

1.4. Лінгвістычнае асвятленне традыцыйнага і наватарскага выкарыстання моўна-выяўленчых сродкаў беларускімі драматургамі першай паловы XX ст.

Як ужо адзначалася вышэй, К. Каганец і Я. Купала ў пачатку XX ст. адраділі беларускую драматургію, распачагу К. Марашэўскім, М. Цяцёрскім, В. І. Дуніным-Марцінкевічам яшчэ ў далёкіх XVIII і XIX стст. У “Энцыклапедыі літаратуры і мастацтва Беларусі” спецыяльна падкрэслівасца: “Па яркасці, глыбіні раскрыцця характараў, жыццёвых праблем драматычных (драматургічных. – М. А.) твораў Я. Купала, асабліва “Паўлінка” і “Раскіданае гняздо”, сталі вяршынямі ва ўсёй беларускай Д.” [ЭнЛіМБел, т. 2, с. 352]. У двухтомнай манаграфіі “Беларуская савецкая драма” А. В. Сабалеўскі заўважае: “Талоўны недахоп першых беларускіх п’ес савецкага часу той, што яны хутчэй нагадваюць праявічныя творы, у якіх пра ўсё апавядаецца ў маналогам і дыялогам, а не драматургічным” [Сабалеўскі, I, с. 110].

Драматургічна-маўленчае майстэрства В. Дуніна-Марцінкевіча, К. Каганца, Я. Купала пераймалі і творча ўдасканалівалі У. Галубок, М. Чарот, Е. Міровіч, І. Гурскі, К. Крапіва. Беларуская савецкая драматургія – выдатная школа апрацоўкі жывога вусна-гутарковага маўлення беларускага народа, узор выяўлення ўсіх спосабаў і прыёмаў яго мастацкасці, эстэтычнага ўздзеяння.

У 1913 г. М. Багдановіч назваў творы беларускай дакастрычніцкай драматургіі “сцэнічнай прозай”. Гэта не выпадкова, таму што беларуская нацыянальная мастацкая і навуковая проза былі толькі ў стадыі станаўлення і, зразумела, асаблівасці першай і другой заканамерна пранікалі ў творы для сцэны. Увогуле, амаль усе дакастрычніцкія беларускія драматургі былі ў палоне паэтыкі мастацкай прозы, яшчэ зусім маладой новай апавядальнай мовы, а ў некаторых аўтараў іх драматычныя творы нагадваюць своеасаблівы сплаў мастацкай і “сцэнічнай” прозы (напрыклад, “Пакрыўджаныя” Л. Родзевіча, “Антон” М. Гарэцкага і інш.). Нават і ў

вялікага знаўцы мовы беларускага народа Я. Коласа ў яго першых п'есах персанажы “гавораць”, як і героі лепшых дакастрычніцкіх апавяданняў пісьменніка.

Наконт актывізацыі новай беларускай драматургіі ў пачатку XX ст. С. С. Лаўшук заўважае: “Нельга пераацаніць значэнне рэвалюцыі 1905 г. для развіцця беларускай літаратуры, у тым ліку і драматургіі. За адно дзесяцігоддзе пасля рэвалюцыі з'явілася столькі арыгінальных п'ес, што пра драматургію можна гаварыць як пра пэўную рэальнасць” [БДД, с. 4]. Працытаванае выказванне слухнае, бо, напрыклад, калі XVIII і XIX стст. падаравалі толькі такіх вядомых беларускіх драматургаў, як К. Марашэўскі, М. Цяцёрскі і В. Дуніш-Марцінкевіч, то ў пачатку XX ст. іх можна налічыць каля двух дзясяткаў разам з названымі вышэй. Акрамя таго, у гэты перыяд выйшлі ў свет беларускія драматычныя творы, напісаныя асобна і прызайчнай (дыялагічна-драматургічнай), і вершаванай (вершавана-паэтычнай) мовай. Да апошніх адносяцца ў першую чаргу драматызаваныя паэмы Я. Купалы “Адвечная песня”, “Сон на кургане” і драматычныя п'есы К. Буйло “Кветка папараці” і “Сягонняшнія і даўнейшыя”.

У першыя дзесяцігоддзі савецкай улады на Беларусі стварэцца німаг сцэнічных твораў розных жанраў, якія мелі вялікі поспех сярод глядачоў. Гэта галоўным чынам такія п'есы, як “Апошнія спатканне” У. Галубка, “Жаніх без шлюбу” і “На Купалле” М. Чарота, “Вяселле” і “Чырвоныя кветкі Беларусі” В. Гарбацэвіча, “Машэка” і “Каваль-ваявода” Е. Міровіча, “Качагары” І. Гурскага. Амаль усе гэтыя п'есы нібы “выйшлі” з арыгінальнай ці народнай прозы. Напрыклад, першую сваю п'есу У. Галубок напісаў паводле свайго ж аднайменнага апавядання, а другую – паводле апавядання Я. Коласа “Пісаравы імяніны”; п'есы “На Купалле” М. Чарота і “Машэка” Е. Міровіча напісаны паводле беларускіх легенд і паданняў; у аснову п'есы “Вяселле” В. Гарбацэвіча пакладзены беларускія народныя абрады. Указаныя абставіны ў значнай ступені аказалі ўплыў на архітэктоніку названых твораў і прадвызначылі іх мову.

Ва ўсіх пералічаных п'есах выкарыстаны пераважна дынамічныя дыялогі і палілогі, усе разнавіднасці і элементы беларускага гутарковага маўлення. Аднак у гэтых творах знаходзім нямаю і кніжных моўна-выяўленчых сродкаў, г. зн. асаблівасцей беларускага кніжна-пісьмовага маўлення. Да іх адносім, па-першае, маналагічны характар рэплік з ускладненым сінтаксісам:

П і с а р. Прадстаўніку граматы.

В у ч ы ц е л ь. Ён самы. Вінушоу вас з днём імянін, жычу шчасця, добрай долі, моцнай волі, каб нікога не баяцца, бражку піць, любіць, смяяцца, жыць з начальствам у добрай згодзе, быць любімым у народзе.

П і с а р. Як добра сказана, не была б то прафесарская галава, дзякую за пажаданне (У. Галубок. Пісаравы імяніны);

М а т р у н а. А я як падумаю, што трэба з дачушкай раставацца, дык нават рада, што заручнікі позныцца.

П р у з ы н а. Прымаўка ж кажэ: у голад намруцца, а перад вяселлем налуцца. А як багацце Архіп набываў – што вам да таго? (В. Гарбацэвіч. Вяселле).

Па-другое, выкарыстанне чыста кніжных сказаў, часцей за ўсё з запаямымі словамі і выразамі:

С е р а к о ў с к і. Мне вядома, пан Каліноўскі, калі быў студэнтам у Пецярбургу, знаходзіўся пад уплывам ідэй Герцэна, але час зразумець, што ён сын беларускага народа...

К а л і н о ў с к і. Таму я так і кажэ, бо ўтэўнены, што шчасце і росквіт нашай краіны непаруўна звязаны з росквітам абноўленай Расіі, але пакуль пакіну гэтае пытанне і перайду да падрыхтоўчых крокаў пана Серакоўскага. (Разгортае паперу). У пунктах першым і другім вашага геніяльнага плана гаворыцца... (Е. Міровіч. Кастусь Каліноўскі);

Г а с п а д а р. О не... зямлі я не аддам. Тут вітае дух маіх дзядоў, я чую голас іх, я бачу іх цені... Мне, слаўнаму патомку, лепш смерць.

Г а с п а д ы н я. Хто ведае, як будзе... Двор наш далёка ад гасцінца – абмінуць.

Г а с п а д а р. А двор князя абмінулі? Азвярэўшыя салдаты ў палачах князя парвалі на анучы габелены, парэзалі малюнкі Рафаэля, пасекалі мэблю. (У. Галубок. Бязвінная кроў).

Па-трэцяе, выкарыстанне канцылярызмаў ці моўных штампаў (часцей за ўсё суцэльных дакументаў) афіцыйна-справавога стылю:

На д з е я. Прэч свае паганяя рукі! Думаець: у лесе ды са стрэльбай, дык усё і зрабіць можаць? Памыляецяся.

