

КАНДРАТ КРАПІВА І ЖАНРАВА-СТЫЛЁВЫЯ ПОШУКІ БЕЛА-  
РУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ XX І XXI СТАГОДДЗЯ

Т.М. Тарасва (Мінск)

## МАСКІ МІЛАГА ЧАЛАВЕКА

## Ў П'ЕСЕ КАНДРАТА КРАПІВЫ "МІЛЫ ЧАЛАВЕК"

Мастакі розных нацыянальных і культурных традыцый у розных жанравых формах часта выкарыстоўваюць вобраз маскі, тэму маскарэду, звязаныя з падманам, нераўвасабленнем, з праблемамі сапраўднага і несапраўднага, страты сваёй сутнасці. Накрэсленая намі праблематыка не ёсць адкрыццё літаратуры XX ст. Топас маскі паяўляецца ў мастацтве слова любой эпохі ("Метамарфозы" Авідзія, навелы Бакача, камедыі Шэкспіра, тэатр Гоцы, "Маскарэд" Лермантава, "Ярмарка тшэславія" Тэксерэ і інш.), і цікавасць да маскі, маскарэдацыі ў пэўныя часы то згасала, то ўзрастала.

Выключэннем хіба можа стаць XX ст., бо распаўсюджанасць вобраза і матыву маскі ў літаратуры гэтага перыяду надзвычай шырокая: маска можа прысутнічаць на ўзроўні тэмы, матыву, структуры вобраза, спосабаў пабудовы твора. Маска становіцца важным элементам паэтыкі, як гэта адбывасца ў творах Ф. Кафкі, Д. Джойса, М. Пруста і іншых пісьменнікаў, калі вобразы людзей пазбаўляюцца біяграфіі, сацыяльнага і нацыянальна-культурнага статусу, нерагаваруцца ў маскі, цені. Ужо назвы твораў Ф. Кафкі "Превращение", Р. Музіля "Человек без свойств" хораша дэманструюць працэс гэтага пераўтварэння.

Відавочна, уся літаратура XX ст. "цяготее к маске", гэта звязана са зменай парадыгмы с'ўрапейскай культуры, выкліканай радыкальнымі пераманамі ў жыцці чалавека і яго свстаўспрыманні. У мінулым стагоддзі надзвычай востра паўстала праблема адчужэння ўсіх аспектаў чалавечага быцця, што актуалізавала цэлы комплекс пытанняў, звязаных з рэфлексіяй над сапраўдным і несапраўдным у чалавеку, з яго ідэнтычнасцю і аўтэнтычнасцю. Літаратуразнавец і перакладчык твораў Э.Т.А. Гофмана, Г. Граса, Ф. Кафкі, Г. Гэсе Юрып Архінаў адзначае: «Западноевропейская літэратура і філасофія очень остро, а порой и болезненно реагировали на рост отчуждения, распада личности. В массовых размерах тревожная фиксация разрушения личности началась еще в начале века, што справакавала «расслоение личности на маски, расслоение неизбежное, если личность хотела выжить, приспособиться». Літэратура пачала века дала немало примеров того, как отчуждаемый индивид вовлекается в водоворот своих собственных и становившихся постепенно чужими ликов-масок. Стилизация, маскарэд, «благан», ярмарка вкусов, манер, міровоззренній – вот характерные черты значительной части літэратуры XX века, преследующей цель исследовать отчуждение «изнутри» [1, с. 524].

М.М. Бахцін разглядаў маску-аблічка як адну з іпастасей унутранага свету чалавека, даследчык пісаў: «...Вне героя и его собственного сознания нет ничего устойчиво реального; ...нет органической слиянности внешней выраженности героя ... с его познавательно-этической позицией, эта первая облегаает его как несединственная и несуществующая маска...» [2, с. 102]. Падыходы навукоўцаў да топасу маскі самыя розныя, але ўсе яны сыходзяцца ў адным: маска можа выступаць сродкам характарыстыкі героя і як мастацкі прыём, здольны выявіць пэўныя змены ў гістарычнай эпосе. Што тычыцца п'есы К. Крапівы "Мілы чалавек", то маскі Жлукты-Чарскага – яркі сродак характарыстыкі героя і адначасова мастацкі прыём арганізацыі літаратурнага твора.

Вобраз Жлукты-Чарскага – фігура шматпланавая, ён прадстаўлены ў некалькіх абліччах: з жонкай ён "уважлівы" муж, падчас сустрэчы з Канягіным – хітры, ліслівы паяўнічы, у вырашэнні далікатных жаночых праблем Аляксандры Міхайлаўны Чарскі паўстае паслужлівым дамскім угоднікам, у размовах са сваім памочнікам Сцяпанам Андрэвічам ён – адкрыты цынік, а з загадкавым базы Андрэем Сымонавічам – прагматычны гандляр. Аблічча героя можа мяняцца

нскалькі разоў на дзень, кожная новая яго выява жыве самастойным жыццём, і не зразумела, якое з іх сапраўднае, а якое ролевае. Гэта дае падставы гаварыць аб адметнай структуры вобраза Жлукты-Чарскага, аб праблеме яго тоеснасці самому сабе, пошуках яго сапраўднага “я”, аб яго аўтэнтычнасці.

