

УДК 821.161.3:82-21 Я.Купала

UDC 821.161.3:82-21 Я.Купала

«РАСКІДАНАЕ ГНЯЗДО» ЯНКІ КУПАЛЫ: ЭКЗІСТЭНЦЫЯЛЬНЫЯ СЭНСЫ «НОВАЙ ДРАМЫ»

“THE SCATTERED NEST” BY YANKA KUPALA: EXISTENTIAL MEANINGS OF THE “NEW DRAMA”

Т. М. Тарасова,

*доктар філалагічных навук, прафесар,
прафесар кафедры беларускай і замежнай
літаратуры Беларускага дзяржаўнага
педагагічнага ўніверсітэта імя Максіма Танка*

T. Tarasava,

*Habilitated Doctor of Philology, Professor,
Professor of the Department of Belarusian and
Foreign Literature Belarusian State Pedagogical
University named after Maxim Tank*

Паступіў у рэдакцыю 16.04.2025.

Received on 16.04.2025.

Паняцце «новая драма» прыйшло ў літаратуру і тэатральна-драматургічнае асяроддзе ў канцы XIX – пачатку XX ст., гэта быў час мастацкага і светапогляднага поліфанізму. Сінкрэтызм рэалістычнага, рамантычнага і мадэрнісцкага метадаў адлюстравання рэчаіснасці паспрыяў таму, што «новая драма» акумулявала ў сабе новую эстэтычную свядомасць, звярнула ўвагу найперш на суб'ектыўны свет асобы, што запатрабавала іншых форм сцэнічнага ўвасаблення, новых спосабаў псіхалагізацыі вобразаў. Прапанаваная Янкам Купалам у «Раскіданым гняздзе» драматургічная форма была скіравана на тое, каб глыбей выявіць схаваныя экзистэнцыяльныя сэнсы душы беларуса, засяродзіцца на яго падсвядомым, глыбока прыватным. Аўтар аддае перавагу дынаміцы псіхалагічнага стану герояў, заглябляецца ў трансфармацыі духоўнай сферы персанажаў, дэталізуе іх настрой. Унутраны драматызм твора пераважае яго знешнюю падзейнасць, дыялог дамінуе над дзеяннем, і на першы план выходзяць ідэі, філасофія, прызваныя выявіць прычыны недасканаласці свету і чалавека ў ім.

Ключавыя словы: Янка Купала; «Раскіданае гняздо»; «новая драма»; экзистэнцыяльныя сэнсы; суб'ектыўны свет чалавека; дыялог-дыскусія; рэпліка; паўза.

The concept of «new drama» entered the literary and theatrical environment at the end of the 19th – the beginning of the 20th century, it was the time of artistic and ideological polyphony. The syncretism of realistic, romantic and modernist methods of depicting reality contributed to the fact that the «new drama» accumulated new aesthetic consciousness, it focused primarily on the subjective world of the individual. Consequently, other forms of theatrical representation, new ways of depicting psychological states and images were needed. In «The Scattered Nest» Y. Kupala proposed a dramatic form that could more deeply reveal the hidden existential meanings of the Belarusian soul, that could also focus on the subconscious of a person. The author shows changes of characters' psychological state, delves into their spiritual sphere, their mood. The internal drama of the play dominates over real life events. Ideas and philosophy come to the fore in the play, all these reflect the reasons for the imperfection of the world and a man in it.

Keywords: Yanka Kupala; «The Scattered Nest»; «new drama»; existential meanings; subjective human world; dialogue-discussion; speech; pause.

