіваўся, адлюстроўваўся ў фактуальным святле іншых праблем пісьменнікамі, якія арыентаваліся на канцэпцыйны спосаб адлюстравання рэчаіснасці не толькі ў межах індывідуальна-аўтарскай творчасці, але і ў межах нацыянальнай літаратуры. Сведчаннем таму – драмы Францішка Аляхновіча і драматызавання творы Максіма Гарэцкага. Неадназначна можа прачытвацца і вобраз Сымона з “Раскіданага гнязда” не толькі ў кантэксце твораў Янкі Купалы, а і ў межах літаратурнай спадчыны, напрыклад, Цёткі і М. Гарэцкага: вобразаў з “Прысягі над крывавамі разорамі”, “Чырвоных ружаў” і “Дзвюх душ”. Але гэта ўжо літаратуразнаўчая праблема крыху іншага плана.

<sup>1</sup> Гл.: Багдановіч І. Янка Купала і рамантызм. Мінск, 1989; Беляцкі А. Купала і рэвалюцыя // Нёман. 1989. № 11; Каваленка Віні. Вяртанне да Купалы // ЛіМ. 1993. 22 студз.; Васючэнка П. Драматычная спадчына Янкі Купалы: Вопыт сучаснага прачытання. Мінск, 1994; Гніламёдаў У. Янка Купала: Новы погляд. Мінск, 1995; Жук І. Сустрэчны рух: Літаратуразнаўчыя эшоды. Мінск, 1998. С. 53 – 106; Санюк Дз. Эстэтыка творчасці Янкі Купалы. Мінск, 2000; Максімовіч В. Эстэтычныя пошукі ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя. Мінск, 2000. С. 70 – 144; Шпакоўскі І. Рэалізм і рамантызм?: Своеасабліваць рамантызму ў Янкі Купалы // Мішчанчук М., Шпакоўскі І. Беларуская літаратура XX ст. Мінск, 2001. С. 241 – 244 і інш.

<sup>2</sup> Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 7. Мінск, 2001. С. 217. Далей цытаты падаюцца па гэтым выданні з пазначэннем тома і старонкі ў дужках.

<sup>3</sup> Гл.: Васючэнка П. Драматычная спадчына Янкі Купалы. С. 133 – 135.

<sup>4</sup> Аляхновіч Ф. Страхі жыцця. Вільня, 1919. С. 11.

<sup>5</sup> Аляхновіч Ф. Цені. Менск, 1920. С. 41 – 42.

<sup>6</sup> Аляхновіч Ф. Дрыгва. Вільня, 1925.

<sup>7</sup> Аляхновіч Ф. Цені... С. 42 – 43.