П а н і ч (злосна). А, дык ты вось як. Мяне біць?! Пачакай жа. Вон з майго лесу! Зараз ведай: калі хто прыйдзе сюды ў грыбы ці ў ягады – атрымае добры гасцінец. Для гэтага ў мяне ёсць выдатны майстар.

На д з е я. Ведаю. Ведаю, што вашы хвалёныя палацы кішаць зараз жандарамі, якія выдатна пісяжаць скуру народа. Хваліцца, здаецца, няма чым. (Паішла) (В. Гарбузвіч. Вяселле);

В і ц ь к а. Мала гэтага, Агата! Каб разгнаць думкі, якія злажыліся ў нас пра цябе, ты павінна...

А г а т а. Усё выкажу, усё!.. Ад шчырага сэрца, каб не быць больш вашым ворагам! Праўда, я бараніла яго, бараніла яго сягоння яшчэ, вось тут, а цяпер праклінаю яго!.. Шмат праз яго няшчасных, а разам з імі і я!.. Не пакідай жа, Віця, мяне!.. Я пастараюся заслужыць іншых да сябе адносіні!..

В і ц ь к а (грозна). Мала гэтага, Агата! Такі раптоўны нахл у наш бок мала выклікае да сябе веры... Так бараніць яго мог толькі яго сабар-пан, а ты ж мужычэчка, яго падданая, чалавек без права і голасу!.. Ну, скажы, што добрага мела ты ад яго? Век працуем, а ў нагароду гайдудкі вечна лутруюць нас! (Грозна) Не бараніць, а нож тачыць востры трэба!.. Але калі ты хочаш быць нашай прыхільніцай, дык не шукай шчасця пану, а кліч народ да памсты! Ад гэтага залежаць наша шчасце!.. (У. Галубок. Пан Сурынта);

С е р а к о ў с к і. Першае. Жонд народавы пасылае ў кожны павет да памешчыкаў на некалькі сваіх агентаў... змісараў.

Другое. Агенты, сутольна з памешчыкамі, павінны схіліць сялян на свой бок і арганізаваць з іх вялікія аддзелы.

Трэцяе. Пасля арганізацыі ваісковых аддзелаў, жонд народавы аб'яднае гэтыя асобныя аддзелы ў адну агульную армію, з якой і пачне барацьбу з царскім войскам.

Чацвёртае. Жонд народавы і галоўны ваявода накіроўваюць усе свае сілы на тое, каб як мага надалей працягнуць паўстанне, па-першае, для таго, каб на нас звярнула ўвагу Еўропа, а па-другое, каб дасягнуць яе спачування і дапамогі, а на гэта спачуванне мы можам разлічваць, грунтуючыся вось на якіх дэдадах... (Е. Міровіч. Кастусь Каліноўскі).

А. В. Фёдарэў у кнізе “Мова і стыль” падкрэсліваў: “Самыя жывыя і праўдзівыя размовы дзейных асоб – гэта таксама апрацаваная мова, плён дэталёвага і ўдумлівага адбору рыс жывога гутарковага маўлення, і вяршыня мастацтва неабходна прызнаць тое, што яны робяць уражанне поўнай натуральнасці і жывасці, нягледзячы на ўсю апрацоўку, выкананую аўтарам” [Фёдарэў, 1963, с. 79]. Адзначанае даецца не кожнаму драматургу лёгка і з першай спробы.

Драма У. Галубка “Апошняе спатканне” з’яўляецца равесніцай драмы Я. Купалы “Раскіданае гняздо”. І ў ёй найперш вырашаюцца сямейныя праблемы, хоць і ў іншым ракурсе. І ў ёй, як і ў творы Я. Купалы, дыялогі і маналогі дагледжаныя, хоць больш дынамічныя. Але сінтэз элементарна гутарковага і кніжнага маўлення менш прыкметны, чым у п’есе Я. Купалы. Праўда, гэта мае дачыненне пераважна да дыялогаў, нават і ў самым зачыне:

М а ц і і. Вось і прычалала шчасця, гадавала, гадавала, вырас, вырас, бывай, маці, здарова, сабраўся – і гада ў свет, і куды, стытацца... у свет да людзей чужых, незнаёмых. (Плача)

Б а ц ь к а. Да чужых, незнаёмых у свет за навукай (краткае кнігі). Вось тут яго ўсё, рос, вучыўся, а цяпер паедзе, пакіне нас, старых (плача). Застаецца Рыгорка, але што ж, калі ён без Якіма згудзее, яны ж гэтак згодна жылі.

М а ц і і. Як жа не згодна, яны ж блізняткі, у адзін дзень на свет прыйшлі, а цяпер разыходзяцца (Галубок, с. 21).

Прыведзены дыялог поўнасцю вытрыманы ў гутарковым стылі, нягледзячы і на тое, што апошнія два сказы (рэпліка маці і заключны сказ у рэпліцы бацькі) фармальна з’яўляюцца сказамі з рознымі відамі сувязі.

Зусім іншае маўленне бачым у маналозе Якіма: *“Матуленька, плачаце, ды пакіньце, не на век жа паеду; праўда, дарога ў чужы край, але свет – не могільнік, паміж жывых жыць буду. Дасць бог, скончу навуку, выйду на лепшую дарогу і прынясу карысць нашаму сярмяжнаму брату. Можжа, мы над гэтай страхой жыць пасля не будзем, але як бы ні было, вас не пакіну, як не пакіну бумажка пра ўсіх братоў сваіх – сялян.*

Буду вучыцца, буду змагацца і бараніць, пакуль сіла, нашую дарогу бацькаўшчыну...” (Тамсама).

З працягаванага відаць, што ні памяншальна-ласкальнае слова *“матуленька”*, ні розныя паўторы (*“буду”, “было”, “будзем”, “не пакіну”*), ні шматпкія паўзы не зніжаюць патэтычнага зместу выказвання персанажа, які быццам бы выступае з высокай трыбуны на якімсьці мітынгу ці патрыятычным сходзе. У цэлым маналог кніжны, нават з разнастайнымі патэтызмамі (*“чужы край”, “свет – не могільнік”, “паміж жывых жыць буду”, “выйду на лепшую дарогу”, “прынясу карысць нашаму сярмяжнаму брату”* і г. д.).

Словы *“праўда”, “можжа”* і выразы *“дасць бог”, “як бы ні было”, “усіх братоў сваіх сялян”* з’яўляюцца своеасаблівым звязаным кампанентам гутарковага з кніжным, формы са зместам.

Яшчэ больш эфектыўна ўказаную функцыю выконваюць падтэкст і недаказ:

Ма а ці Але, сыночку, патывеш, здаецца так, але цяжка плыць проці вады, ой, як цяжка, не адзін з вас плыў, плыў і... (Галубок, с. 22).

Увесь праілюстраваны матэрыял пераканаўча сведчыць, што мова п’ес У. Галубка – гэта працяг і ўдасканаленне ягоных моўных пошукаў і здабыткаў як паэта, так і празаіка.

Творчы шлях *Васіля Савіча Гарбацэвіча* (19.04.1893–17.09.1985) пачынаўся ў 20-я гады ХХ ст. У той час малалы аўтар працаваў настаўнікам: да 1924 г. – у вёсцы Дукора Пухавіцкага раёна Мінскай вобласці, пасля – у Магілёўскім педагагічным тэхнікуме [Вікіпедыя]. Народжаны ў сялянскай сям’і, будучы драматург В. Гарбацэвіч асноўным месцам падзей сваіх даваенных п’ес робіць беларускую вёску, якая стаіць на парозе кардынальных перамен: рэвалюцыя, вайна, калектывізацыя.

Істотнай рысай паэтыкі В. Гарбацэвіча з’яўляецца фалькларызм. Яго можна прасачыць як на ўзроўні падзей, так і на ўзроўні выкарыстаных моўных сродкаў, а таксама ўключанай ў тэкст п’есы народнай паэзіі (звычайна – абрадавай).

Так, на ўзроўні падзей у драме *“Максім Саравітан”* падаецца сцэна святкавання дажынак, якая суправаджаецца спевамі *“Пусці, пані, да пакоя”* і *“Мы панавы жыта жалі”*; акрамя гэтага, сацыяльная тэма ў гэтым творы раскрываецца на фоне падрыхтоўкі да вяселля Васілька і Фроскі, што вылікае выкарыстанне песень *“Ой, знаці, знаці на вяселлеяку”*, *“Не, не пеці пшшшы песень”*, *“Ты, канава, ты, канава”*.