Паняцце «новая драма» прыйшло ў літаратуру і тэатральна-драматургічнае асяроддзе ў канцы XIX – пачатку XX ст. Традыцыйная сацыяльна-бытавая драма перастала задавальняць новае пакаленне драматургаў эпохі ўплываў мадэрнісцкіх тэндэнцый. Меладраматычны матэрыял тагачаснага еўрапейскага тэатра выконваў хутчэй забаўляльную функцыю, чым раскрываў драматызм чалавечага існавання. Бельгійскі драматург М. Метэрлінк пісаў: «Когда я сижу в театре, мне кажется, что я возвратился на несколько часов к своим праотцам; их представление о жизни было простое, сухое и грубое, и я не могу разделять его. <...> Я пришел в театр в надежде увидеть нечто связанное с жизнью, прикрепленное к ее источникам и ее тайнам узами, которых я не имел ни случая, ни силы замечать каждый день. Я пришел в надежде увидеть на мгновение красоту, величие и значительность моего скромного каждодневного существования» [1, с. 69–70].

Мадэль «новай драмы» фарміравалася ў складанейшых умовах мастацкага і светапогляднага поліфанізму. Сінкрэтызм рэалістычнага,

рамантычнага і мадэрнісцкага метадаў адлюстравання рэчаіснасці паспрыяў таму, што «новая драма» акумулявала ў сабе новую эстэтычную свядомасць і запатрабавала новых форм сцэнічнага ўвасаблення. Яна найперш засяродзілася на суб'ектыўным свеце асобы і аказалася здольнай увасабляць яго ў шматлікіх мастацка-стылёвых формах. Важнейшым для прадстаўнікоў «новай драмы» становіцца прынцып «жыццяпадабенства» ў дробязях душэўных перажыванняў, яго прытрымліваліся М. Метэрлінк, Г. Ібсэн, А. Стрындберг, Г. Гауптман і інш. М. Метэрлінк пісаў: «Существование человека ... надо сделать видимым» [2, с. 71]; «Гораздо важнее увидеть жизнь, чем изменить ее, потому что она сама изменяется с того мгновения, как мы ее увидели» [2, с. 91].

Пачатак XX ст. у беларускай літаратуры таксама быў часам эксперыменту, у драматургіі ў тым ліку. Нацыянальныя мастацкія словы лічылі, што «трэба паказаць беларусу са сцэны, што так жыць, як ён жыве, няможна, гэткага жыцця няможна трываць...»; што беларус «мае слаўнае прошлае»; што «трэба паказаць са сцэны бела-

русу, у які бок кіравацца яму, па якому “шляху жыцця” пайсці і якім чынам сілы фізічнай і духоўнай набрацца...” [3, с. 173–174]. Тэатральна-драматургічная дыскусія 1913 г. на старонках «Нашай нівы» актуалізавала праблемы спалучэння рэалізму і абстрактных форм на сцэне, пытанні пошуку адпаведных форм выказвання (маналог, дыялог-дыскусія, рэпліка, паўза), новых спосабаў псіхалагізацыі вобразаў.

Праблемай спасціжэння нацыянальнай самасвядомасці быў заклапочаны і Янка Купала. Прапанаваная Янкам Купалам новая драматургічная форма была скіравана на тое, каб глыбей выявіць схаваныя экзістэнцыяльныя сэнсы душы беларуса, засяродзіцца на яго падсвядомым, глыбока прыватным.

«Раскіданае гняздо» (1913) [4] даследчыкі называюць і сімваліскай, і філасофскай драмай. Сапраўды, гэта быў «якасна новы ўзровень спасціжэння беларускай драматургіі лёсу народа» [5, с. 59], – адзначаў С. Лаўшук. Бачыць у «Раскіданым гнядзе» толькі эстэтыку і паэтыку заходнееўрапейскай «новай драмы» не варта, бо ў ёй прысутнічаюць і элементы арыстоцеляўскай (класічнай) драмы: учынкі герояў лагічныя і псіхалагічна абгрунтаваныя, канфлікт будзецца па адпаведнай кампазіцыйнай схеме. Тым не менш пабудаваная ў Купалавай п’есе мадэль быцця (разбуранага гнязда-дому ў самым шырокім значэнні) і катарсіс (усведамленне непазбежных перамен) вынесены аўтарам за межы твора адкрытым фіналам. Метэрлінкаўскі матыў чакання новага быцця відавочна прысутнічае ў творы, але гэтае чаканне не безвыходна трагічнае, як у бельгійскага драматурга.