Праблемная скіраванасць твора К. Кранівы – выкрыць сацыяльны маскаррад, які спрыяў укараненню такіх тыпаў “мілага чалавека”. Для Кранівы-драматурга гэтая задача куды больш важная, чым проста выкрыць ірайдзісвіета Жлукты-Чарскага. Ды і выбар аўтарам той нетрадыцыйнай формы, якую мы маем у п’есе, невыпадковы. Даследчык С.С. Лаўшук адзначае: “Арыгінальная, нязвыклая камедыя і па сваёй форме: сцэнічная ўмоўнасць даведзена драматургам да самага высокага ўзроўню – глядачы прысутнічаюць пры непасрэдным стварэнні камедыі, калі аўтар вуснамі аднаго з галоўных герояў Язвы абмяркоўвае з імі і персанажамі далейшае развіццё дзеі” [4, с. 323]. Працэс бытавання масак героя Чарскага і звязанай з ім (працэсам) гульні ствараюць адметнае маскарднае сэнсавое поле, задача якога актуалізаваць абсалютна ўсе сэнсы твора, анталогічныя і гнасэлагічныя.

Маскі героя К. Кранівы прызваны сваваць яго сапраўднае аблічча, сапраўдную сутнасць, іпаства, а кампазіцыйная пабудова скіравана на тое, каб выявіць, агаліць таго, хто пад маскай. Першае заэмства з Чарскім адбываецца на абшарпанай кватэры ў лістападзе 1941 года ў горадзе N. Герой, не тоячыся, агучвае жонцы сваё жыццёвае крэда: ён – “не ўсе”, праца не для яго, самая каштоўная рэч – жыццё, значыць “уцякай ад бамбёжкі, ад фронту, ад мабілізацыі” [3, с. 273], жыць Жлукта-Чарскі хоча па-людску, “па-людску апранацца, па-людску есці, па-людску піць, па-людску любіць” [3, с. 273] і не трапіць пры гэтым “пад артыкул крэмінальнага кодэкса” [3, с. 274]. Дэманстрацыя героем тонкага ведання чыноўніцкай нсхалогіі падчас практыкаванняў з жонкай сведчыць аб сур’ёзнасці намераў гэтага персанажа. У Клаве Жлукта-Чарскі бачыць не толькі саюзніка, але найперш зацікаўленага памагатага ў дасягненні сытага дабрабыту.

У зносінах з Княгіным Чарскі паўстае ў масцы паляўнічага: “Ж л у к т а. Я думаю пачаць з гэтага цецерука, з Княгіна. Паводле апісання дзічына мнэ падабасца. Прасцяку лягчэй пыл у вочы пусціць” [3, с. 277]. Дзеля дасягнення сваёй мэты Жлукта не грэбуе падлізваннем, падманам, падхалімажам, ён лічыць сябе творчым работнікам, усемагутным майстрам благу (“блатмайстрам”), сціпла называючы сябе “маленькай папраўкай да сістэмы размеркавання” [3, с. 297].

Маска цыніка і распрацаваныя героем правілы паводзін (ніколі не адмаўляць кліенту, быць пасрэднікам і ні за што не адказваць, не займацца дробнымі справамі) забяспечваюць камфортнае жыццё нават у ваенны час: “Ж л у к т а. Мы ўсё можам – вось наш дзіві. З-пад зямлі мы павінны дастаць, а даць кліенту тое, чаго ён просіць. Другое: зрабіўшы справу, умеіце астацца ў баку. Мы з’яўляемся толькі пасрэднікамі паміж кліентамі і ні за што не адказваем. Юрыдычную і маральную адказнасць нясуць яны самі” [3, с. 300].

Маскардны смех у мастацтве слова непасрэдна звязаны з матывам свята. Такое свята (міфічны юбілей) збіраюцца наладзіць герою ў канцы твора, але насамрэч смех перагавараецца ў сродак выкрыцця Жлукты-Чарскага і ў сродак поўнага адчужэння паміж персанажамі: жонка Клава пакідае мужа, Княгін убачыў сапраўдную сутнасць Жлукты.

Увесь комплекс масак героя ператвараецца ў выніку ў аб’ёмны анекдатычна-сатырычны тып маскі жуліка, камбінатара, прыстасаванца, дэзерціра, нават яго імя і прозвішча становяцца прамой характарыстыкай персанажа. К. Краніва паспяхова выкарыстаў у п’есе класічны традыцыйны прыём масак, калі, паводле думкі Б. Тамашэўскага, «маской можа служыць не толькі наружнае апісанне, путем зрительных представлений (образов), но и всякое иное. Уже само имя героя может служить маской. ... почти все комедийные имена заключают в себе характеристику» [5, с. 200]. Маскі героя К. Кранівы выконваюць функцыю скрываання асобнай сутнасці сатырычнага персанажа, утойвання яго сапраўдных мэт і памкненняў у тагачасным соцыуме. Жлукта-Чарскі вызначаецца ўменнем хутка мяняць свае маскі ў залежнасці ад сітуацыі. Гэтаму спрыяла і арыгінальная аўтарская форма кампануюкі матэрыялу (“твор у творы”), што выклікала моцны эфект удзеяння на чытача/гледача, пра гэта сведчыць розгалас крытычных думак, што паявіўся пасля публікацыі і пастаноўкі п’есы ў 1945 годзе. Твор стаў спосабам выкрыцця тагачаснага тылавага сацыяльнага маскарраду, актуалізацыяй праблемы страты маральных арыенціраў пэўнай часткай грамадства.