Набліжас названую п’есу да фальклорных твораў і сама форма: кожная карціна пачынаецца з слоў Лірніка, які ў зрыфмаванай форме (стылізацыя пад народныя паданні) рытуе чыгача (гледача) да ўспрыняцця сэнсу, стварае пэўны настрой. Дарэчы, характар паэтычнага маўлення ў словах Лірніка вымушае ўзгадаць Я. Купалу з яго выдатнымі народна-гістарычнымі паэмамі, у прыватнасці, *“Бандароўну”, нардуін.*

*То не казка будзе з маіх вуснаў ліцца.
Праўду-матку толькі наведаю, людцы.
У майнтку Ашторп лютаваў уладарна.
Не было наблізу яму паню руных.
Маткі сваіх дзетак яго імем страшаць.
Вызваліць ад дзекаў яны бога просяць.
Але бог не чуе стогнаў тых народу,
З ім паны-магнаты наладзілі згоду,
Пакуты народа ліюцца ракою,
Ад крыў кат Ашторп не мае спакою,
Больш і больш усё бракне яго цела ён,
Пачакай, Ашторпе, заплаціш сваёю.*

(“Максім Саравітан”)

*Не віхор калыша лесам,
Не ваўкі заводзяць,
Не разбойнікі зурмою
За дабычай ходзяць.
На Украіне пан Патоцкі,
Пан з Канёва родам,
З сваёй хеўрай гаспадарыць
Над бедным народам.
Дзе заедзе, банкіятуе
Сам ён, яго варты;
Ні старому, ні малому
Не спускае жарты.*

(“Бандароўна”)

Звяртае на сябе ўвагу шырокае ўжыванне ў п'есе ўстойлівых выразаў (фразеалагізмаў), разнастайных паводле крыніцы паходжання і, суадносна, паводле эмацыянальна-стылістычнай афарбоўкі. Гэтыя фразеалагізмы могуць прыводзіцца без аніякіх змяненняў, а могуць утрымліваць элементы-ўдакладненні. Важна, што вялікая частотнасць фразеалагічных адзінак не выклікае перанасычанасці маўлення персанажаў гэтымі адзінкамі; яны ўжываюцца выключна трапна, слухна, надаючы выказванням патрэбную эмацыянальнасць, выразнасць, напрыклад: *(не асабліва) загарваюцца (гэтаі) справай; сядзець скаўшы рукі; глядзець воўкам; палічу за (вялікі) гонар; трымаць у (вялікі) сакрэце; гасподняя кара; грэшыная душа; душа (ўжо) ў пятак апынулася; выкінь з галавы; адзін раз у жыцці (бывае); злыя зыкі напалі і інш.*

Стварыць тэўны вобраз, перадаць думку аўтару дапамагае моўная характарыстыка дзеючых асоб, у прыватнасці, выкарыстанне паланізмаў. Тым самым В. Гарбацэвіч дакладна адлюстроўвае моўную сітуацыю, укладваючы паланізмы пераважна ў вусны "сацыяльнай эліты": пана Радзівіла *(Нех бэндзе пахвалёны)*, войта *(Скажу, скажу, ягамосьце, усё скажу)*, былога жандара *(естьм эсолнеж; барзда прошу)*.

Яшчэ больш моцнае гучанне набывае фальклорны пачатак у драме «Вяселле», у якой падзеі разгортваюцца на фоне вясельнага абраду. Фактычна апісанне народнага вяселля мае не меншую значнасць у агульнай ідэйнай і мастацка-вобразнай структуры твора, чым спрэчкі за пасаг, апісанне сацыяльнай рэчаіснасці, рэлігійная лінія і інш. Так, выкарыстоўваюцца вясельныя песні і вершаваныя прамовы "Мамачка мая родная", "Не крыўдуйце, маршалкі", "А сязонны ды заручыны бог нам даў", "Маладая Грыпінка", "Маладзенькі Лявонка", "Падстрыгайся, Лявонка", "А ці ведаеш ты, Лявоначка", "Сядзіць Грыпінка за сталом", "А ў гордае цешчы", "Замкі нашы паржавелі", "Ой, сватове-гардове", "Ой, нашто нам гэта", "Ваш малады – пень гарэлы", "Ой, чочу-чочу, я гарэлі хочу", "А ўсё няпраўда людская", "Ой, сват сваці", "А казалі, сват наш вельмі харош", "Ой, ты стары, я молада", "Ну, годзе ўжо жартаваль", "А казалі – ў бродзе".

П'еса як літаратурны твор натуральна прадугледжвае выказванне галоўных думак праз маўленне дзеючых асоб. Гэта вядзе да таго, што асноўная думка ў драме не "хаваецца між радкоў", а выказваецца непасрэдна кімсьці з персанажаў. Каб зрабіць маўленне больш даказальным, пераканачым, В. Гарбацэвіч побач з прыказкамі і прымаўкамі выкарыстоўвае ўласныя афарызмы і алегорыі. Гэта выразна праўляецца ў размове Антона (старэйшага свата) з кулаком Архіпам і ягонай жонкай Зосяй:

З о с я. Смачан табе гарах, ды зубоў бог не даў.

С т а р э й ш ы с в а т. Хоць ты мне і сястра родная, але скажу: не вельмі трывалыя і твае зубы, бо вельмі хутка і няпраўдаю нажываліся.

А р х і п. Як гэта няпраўдаю? Хіба ўсё мне з неба звалілася? Альбо крадзенае? Нарабаванае сярод белага дня?

С т а р э й ш ы с в а т. Так, нарабаванае... І сярод белага дня, і сярод цёмнай ночы, і на золаку, і на змярканні.

А р х і п. Ты гэта што, швагра? Ці не задумаў ворагам маім стаць?

З о с я. Антон, ты звар'яцеў? Мала мы табе дапамагам?

С т а р э й ш ы с в а т. Дзякую, сястра, але гэта дапамога ваша ў тры столкі мне абыходзіцца. Лети не дапамагайце.

А р х і п. Ад каго ж гэта і калі ты такога розуму набраўся?

С т а р э й ш ы с в а т. Само жыццё вучыць. Няўжо вялікая навука патрэбна, каб бачыць, як чалавек з худой гніды наступова ператвараецца ў плустую вош. Чужыя сокі гэтакім спрыяюць. Яны жывяць вош, якая ўпілася ў чужое цела.

А р х і п. Э-э, ды цябе не зразумець.

С т а р э й ш ы с в а т. Скажу прасцей: тлустая вош – гэта ты, а чужыя сокі – гэта пот і праца тваіх парабкаў, загубленай Ганны, а хутка нявесткі Грыціны ды, можа, і свата Цімаха і сваці Матруны. (Гарбацэвіч, с. 72-73).

Арганізатар і кіраўнік Магілёўскай філіі "Маладняка", В. Гарбацэвіч пчыльна суадносіў свае п'есы з ідэйнай накіраванасцю і эстэтыкай творчасці гэтага аб'яднання. Відавочна, гэта і

з'явілася прычынай дакладнага размежавання персанажаў у даваенных творах на “станоўчыя” (бедных або сярэднякоў, хто падтрымлівае новы лад жыцця і актыўна ўдзельнічае ў яго стварэнні) і “адмоўныя” (кулакі, паны, жандары – інакш кажучы, прыгнятальнікі). Пры гэтым ступень канфлікту паміж імі настолькі значная, што сутыкненні не знікае нават тады, калі прадстаўнікі розных сацыяльных груп аб'ядноўваюцца ў адну сям'ю.