Янка Купала – драматург «новага» часу, часу прадчування і інтуітыўнага прадбачання – імкнецца зафіксаваць метафізічныя формы свядомасці. У «Раскіданым гнядзе», калі «хаос душы сливаецца с хаосом жыцця» (А. Белы), яму гэта ўдалося. Уключаныя ў «Раскіданае гняздо» элементы «новай драмы» рэпрэзентуюць тэндэнцыі да новага развіцця драматургічнага роду.

«Новую драму» літаратуразнаўцы часта называюць п’есай «бездействия». У «Раскіданым гнядзе» рух знешніх падзей сапраўды не значны, аўтар аддае перавагу дынаміцы псіхалагічнага стану герояў, заглябляецца ў трансфармацыі духоўнай сферы персанажаў, дэталізуе іх настрой. Унутраны драматызм твора пераважае яго знешнюю падзейнасць, дыялог дамінуе над дзеяннем, і на першы план выходзяць ідэі, філасофія, прызваныя выявіць прычыны недасканаласці свету і чалавека ў ім. Настрой чакання адчувальна прысутнічае ў п’есе, але гэта прадчуванне экзістэнцыяльнага страху перад недасканаласцю тагачаснага ладу жыцця, сацыяльных інстытутаў грамадства, яго маральных канстантаў. Алегарычныя вобразы раскіданай хаты, крыжа на магілу бацькі, пажару, ночы, восеньскага холаду пашыраюць і паглыбляюць філасофскі змест твора.

Кожны з герояў «Раскіданага гнязда» паступова ўсведамляе ўсю сур’ёзнасць уласнага быцця, за

якое адказны найперш ён сам (Зоська: Не думайце, мамачка, што я такая, як табе і Сымону здаецца. Але што ж? У вас свая праўда, у мяне свая [4, с. 376]). Дыялогі герояў ператвараюцца ў маналогі-дыскусіі, праз якія ажыццяўляецца спроба персанажаў асэнсаваць саміх сябе. Героі пакутуюць ад адзіноцты і непаразумення, дакучаюць іншым. Такі падыход драматурга да трактоўкі асобы запатрабаваў адпаведнай кампазіцыі п’есы, калі дыялогі герояў становяцца досыць разгорнутымі, а рэплікі і паўзы маюць багаты падтэкст. Шматлікія паўзы ў п’есе становяцца адметным сімвалічным кодам з вялікай колькасцю розных тлумачэнняў. У канцы твора канфлікт заважае, правакуе ўсплёск трывожных эмоцый, але саміх перамен мы не бачым. Апошняя аўтарская рэмарка («Сымон бярэ яе [Зоську] за руку, і абое нікнуць у цемнаце» [4, с. 408]) становіцца самадастатковым тэкстам у тэксце. Яе эпічная разгорнутасць сведчыць аб аўтарскім роздуме над праблемным выбарам кожнага з герояў, рызыкаўным і смелым, цыямным і ўсведамленым, апраўданым і загадкавым. Адказ на гэтае пытанне Янка Купала перадае новаму гістарычнаму часу.