Распаўсюджанасць топаса маскі і звязанага з сй топаса гульні (а для канцэптуальна ёмістых п'ес К. Крапівы яны прынцыпова важныя) сведчыць аб блізкасці творчых пазіцый беларускага пісьменніка з агульнаеўрапейскім працэсам XX ст. і аб глыбокай гнэсаалагічнай укаранёнасці канцэпта маскі ў мастацкай свядомасці мінулага стагоддзя. Літаратурная маска як мастацкі прыём у п'есе К. Крапівы "Мілы чалавек" пацвярджае прыналежнасць твора да сусветнай літаратуры маскарэду і адкрывае новыя сэнсавыя пласты сатырычнай камедыі беларускага аўтара (фарсавасць, карыкатурнасць, іратэскавасць).

#### ЛІТАРАТУРА:

1. Архипов, Ю. Макс Фриш в поисках утраченного единства / Ю. Архипов // Фриш, М. Пьесы. – М. : Искусство, 1970. – С. 514–573.
2. Бахтин, М.М. Искусство и ответственность; К философии поступка; Автор и герой в эстетической деятельности; Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин. – Киев : Фирма «Некст», 1994. – 384 с.
3. Крапіва, К. Мілы чалавек / К. Крапіва // Беларуская камедыя. Уклад. Н.І. Семашкевіч. – Мінск : Маст. літ., 2000. – С. 269–324.
4. Лаўшук, С.С. Кандрат Крапіва / С.С. Лаўшук // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд.: У.В. Гіліамсдаў, В.А. Каваленка. – Мінск : Беларус. навука, 1999. – Т. 2 : 1921–1941 / У.В. Гіліамсдаў [і інш.]. – С. 282–329.
5. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М. : Аспект пресс, 2003. – 333 с.

*А.М. Мельнікава (Гомель)*

### КАНЦЭПТУАЛІЗАЦЫЯ НАЦЫЯНАЛЬНАГА Ё БЕЛАРУСКАЙ КРЫТЫЦЫ І ПУБЛІЦЫСТЫЦЫ ПЕРШАЙ ТРОЦІ XX СТАГОДДЗЯ

Сёння надзвычай актуальна паўстала пытанне захавання нацыянальнага культурнага кода, нацыянальнай ідэнтычнасці.

Беларуская літаратура заўсёды ахоўвала нацыянальны інтарэсы, абараняла і культывавала нацыянальны каштоўнасці. Менавіта літаратура фарміравала ў Беларусі «модус нацыянальна-цывілізацыйнай ідэнтычнасці» (С. Андрусіў), выконвала функцыю генератара нацыянальна-цывілізацыйных сімвалаў, а таксама выступала адным з ключавых рэсурсаў фарміравання ідэнтычнасці.

Актыўны працэс нацыянальнага самаўсведамлення, вербалізацыі нацыянальнага адбываўся ў Беларусі ў пачатку XX стагоддзя. Нацыянальная ідэнтычнасць – гэта своеасаблівая форма наратыва, уяўлення нацыі пра сябе і «іншага», які складаецца ў тым ліку і сродкамі прыгожага пісьменства. Паказальная ў гэтым сэнсе назва работы Х. Бхабхі «Нацыя і нарацыя». Змест паняцця беларускасці акрэсліваўся як мастацкімі тэкстамі, так і навукова-крытычнай думкай, публіцыстыкай – субтэкстамі.

Пытанні нацыянальнага разглядаліся ў работах В. Ластоўскага, А. Луцкевіча, М. Гарэцкага, М. Багдановіча, У. Жылкі, А. Уласава, У. Самойлы, Я. Лёсіка, А. Цвікевіча, Ф. Шантыра.

Дзякуючы названым аўтарам нацыянальнае перастае атаясамлівацца выключна з этнічнай сферай і пачынае выступаць полем для культурнага самавызначэння і дзяржаўнага будаўніцтва.

Галоўныя інтэнцыі дзеячаў нацыянальнага адраджэння накіраваны на ўсеахопны аналіз сацыяльнага і культурнага становішча нацыі дзеля выхаду яе на новы ўзровень развіцця, на сцвярджаэнне самабытнасці беларускай нацыі, выхаванне новага вобраза беларуса.

На першае месца публіцыстычная і навукова-крытычная думка таго часу паставіла пытанне пра станаўленне беларуса як суб'екта гісторыі.

В. Ластоўскі, А. Луцкевіч, М. Багдановіч, У. Жылка ў сваіх работах скрупулёзна фіксуюць праявы беларускага як суб'екта: творчасць, друк, асвета, адукацыя, навука, мастацтва, грамадскія інстытуцыі.