Важна, што да кагорты прыгнятальнікаў В. Гарбацэвіч сьвядома адносіць і царкоўных служкаў. Так, у п'есе “Максім Саравітан” дзейнічае ксёндз Дамінік, у “Вяселлі” – поп Дармідон. Гэтыя персанажы намаляваны ў адпаведнасці з прынцыпам паралелізму, у іх шмат агульнага: ксёндз за “мзду” гатовы дараваць грахі пану Ашторпу, а поп не столькі нясе свято веры, колькі п'е і распуснічае за сталом. Узмацніць камічны эффект паказу так званых “святароў” дапамагае моўная характарыстыка; так, мова папа Дармідона нават у час заляцання да Алены насычана словамі і выразамі царкоўнаславянскага паходжання (“*Радуіся і веселіся, дитчэр мая вазлюбленая, паеліку персі твае, акі хлеб тышанічныя, уста гараць, акі ружы квалістыя*” (Гарбацэвіч, с. 78), а напіўшыся да страты прытомнасці, спявае “На рэках Вавілонскіх тама сядохам і плакахам”.

Творы В. Гарбацэвіча адзначаны свосасаблівым сімвалізмам, які праяўляецца не столькі на ўзроўні слоў, колькі на ўзроўні падзей. Невыпадкава ў п'есах (“Максім Саравітан”, “Вяселле”, “Чырвоныя кветкі Беларусі”, “Песні нашых дзён”) дзеянне адбываецца або падчас, або напярэдадні вясялля: шлюб і стварэнне новай сям'і сімвалізуюць пачатак новага жыцця, новага ладу ў краіне цалкам. Выкарыстоўвае драматург і сімвалічныя імёны: так, у драме “Чырвоныя кветкі Беларусі” адна з цэнтральных дзеючых асоб мае імя Надзея.

Заўважым, што творы В. Гарбацэвіча нельга аднабакова трактаваць як патрабаванне знішчыць усё старае, каб на вызваленым месцы будаваць новае. Канечне, у п'есах абавязкова гучыць тэма аднаўлення (у “Песнях нашых дзён” царква робіцца зерняскошпачам), змаганне за лепшую долю (“Чырвоныя кветкі Беларусі” прысвечана партызанска-падпольнай тэматыцы, узброенаму змаганню), пачуццё нацыянальнай годнасці (“Яраслаўскі вечар” з'яўляецца гімнам характэрнаму беларускай прыроды, беларускай мове, беларускаму народу). У той жа час нават цэнтральныя персанажы, лепшыя прадстаўнікі новага пакалення не толькі не цураюцца народных традыцый, але і адкрыта іх прытрымліваюцца: так, у “Чырвоных кветках Беларусі” Надзея спявае народныя песні і варажыць: “*А зараз трэба паваражыць, ці кахае мяне Андрэй. Кахае, не кахае, плоне, пацалуе, да чорта пашле, да сэрца прыжме. О, да сэрца прыжме! Значыць, кахае*” (Гарбацэвіч, с. 112). Узгадваюцца ў гэтай жа драме і народныя прыкметы, звязаныя з пляценнем вянка і кукаваннем зяюлі:

Г а н н а. Ведаеце, сястрыцы, што мне цётка Агата казала? Капі плячеш вянок перад сёмухаю і зломіцца хоць кветка, – быць вялікаму няшчасна.

(Усе пільна сочаць за работай Ганны.)

Ну, тут пакуль што ўсё добра. Каб так і далей.

Н а д з е я. Ах! Гора ж мне!

У с е. Чаго ты, Надзейка? Што з табою здарылася?

Н а д з е я. Вы ўглядаецеся ў вянок там, дзе уплятаюцца кветкі, а чаму ж не бачыце, што з самага пачатку?

(Дзючаты глядзяць. Ледзь не ўсе кветкі пераламіліся, і кончык вянка навіс бездапаможна.)
(Гарбацэвіч, с. 114).

Н а д з е я. Зяюлька сівая, скажы праўду шчыраю: колькі мне з Андрэем жыць?

(Зяюля кукуе.) (Гарбацэвіч, с. 114-115).

Мусяць, з пазіцыі сённяшняга дня грамадска-палітычны падзеі, адлюстраваныя ў п'есах В. Гарбацэвіча, успрымаюцца ўжо не так адназначна, як гэта паказваў аўтар. Але безумоўна, адзначаныя фалькларызмам і прасякнутыя шчырай любоўю да беларускага слова, гэтыя творы зрабілі пэўны ўплыў як на развіццё беларускага нацыянальнага тэатра, так і на развіццё беларускай драматургіі, а таксама беларускай (беларускамоўнай) даваеннай літаратуры ў цэлым.

Рыгор Кобец (сапраўднае імя – Міхаіл Мусіевіч-Сандыга) – першы беларускі прафесійны кінадраматург, заслужаны дзеяч мастацтваў БССР з 1935 г., член літаратурных аб'яднанняў “Звенья”, “Мішкі перавал”, “Маладняк”, БелАПП, член Саюза пісьменнікаў. Яго творчая спадчына складаецца, у першую чаргу, з кінасцэнарыяў і драматычных твораў, найбольш вядомым з якіх з’яўляецца п’еса ў трох дзях “Гута”.

Пісьменнік павінен пісаць пра тое, што ён на самой справе ведае; таму поўнашчо зразумела, што месцам падзей (нават вынесеным у якасці назвы) у названай п’есе Р. Кобец робіць завод, а дзеючымі асобамі – выхадцаў з рабочага асяроддзя. Зразумела таксама і тое, што асноўнымі грамадска-палітычнымі працэсамі, на фоне якіх разгортваецца ўзаемадзеянне паміж персанажамі, з’яўляюцца індустрыялізацыя і калектывізацыя.

Важным сродкам раскрыцця ўнутранага свету дзеючых асоб у любым мастацкім творы з’яўляецца моўная характарыстыка; асабліваю ж значнасць гэты сродак набывае ў творах драматургіі. Гэта вынікае з таго, што асноўная частка тэксту п’есы, нават з улікам аўтарскіх рэмарак – гэта рэплікі дзеючых асоб. Але Р. Кобец надае лексічным сродкам, што выкарыстоўваюцца персанажамі, больш глыбокае значэнне: яны ўжываюцца ў якасці характарыстыкі не толькі ўласна персанажаў, але і моўнай сітуацыі ў краіне наогул, а таксама для выражэння адносінаў аўтара да той ці іншай з’явы.

Так, у першай жа карціне “Гуты” ёсць рэпліка майстра Скрыльёва, якая ўключае словы з рускай мовы:

С к р ы л ё ў. Ты дуеш, а падсобнік услед псуе. Спрабуй яму за гэта па мордзе бзвнуць, як нам каляць, – у заўкам нацягнуць... “Не смей личность” чапаль... (Кобец, с. 29)

Прыведзены ўрывак можна разгледзець як сведчанне ўзаемадзеяння мовы і сацыяльна-палітычнага боку жыцця грамадства, а таксама ў якасці адлюстравання моўна-палітычных працэсаў Беларусі як часткі вялікай Краіны Саветаў 20-30-х гг. XX ст.: “кіруючыя кадры” нават на правінцыяльным беларускім заводзе – рускамоўныя. Відавочна, што тут напрошваецца наступная паралель, якой карысталася савецкае кіраўніцтва: калі рускі народ – гэта “старэйшы брат” для астатніх народаў былога СССР, то і руская мова павінна быць мовай палітычнай “эліты” (улады) у рэспубліках, што ўваходзілі ў склад СССР.

Імкненне да рэалістычнага паказу жыцця ў творы выклікала наяўнасць у п’есе “Гута” вялікай колькасці ўстойлівых выразаў (фразеалагізмаў), пераважная большасць якіх адзначана наяўнасцю эмацыянальна-афабраваных “зніжаных” слоў, частка якіх відавочна мае лаянкавы характар. Прывядзем толькі некаторыя з такіх адзнакаў: *з іх душу выцягну, хто стане авечкай, таго і воўк з’есць; баюся я іх, як заяц кабылы; пляваць на іх хачу; ды што ты ведаеш, ночку нарадзіўшыся; дзе нам, беднякам, думаць аб свяце; майстар не грыб – у лесе не знойдзеш; зэта ты... як у сук уляці; каціцёся адсюль кілбасой; каб яго зямля не насіла; бач ты, матары яго чорт; яму што, як з гусі вада; чортаведама што творыцца; на размовах далёка не выедзеш; дык і не лезь у душу; на вагу золата; з колам у горла не ўлезеш; і думаць няма чаго тут; чаго валаводы валаводзіш; ведаеш ты курьнуую сісю, ды і тую не ўсю і інш.*

Важна, што ў маўленні дзеючых асоб адблясае здольнасць носьбітаў мовы да дыферэнцыяцыі лексічных сродкаў у залежнасці ад сітуацыі моўных зносінаў, ад суразмоўцаў. Так, калі рабочыя чакаюць прыезду замежнага інжынера Крэйцберга, які павінен дапамагчы ім з рамонтам абсталявання, каля машыны адбываецца наступная размова:

П я ц ю н ь к а (працірае вочы). Што, ядрыхен-махен, машына пайшла?