Праз шырокае ўжыванне рэплік і паўз аўтар на другі план адсоўваў сюжэт, хаця жанрава-родавай прыкметай драмы з’яўляецца менавіта падзейнасць. У «Раскіданым гнядзе» рух пераносіцца ў эмацыянальную сферу герояў. Іх эмацыяны настрой не стабільны, ён канкрэтна дэталізуецца ў вобразах-сімвалах: Данілка – лірычны мастак-летуценнік, Зоська – рамантычная закаханая асоба, Сымон – ваяўнічы волат-змагар, Старац – загартаваны жыццём мудры народны філосаф, Марыля – спакутаная асцярожная гаротніца. Вобразы герояў акцэнтуюць прыватнае права асобы на пашырэнне межаў быцця свабоднай індывідуальнасці. Рамантычная Зоська выбірае шлях кахання, дабрыні, міласэрнасці. Гіпноз кахання, што апанаваў Зоську, не ёсць містычны і ірацыянальны, у ім схаваная таямніца падсвядомага жыцця гераіні, адпаведнасць якому ў рэальным свеце не знайсці. У вобразе Зоські паказаны хаос глыбіннага «я», дзе адначасова спалучаны некалькі розных галасоў: «Але што са мной робіцца? Аб чым гэта я думаю? Так ці сяк, сон мой залаты павінен развешацца; чары туманныя скончацца, і я, такая як цяпер, скончуся. Заместа мяне будзе другая нейкая мара цягнуць далей лямку свае новае долі» [4, с. 383].

Глыбока сімвалічны ў п’есе вобраз Данілки, чатырнаццацігадовага хлопчыка, пільна заклапочанага вырабам скрыпачкі. Сэнс жыцця падлетак бачыць у музыцы, няхай сабе і сумнай, маркотнай. Варта аддаць належнае настойлівасці і цяроўнасці Данілки ў вырабе скрыпкі, тым самым ён па-свойму спрабуе сцвердзіць сябе ў свеце, трывожным, пагрозлівым і непарадаказальным. Жабрак-вандроўнік Старац глядзіць на жыццё аптымістычна («Заўсёды бяда бяду вядзе, але ніколі не трэба здавацца. Ліха перамелецца, і ўсё добра будзе» [4, с. 346]). Ваяўнічы Сымон жыве

помстай, змаганнем. Марыля з Данілкам і малымі дзецьмі ідуць шляхам цяплення, пакут.

Кожны вобраз-сімвал экзістэнцыяльна глыбока адлюстроўвае аўтарскія погляды на жыццё, на грамадскую светабудову, яе перспектывы. Твор Янкі Купалы прадэманструваў вялікія пазнавальныя магчымасці сімвала, яго абагульняючую ролю, істотную значнасць кантэксту для яго інтэрпрэтацыі. Так, сімвал раскіданага гнязда ўтварае бясконцавую сэнсавую перспектыву: зруйнавана не толькі сялянская хата, але і зямля, душы людзей, іх вера ў справядлівасць, міласэрнасць, дабрыню. У выніку сімвал *раскіданае гняздо* пашырае межы адлюстраванай у п'есе рэальнасці, спрыяе філасафізацыі твора, і драма Янкі Купалы па вялікім рахунку набывае раманны змест. Варта адзначыць, што еўрапейская «новая драма», арыентуючыся на раман у заглыбленні ва ўнутраны свет чалавека і ствараючы ілюзію жыцця, шырока выкарыстоўвала шматзначную сімволіку, якая кампенсавала поўную адсутнасць аўтарскага слова і забяспечвала філасафізацыю драмы. Сімвалісцкая вобразнасць драмы адлюстроўвала светабачанне мастака слова.

У творы Янкі Купалы, акрамя вялікай колькасці рэмарак і паўз, ёсць шмат з'яў з адной дзеючай асобай. Яны выконваюць своеасаблівую рытмаўтваральную функцыю, акцэнтуючы ўвагу на псіхалагічных настроях герояў. Так, у пятым акце з'ява IV самая кароткая: «Зоська адна. Зоська: (як бы прасвятлеўшы, паказваючы рукамі). Ха-ха-ха! Там пажар, гэтыя, як пагарэльцы, з торбамі пайшлі» [4, с. 407]. Гераіня, няхай сабе і не ў сваім розуме, бачыць відавочную сувязь пажару ў панскім двары з разбуранай хатай Зяблікаў.