Ц ы г а н о к. Зараз пойдзе!.. Гваздзёў інжынера вязе!

(Усе устаюць, гамоняць, пазяхаюць. Мароз хвалюецца, абмацае дэталі машыны. Падышоў Шулейка, стаў збоку.)

Хлопцы, памятай. Інжынер іхні едзе. Немец, замежны, не наш. Мазгі яго толькі ў арэнду узялі... Дык памятай, слоў лішніх не бабачы. Каб ведаў ён, што брыгада шкляроў – культурная. А то там у Еўропе нагавораць чаго нядобрага. Нам жа будзе не фасон. Ты, Пяцонька, устрымайся... моцных слоў не гавары.

У с е. Правільна, Сцэпа.

П я ц ю н ь к а (накрыўджана). А ну вас! Што я сам не ведаю, дзе можна мацюгом накрыць, а дзе ўстрымацца?.. (Кобец, с. 103)

Р. Кобец выкарыстоўвае для дакладнага паказу характараў і такіх нетыповых для драматургіі прыёмаў, як паўтор, пабудаваны на ўжыванні слоў-«паразітаў», што сустракаюцца і ў маўленні сучасных носьбітаў мовы (як беларускай, так і іншых). Тут трэба зрабіць наступную заўвагу: калі якая-небудзь лексічная адзінка ў маўленні пэўнай асобы набывае надзвычай пашыранае ўжыванне, паўтараецца “дарэчна і недарэчна”, то яна ў значнай ступені страчвае сваё ўласнамоўнае значэнне і пераходзіць у разрад так званых вакалізмаў. Вакалізмы, як вядома, з’яўляюцца спецыфічнымі паказчыкамі-сведчаннямі пра ўнутраны свет (стан) моўнай асобы. З улікам гэтага пастаяннае ўжыванне выклічніка *ай-я-яй*, характэрнае для дзясятніка Вараксы, трэба разглядаць не як выпадковую дэталь, а як свядома ўжыты драматургам сродак для перадачы ўласнага (аўтарскага) бачання характараў дзеючых асоб з яе нерашучасцю, баязлівасцю, няўменнем з’яўляцца сапраўдным лідэрам у калектыве:

В а р а к с а (дакорліва). Ай-я-яй! Ай-я-яй! Таварышы, змена ж наступіла! Падсобнікам рабіць няма чаго, дыг баначнікі без работы стаяць.

С к р ы л ё ў. Няхай адпачнуць. Ха-ха-ха!

В а р а к с а. Ай-я-яй! Ай-я-яй! Ізноў? Я, ведаеце...

С к р ы л ё ў. Ды што ты ведаеш, ночку нарадзіўшыся?

В а р а к с а. Ай-я-яй! Ай-я-яй! (Кобец, с. 30)

Яшчэ адзін сродак, які дапамагае Р. Кобцу больш выразна намаляваць унутраны свет персанажаў, – гэта выкарыстанне рэмінісцэнцый. Не маючы магчымасці рабіць апісанні, уласцівыя праявічым твораў, драматург знаходзіць выйсце ў тых песнях, якія напываюць дзеючых асоб, перадаючы тым самым не толькі “настрой у пэўны момант”, але і істотныя рысы сваёй “духоўнай прасторы”:

Л ю б а (з выклікам). А гэта ад мяне залежыць! Што захачу, тое і зраблю. Я, калі хочаце ведаць, з яго вяржухі віць буду.

С к р ы л ё ў. Ну, рабі, як знаеш... Да пары толькі Ваську Шунейку з Шталавым на вочы не трапляйся. (...) Зразумела?

Л ю б а. Не вельмі, але хай будзе па-вашаму. (Заспявала.) “Молчи, грусть, молчи...”

С к р ы л ё ў (ўлюбёна глядзіць на дачку). О, сцэра! Уся ў мяне! (Кобец, с. 73)

Ц ы г а н о к (бадзёра). Наладзім! Пабачым, наладзім! (Лезе ў кішэню.) Во, цыркуль я прынёс. Цяпер лягчэй чарціць будзе... Пойдзем, Змітрок Іванавіч, сёння трэба абавязкова скончыць чарціжы. (Урачыста.) Хвіліна сур’эзная надыходзіць!.. Канец! (Лезе па лесвіцы на гару.) Ну, цяпер трымаецца, майстры!

М а р о з. Цяпер, Сцэпка, ты давай насос канчай... (Прыбірае кнігі.)

Ц ы г а н о к (улез на гару праз лок, гладзіць рукой мадэль). Вось яна! Сур’эзная якая стаіць!..

Эх, Змітрок Іванавіч, з кожным днём я, нібы хлопец у дзеўку, усё больш у яе ўлюбляюся!.. Хвіліна сур’эзная надыходзіць. (Заспяваў “Наш паравоз”. Схіліўся над столікам, пачаў чарціць.) (Кобец, с. 39)

Сапраўды, невыпадкава Люба, дачка Скрылёва, для якой пачуцці з’яўляюцца сродкам уплываць сваё жыццё з чалавекам, што мае грошы і пасаду, падчас размовы з бацькам напывае раманс “Молчи, грусть, молчи” з салоннай чорна-белай меладрамы 1918 г., а слесар-камсамалец Цыганок, робячы чарціжы, спывае надзвычай папулярную ў 20-я гг. XX ст. песню “Наш паравоз”, якая адлюстроўвае энтузіязм змаганя і калектыўнай працы ў маладой Краіне Саветаў. Важна таксама, што Р. Кобец многія рэплікі суправаджае адразу некалькімі рэмаркамі з апісаннем дзеяння або інтанацыі (у прыведзеным вышэй прыкладзе колькасць рэмарак у межах адной рэплікі даходзіць да 4), што дапамагае акцэрам дакладна зразумець задуму аўтара і сведчыць пра тое, што драматург “бачыў” свой твор падчас напісання, г. зн. ствараў яго менавіта для сцэны.

Язэп Дыла (сапраўднае імя – Восіп Лявонавіч Дыла) пакінуў след у беларускай літаратуры як паэт, прэзаік, перакладчык, аўтар публіцыстычных артыкулаў і літаратурных успамінаў, але найбольш яго талент выявіўся ў галіне драматургіі. Асноўную ўвагу Я. Дыла аддаваў гістарычнай тэматыцы, і з твораў даваеннага перыяду асабліва трэба адзначыць п'есу “Панскі гайдук”, пастаўленую ў 1924 г. і выдадзеную праз два гады, у 1926 г.) [БПД, с. 195].

Ужо самы пачатак п'есы, г. зн. пералік дзеючых асоб, дазваляе заўважыць наступныя чатыры асаблівасці.

Першая. Дзеіца не проста пералік персанажаў, але і іх падрабязная характарыстыка, прычым нават першыя ў спісе атрымліваюць даволі агульнае апісанне знешнасці, але пры гэтым абавязкова ўказваюцца найбольш істотныя, вызначальныя рысы характару (гл. падкрэсліванне ў змешчаным ніжэй урыўку), напрыклад:

Княгіня Раіна Прушынская-Горская – уладарка Заўшыц ў Вызны; удава на 4 мужу; асоба 33-35 гадоў, жанарыстая, тэмпераментная магнатка; прыгожая, жывая, чорная валаса.

Пані Даміцэя Магільніцкая – яе прыбліжона і ахмістрыня; таксама удава, асоба 38-40 гадоў; лекадушная вяселуха і распусціца, светлага валаса.

Пан Тадэвуш Чарнецкі – намеснік усіх двароў княгіні; стары кавалер за 45 гадоў; хітры і жорсткі адміністратар; сваты, з чэравам; з сівымі ўжо скронямі.

Пан Ян Рымша – маршалак дворны ў княгіні; удавец за 50 гадоў, амаатар павесяціца і выціць; дабрадушны, з сівымі ўжо валасамі”. (Дыла, с. 109)

Другая. “Сацыяльная эліта” атрымлівае пераважна адмоўную характарыстыку, у той час як прадстаўнікі простага народа, у тым ліку змагаючы за лепшую долю, паказваюцца як асобы станоўчыя, напрыклад: Пан Машей Зубкоўскі – “тыповы польскі шляхціц, без адвагі”; Пані Зубкоўская – “недалёкая розумам”; Ксёндз Ігнаці Яхіда – “ліслівы, кабеталюбівы і сяватоша на словах і прыві людзях”; Матка Міхаліна Геднарская – “фанатычка, якой усе баяцца”; параўн.: Паўлюк Байстручэня – “статны, здаровы, адважны, удалы хлопец”; Мікіта Цыга – “жывавы, вясёлы, таварыскі”; Ульяна Карабчанка – “прыгожая, ціхая; выдатная танцорка” (Дыла, с. 109).

Трэцяя. Паводле часу падзеі п'есы “раскіданыя” амаль на тры гады (з восні 1592 г. да лета 1595 г.), што рыхтуе адрасата твора да ўспрыняцця пэўных змен, развіцця дзеянняў і характару.

Чацвёртая. Сацыяльная і царкоўная эліта – гэта людзі пераважна “ва ўзросце”, у той час як сярод простых людзей паказана шмат моладзі. У выніку ўзнікае эфект сімвалічнасці мастацкага расповеду: на змену старому павінна прыйсці новае, прычым гэта мае дачыненне як да агульнафіласофскага, так і ўласна сацыяльна-палітычнага плана.

П'еса складаецца з пяці дзей, пры гэтым цікава, што яны маюць не проста нумары, але і назвы: дзея I – “Ад сахі ў палац”; дзея II – “З боскай дапамогай”; дзея III – “Першыя бліскавіцы”; дзея IV – “Навальніца”; дзея V – “Ваўчыца ў западні”. Такая асаблівасць вымушае разглядаць “Панскага гайдук” не толькі як п'есу “для сцэны”, але і як твор, прызначаны менавіта для чытання; рэмаркі ж, якія ўтрымліваюць дакладныя ўказанні для актёраў, дазваляюць “убачыць” твор і чытачу:

*Паўлюк (вяселючы, налівае сабе). О, цікавыя чуткі ў народзе пайшлі!. Цікавыя, Шыман!
Шыман (трысеўшы на лагу). Ну, ну, кажы...*

*Паўлюк (выпіўшы поўны кубал; адрыва, ціха). Смаленым, браце, запалха ў наветры!..
Шыман (прыгнуаючыся да яго). Як-та смалены?*

*Паўлюк (галасней, нястрымана). Глядзі, як бы хутка чырвоны певень не загуляў кругом!
(Дыла, с. 140).*

На карысць зробленай вышэй высновы сведчыць і той факт, што кожная дзея пачынаецца з найпадрабязнага апісання “інтэр’ера”, і апісанне таксама дапамагае не толькі рэжысёру-пастаноўшчыку, але і ўласна чытачу.

Характэрнай асаблівасцю п'есы Я. Дылы з’яўляецца імкненне да маштабнасці падзей, якая павінна сведчыць пра тыповасць наказанай у “Панскім гайдук” сітуацыі, што можна заўважыць зноў жа ў самым пачатку твора: па-першае, дзея I пачынаецца з размовы, у якой пры-

мае ўдзел народ, а па-другое, пералік дзеючых асоб уключае 35 пазідый, частка якіх – зборныя калектывы: “Трое праяжджых шляхціцаў. Манашкі кляштара. Шляхта – уцекачы ў Морач, у кляштар. Запарожцы, гайдамакі, крымцы і беларускія сяляне-паўстанцы. Гайдужкі і слугі князіні і шляхты. Пакаёвыя дзючаты з Заўшыцкага паліца. Сяляне, сялянкі і моладзь з Заўшыць” (Дыла, с. 140). Акрамя гэтага, агульную незадаволенасць народа выражаюць калектывныя рэплікі, што, як пры дыялогу, афармляюцца з дапамогай працяжніка і падаюцца кужная з новага радка:

Галасы сялян:

– *Адала нас на здзек гэтаму кату!..*

– *Бізун на полі! Бізун на стайні!.. І ў будні... і ў свята!*

– *За крываваю нашу працу адна ў паноў настала падзяка – бізун!..*

– *А кёндз жа! Сам п'яны, а яшчэ пагражае нябеснымі карамі за нашае нібыта п'янства!..*

– *Цалуй, кажса, бізун, бо то рука не ката, а божая рука кіруе ім па вашых спінах!.. Растлумачу, што і казаць!*

– *Не стала зусім літасці! Не стала праўды на свеце!* (Дыла, с. 128)

Як ужо адзначалася, п'еса была пастаўлена ў 1924 г., а значыць, стваралася ў той час, калі моўныя беларускай літаратурнай мовы толькі стабілізаваліся. Пра гэта сведчаць, напрыклад, неўжывальныя зараз формы дзеепрыметнікаў: *ззуртаваўшыцца, астанавіўшымся*. Але Я. Дыла імкнуўся і да таго, каб праз маўленне персанажаў зрабіць свой твор гістарычна праўдзівым; з гэтай прычыны ў тэксце даволі шырока выкарыстоўваюцца паланізмы, у першую чаргу – у маўленні паноў, шляхты: *хэньч, прэндзей, пся маць, пскрэў*. Іншы раз нават уся размова адбываецца на аснове змешвання польскай, рускай, беларускай моў:

П а н і З у б к о ў с к і (устрывожана). Але цо ж бэндзем робіць тэрас, коханы Матэузі?.. Шымон коні не дал!..

П а н З у б к о ў с к і. Не дал, бо отправіл старобінскага рабіна, ктуры зрана был у него.. Затытамыся ў тых хлопцў, можа, цюсь можна бэндзе зробіць... (Да Нічынара і Сымона, якія ім кланяюцца.) Каханенькія, ці няможна ў вас пакінуць стомленых коней, зместа нашых двох хоць аднаго свежага атрымаць. Мы вам добра заплацім, бо хочам выбрацца з гэтай мясцовасці ў Навагрудак або хоць куды-небудзь у іншае месца (Дыла, с. 154).

Дарэчы, у маўленні “сацыяльнай эліты” ўжываецца значная колькасць слоў іншамоўнага паходжання, і гэта трэба тлумачыць не “адукаванаасцю” паказанага ў п'есе панства, а імкненнем перадаць адносіны паноў да роднай мовы, якія лічылі яе “мужыцкай”. Такая моўная характарыстыка прызначана для таго, каб між іншым выказаць думку: нельга быць духоўна развітым чалавекам, адраваўшыся ад сваёй гісторыі, народа, моў:

Д а м і ц э л я (падыходзячы і становячыся побач). Які, аднак, пан Фэлібэрт нядузячны! Ваша мошчэ прэзентавала для яго дзічыну, а ён не візітаваў нават, каб аддзякаваць ясную паню за ўвагу!.. (Дыла, с. 113).

Фальклорны матыў выражаецца ў п'есе, па-першае, праз абрадавую пазію (дажынкавыя песні), а па-другое, праз апісанне дзеянняў асоб, якія прымаюць удзел у абрадзе дажынкаў. Так, у тэксце гучаць песні “У полі пшаніца”, “Каціўся вяночак з поля”, “Ды стань жа, княгіня, на ганачку”, “Праша ж, жнеі, ў маю хатку!”, “Ды зялёны бор, зялён над усімі барамі”, “Стары й малоды хлеб сустракаліся”; пазытычныя тэксты суправаджаюцца рэмаркамі з апісаннем дзеянняў рытуальнага харатару, напрыклад:

Пры словах: “спалом... вітаем” Ульяна перадае пані-князіні спол, а атрымаўшы ад гаспадыні хлеб-соль, перадае яго першаму з жніоў – Паўлюку, які пазней ставіць яго пасярэдзіне стала з закускамі. Дзяўчына пры гэтым нарастае кажса... (Дыла, 116).

Агульны каларыт, створаны фальклорнымі спевамі, умацняецца шырокім ужываннем рознага тыпу устойлівых канструкцый, сярэд якіх мы сустракаем фразеалагізмы, прыказкі, прымаўкі: *ідзе ... ўгору; лёгкі ... на ўспамін; прамачыў горла; яно [горла] перасохла; цёмная (гэта) справа; смаленым ... запахла; чырвоны певень (= “пажар”); грэх у мех ды кіем па баку; усе мы пад богам жывём; папярэк горла ... стала; адны на другіх вярхом едуць, б'юць і плакаць нават не даюць; горла ... высыхла;* (дагуль) *збан ваду носіць, пакуль не трэсне і інш.* Такія

адзінкі ўжываюцца вельмі шырока: так, праклады з 2-га па 7-ы, прыведзеныя вышэй у гэтым абзацы, выкарыстаны на адной і той жа старонцы 140; цікава, што такая насычанасць (і нават перанасычанасць) маўлення персанажаў устойлівымі адзінкамі не стварае эфекту штучнасці, ненаатуральнасці маўлення, а наадварот, робіць яго больш “жывым”, прыгожым, трапным.

Уплыў часу напісання п’есы, г. зн. афіцыйная ідэалогія ў шматнацыянальнай паслярэвалюцыйнай краіне, прасочваецца не толькі ў тым, што ў “Панскім гайдуку” намалявана ўзброенае змаганне з прыгнятальнікамі, але і ў тым, што гэтая справа паказваецца як сапраўды інтэрнацыянальная: так, у дзеі IV прыводзіцца сцэна гуляння паўстанцаў, дзе побач з беларусамі знаходзяцца іх папличнікі – запарожцы, гайдамакі, крымскія татары. Я. Дыла, імкнучыся зрабіць твор як мага больш праўдзівым, надзяляе гэтых персанажаў пэўнымі асаблівасцямі маўлення (якія, аднак, не перашкаджаюць ім добра разумець адзін аднаго). Так, казачы сотнік ужывае спецыфічную для Украінскай мовы форму дзеяслова на -му (“... з шабляю скакацьму...”), а татарын, звяртаючыся да атамана, гаворыць: “*Наш хоча свая скакат!*...” (Дыла, с. 165).

Наогул, тэкст “Панскага гайдука” сведчыць пра пільную ўвагу аўтара да адбору моўных сродкаў. Невыпадкова ў маўленні Невядомага (бы манашка) выкарыстоўваюцца царкоўнаславянскія:

Н і ч ы п а р. А скуль жа зараз ідзеш?

Н е в е д о м ы. З Заўшыў!.. У пані князіні былі на паветанні!.. с... Што нам не згадзілася там – палім, нішчым!.. Шкода от, што стуль птушкі мацёрля вылечелі!.. Зело озорчэн атаман наш слаўны Байструх, панстою свяшчэнноу пылах!.. Аднак коліку некую панства і слуг яго верных істрэбіам і гнездовішча сіе пагане разорыхом (Дыла, с. 158).

Для моўнай характарыстыкі персанажаў Я. Дыла выкарыстоўвае не толькі лексічны ўзровень, але і ўзровень сінтаксісу. Так, карчмар Шыман у пераліку дзеючых асоб апісваецца як “*начытаны, тымменны і крыўу філосаф*” (Дыла, с. 109); у дзеі III падчас размовы з сваёй жонкай Пэсэй ён гаворыць: “*Ай, Пэсэлэ!.. Ну што ты ў гэтым разумееш?! Гэтыя весткі з Вальні і Падолля аб паўстанні казакоў зрабілі тое, што на кірмашах ганюляры набаўляюць цану, а пані прытрымліваюць збожжжа, спадзючыся, што з-за неспакою на Украіне пішаніца тутэйшая яшчэ больш ударажэе!*...” (Дыла, с. 139). У прыведзеным урыўку апошні сказ паводле структуры з’яўляецца складаным сказам з рознымі відамі сувязі, які ўтрымлівае 4 прэдыкатывыя часткі, і 3-я з іх ускладнена адасобленай акалічнасцю (дзеепрыслоўем); зразумела, што такое выказванне пэўным чынам характарызуе гаворчага і сведчыць пра яго адукаванасць.

Узаемадзеянне сінтаксісу і агульнай семантыкі выказвання можна назіраць у эпизодзе размовы княгіні Прушынскай-Горскай з пані Даміцэляй Магільніцкай:

К н я г і н я (холодна, даючы гэтым зразумець палобуўнікам). Прабачайце! (Ксяндзу.) Мне трэба было вас бачыць, ойца Ігнацы! (Да Даміцэлі.) А што Даміцэля хацела?

Д а м і ц э л я (крыўу ў замяшанні). Прашу выбачыць мяне, ясна пані, але ў мяне не такая ўжо пільная да пані справа!... Я зайдуч потым!.. (Хоча ісці.)

К н я г і н я. Проста пабачыцца зараз з панам Тадэвушам, ён мае да Даміцэлі якраз пільную справу! (Дыла, с. 133).

У прыведзеным бачна, што зварот да двух суразмоўцаў атрымлівае рознае сінтаксічнае афармленне: да ксяндза, які карыстаецца большай павагай у параўнанні з Даміцэляй, княгіня звяртаецца ў форме множнага ліку другой асобы (“вы”), а да пані Даміцэлі, якая менш патрэбна ў гэты момант і нават перашкаджае вырашыць тэрміновую справу, – у форме адзіночнага ліку трэцяй асобы.

Важна, што ў п’есе можна прасачыць ўзаемадзеянне не толькі моўных адзінак розных узроўняў, але і ўзаемадзеянне ўласна тэксту і пазатэкставай складальнай. Так, у дзеі I падчас спробы ўгучываць сялян і заклікаць іх да паслухмянаства, ксяндз Яні Даміцэлі, якая менш патрэбна ў гэты момант і нават перашкаджае вырашыць тэрміновую справу, – у форме адзіночнага ліку трэцяй асобы.

К с. Я х і д а (злёжку хістаючыся). Грэх вялікі перад спасам нашым, непаслушмяства... скарга на ўладароў і апекуноў вашых... п’яства... бойка паміж сабою!.. (Дыла, с. 127)

У прыведзенай рэпліцы бачым, як сінтаксіс і пунктуацыя (часткі выказвання сэнсава нязвязаныя, раздзяляюцца шматкроп’ямі) прызначаны для перадачы інтанацыі, якая, у сваю

чаргу, сведчыць пра асобу гаворачага: выступаючы перад сялянамі, кс. Яхіда знаходзіцца ўжо ў стане істотнага ап'янення, што і выклікае пэўную нязвязнасць думак і паўзы ў маўленні, тэкстава пунктуацыйна “выражаныя” праз шматкроп’е.

Аналізуючы тэкст п’есы Я. Дылы, трэба адзначыць пэўную няроўнасць пяці дзей паводле аб’ёму. Так, першая складае 19 старонак (сс. 111-130), другая – 8 (сс. 130-138); трэцяя – 12 (сс. 138-150); чацвёртая – 18 (сс. 150-168); пятая – 12 (сс. 168-180). Відавочна, гэта сведчыць пра тое, што для аўтара галоўнай з’яўляецца не “знешняя” (= часавая) сіметрыя сцэнічнага твора, а ўнутраная логіка твора літаратурнага, які павінен удзейнічаць на чытача праз створаныя ў ім вобразы.

Такім чынам, п’еса “Панскі гайдук” Я. Дылы дазваляе гаварыць пра злучэнне ў ёй патрабаванняў, што ставяцца да твора як сцэнічнага (разлічанага на глядача), так і да літаратурна-празаічнага (разлічанага на чытача), а тэкст рэплік і рэмарак сведчыць пра пільную ўвагу яе аўтара да мастацкага слова.

Класічныя ўзоры ўзаемадзеяння маналагічнага і дыялагічнага маўлення, а таксама рацыянальнага сінтэзавання кніжных элементаў з гутарковымі бачым у драматургічных творах К. Крапіва, які ў 30–40-я гады настолькі развіў сцэнічнае мастацтва і “сцэнічную прозу”, што і па сённяшні дзень усе беларускія драматургі найперш раўняюцца на тагачасныя крапівоўскія здабыткі.

Ужо ў п’есе “Канец дружбы” К. Крапіва ўмела выкарыстоўвае поліфанічнае маўленне. З першай сцэны (“дзеі”, “з’явы”) адчуваецца адшліфаванасць беларускай літаратурнай мовы, усіх яе разнавіднасцей: і мастацкай, і публіцыстычнай, і гутарковай, і навуковай, і афіцыйна-справавой. Матывіроўкі ў драматурга заўсёды канкрэтныя, дабрыя. У неабходных выпадках нават тыя ж самыя персанажы (напрыклад, Карнейчык і Лютынскі) гавораць па-рознаму. Калі яны з’яўляюцца сябрамі і робяць адну справу, то і маўленне ў іх звычайнае, жывое, гутарковае (Крапіва, II, 9 – 10). Як толькі Лютынскі выступае ў якасці супрацоўніка Наркамзема, рэплікі яго напоўнены спецыяльнымі тэрмінамі, моўнымі штампамі і трафарэтамі: “сектар”, “землепарадакванне”, “земельная плошча”, “не будзе прыведзена ў парадак”, “не будзем мець ні ўстойлівага землекарыстання, ні правільнага севазвароту, ні належнага ўліку працы”, “быржэтар змятроста”, “саматужніцтва ў справе ўліку працы” і інш. (Крапіва, II, 28). Фактычна, з Карнейчыкам размаўляе ўжо не былы сябар, а чыноўнік з “казённай мовай, прыстасаванец, што прыквы чужое выдаваць за сваё” (“ёсць у мяне такі Далеўскі...”, “праз год у мяне на ўсёй тэрыторыі парадак будзе...”). Карнейчык жа застаецца верны і сваёй справе, і сваёй жывой вобразнай мове. Нават выкрываючы варажюю сутнасць Лютынскага, ён гаворыць натхнёна, з гумарам: “даць поўную волю і выгаду расці кулаку”, “не ўмеў заглянуць ... глыбока ў душу”, “сядзіць маленькая, але прагавітая звярушка”, “звярушка грэлася... пад шынялём”, “прыкрыў звярушку партыйным білетам”, “не аддаўся ўсёй рэвалюцыі, а прымасціўся ў яе на запятак” і г. д. Эфектыўна выкарыстаны і паўторы дзеяслова “змагацца”, розных форм займенніка “ты”, гутарковага назоўніка “звярушка”, якія звязваюць выказванне ў адно сэнсава-сігналічнае цэлае, уласцівае маналагічнаму маўленьню (Крапіва, II, 82-83).

Ва ўсёй п’есе “Канец дружбы” К. Крапіва шырока выкарыстоўвае рэплікі-маналогі, у якіх дэманструе матываванае сінтэзаванне элементаў вусна-гутарковага і кніжна-пісьмовага маўлення, пераважна чыста літаратурнага.

Найвышэйшага майстэрства моўнага сінтэзавання і моўнай характарыстыкі персанажаў дасягнуў К. Крапіва ў камедыі “Хто смяецца апошнім”, сама назва якой адразу ж інтрыгуе рэцыпіента. Асноўныя героі камедыі – Гарлахвацкі, Зёлкін, Туляга – характарызуюцца выключна праз мову, праз сінтэз гутарковага і навуковага маўлення ў розных сітуацыях: пры звычайных гутарках, пры чытанні псеўданавуковага даклада і пры яго абмеркаванні. Тыповым у гэтых адносінах з’яўляецца выступленне Зёлкіна з ацэнкай “навуковасці” даклада Гарлахвацкага:

З ё л к і н. Павінен проста сказаць, таварышы, што ад даклада наважанца Аляксандра Пятровіча я ў вялікім захваленні. Які палёт думкі! Якое смелае пранікненне ў глыбіню сівых вякоў праз аловіі, дыловіі, пліязныі, міязныі і ўсякія іншыя напластаванні. Якая сіла канструктыўнага

розуму ў Аляксандра Пятровіча, што дала яму магчымасць толькі на падставе аднае невялікай косткі намаляваць нам яркі вобраз дапатоннай жывёліны...” (Крапіва, II, 222).

Як і Гарлахвацкі ў сваім “дакладзе”, так і Зёлкін ў сваім выступленні дыскрэдытуе сябе як навуковага супрацоўніка не толькі імкненнем гаварыць па-навуковаму, з выкарыстаннем спецыяльных тэрмінаў (заўважым, што словы “алювій”, “міяцэн”, “пліяцэн” ужываюцца не да месца, прытым у множным ліку), але і няўменнем рабіць грунтоўны аналіз з разнастайнымі супастаўленнямі (“і сягоння мы яе бачым, як жывую, у вобразе Аляксандра...” і г. д.). У створанай драматургам камічнай сітуацыі побач з псіхалогіяй невука праз мову Зёлкіна перад намі раскрываецца яшчэ і псіхалогія падхаліма.

Варта звяртаць увагу і на ўзмацненне псіхалагізму персанажаў К. Крапівы пры карыстанні так званай унутранай мовай, асабліва калі дзейныя асобы застаюцца адны і разважаюць услях. Напрыклад, Гарлахвацкі раскрывае сваю сутнасць перад гледачом (чытачом), застаўшыся адзін і гаворачы як быццам бы самому сабе:

Г а р л а х в а ц к і (адзін). Пайшло пісаць! (Паўза). Цікава паназглядаць, як гэта шануюны вучоны трыціцца будзе. (Устаў, прайшоўся па пакоі, падышоў да стала, узяў у рукі адну з костак маманта). Маслы прахлятыя! Што я з вамі рабіць буду? Дажыўся таварыш Гарлахвацкі, няма чаго сказаць! Косткамі абклаўся, палеантолагам стаў, а было ж раней – Гарлахвацкаму банкеты, Гарлахвацкаму авачыі, Гарлахвацкі мог лобова ў бараню рог скруціць. І раптам – косткі! Скруці яе, прахлятую, калі хочаш! Загнулі мяне прыцелі ў гэту дзіру. Далей ад небяспекі. І спецыяльнасць такую ўдружылі, з якой нікуды не паткнешся, – палеанталогія. Гэта значыць, сядзі, Гарлахвацкі, і не рытайся, а то можаш і нас аскандальць. Сядзі ціха, а калі спатрэбіцца – пазавём. Сядзець-то тут зацішна... Але Гарлахвацкі сядзець не прывык – вось у чым уся бяда. (Стук у дзверы.) Што ж, зробім выгляд, што мы займаемся навуковай працай. (Раскладае на сталае косткі, разгортвае кнігі і садзіцца за стол.) (Крапіва, II, 176).

Гэта скандэнсаваны маналог, але знарочыста перарваны ў чатырох месцах рэмаркамі; паказвае словамі-намекамі самога ж персанажа, што ён – пляткар (“Пайшло пісаць!”), невука (“Маслы прахлятыя! Што я з вамі рабіць буду?”), прайдзісвец (“А было ж раней...” і г. д.), кар’ерыст (“Сядзець-то тут зацішна... Але Гарлахвацкі сядзець не прывык – вось у чым уся бяда”) і прыстасаванец (“Што ж, зробім выгляд, што мы займаемся навуковай працай”). У цэлым пададзены маналог апавадальны, інфармацыйны.

У камедыі “Хто смяецца апошнім” прымяняецца прыём разрыву маналога не толькі аўтарскімі рэмаркамі, але і рэплікамі персанажаў (напрыклад, даклад таго ж Гарлахвацкага). А ў фантастычнай камедыі “Брама неўміручасці”, якая з’явілася на 35 гадоў пазней за камедыю “Хто смяецца апошнім”, маналог-выступленне Дабрыяна разрываецца нават незнаёмымі гледачу (чытачу) галасамі (“голас з залы”, “голас з галёркі”).

У цэлым К. Крапіва ў сваіх п’есах не толькі стылізаваў рэплікі-маналогі пад гутарковае ці кніжнае маўленне, дасягаючы значнага стылістычнага ефекту праз выкарыстанне трыпаў і фігур маўлення, асабліва беларускай фразеалогіі, але і даказаў, што дыялагічныя рэплікі больш дынамічныя і экспрэсіўныя, чым маналагічныя, характэрныя для ўсёй беларускай дакастрычнай драматургіі.