Складаныя асацыятыўна-семантычныя сувязі абумовілі сінтэтычны характар «новай драмы», што пашырала прасторава-часавыя межы драмы, паглыбляла яе канфлікт, ярчэй падсвечвала іерархічныя ўзроўні ў сістэме персанажаў. У кожным з герояў «Раскіданага гнязда» дамінуе найперш агульначалавечы план у структуры вобраза. Так, у вобразе Марылі пераважаюць мацярынскія пачуцці, клопат пра дзяцей, Лявон Зяблік – заклапочаны гаспадар родавага гнязда, сябе лічыць вінаватым у разбурэнні хаты і канчае жыццё самагубствам, перадаючы адказнасць за немалую сям'ю сыну Сымону. Малады і нявопытны Сымон усклаў на сябе крыж бацькавых пакут: «А на мяне ведаеш, з кожнай мінутой нейкая рызыка знаходзіць. Здаецца, нічога на свеце цяпер не баюся. <...> Дый праўда. Падумаі, сястрыца, чаго нам баяцца? Зямлю ад нас адабралі, хату нашу раскідаюць, астаёмся мы, як пасля пажару, – толькі ў вопратках. Дык што ж мы такія значым на свеце і што нас за жыццё чакае? Без зямлі, без свае хаты чалавек, што шалены сабака – адна цана: ні яму прыстання, ні яму скарынка хлеба, ні яму добрага слова!.. Будуць здзекавацца, ганяць, пакуль не ўгоняць у якую процьму, з якое і выхаду ніякага павек сабе не знойдзе. А так – раз канец усяму!» [4, с. 359–360].

Побытавая канкрэтыка, падзейны ланцужок – гэта першасны ўзровень у структуры «Раскіданага гнязда» і недаацэньваць яго нельга. Відавочна, драматург надае вялікую ўвагу побытавым дэталю, вопратцы, інтэр'еру. Для аўтара важна было дакладна перадаць асяроддзе, у якім жывуць героі. Янка Купала ў «Раскіданым гнядзе» заставаўся пераважна ў межах рэалістычнага метаду і рэалістычнай паэтыкі. У «Раскіданым гнядзе» ўсё ж такі больш рыс ібсенаўскай рэалістычнай драмы, чым метэрлінкаўскай сімвалісцкай, хаця, як мы ўжо адзначалі, сімволіка прысутнічае ў творы і выконвае адпаведную структурна-функцыянальную функцыю. Асоба ў п'есе Янкі Купалы ёсць увасабленне нацыі, грамадства, эпохі, і сімвалічная вобразнасць спрыяла паглыбленню ведаў пра яе. У героях спалучалася прыватнае і агульнае, бытавое і быццёвае, гістарычнае і родавае. П'еса «Раскіданае гняздо» стала пошукам новых шляхоў мастацкага ўвасаблення новай рэчаіснасці.

Янка Купала, як і аўтары заходнееўрапейскай «новай драмы», актывізуе свядомасць чытача/гледача кантраснай сімвалічнай вобразнасцю. Адзначым, што ў творы прысутнічае і сімволіка з містычным адценнем (пажар, вялікі сход, смок-упыр), якая ўвасабляе аўтарскую ідэю касмічнасці быцця. Глыбіня і шматзначны змест п'есы залежаць ад «унутранага» дзеяння вобразаў-сімвалаў, іх пераклічкі. Вобраз Сымона у п'есе досыць супярэчлівы, праблемны, непрадказальны. Канфлікт героя з тагачасным светаўладкаваннем не вырашаецца, Сымон Зяблік актыўна спасцігае яго супярэчлівасць, унутрана загартуваецца. Рамантычная Зоська – знакавы вобраз-сімвал у руху сюжэта, ён паступова напаўняецца аўтарам новымі сэнсамі. Невыпадкава п'еса канчаецца размовай Зоські з Сымонам пра «Вялікі сход! Па Бацькаўшчыну!!!» [4, с. 408]. Сімвалічныя вобразы ствараюць эпічную цэласнасць светабудовы, канцэпцыю нацыянальнага быцця, грамадства, якое чакала перамен, жыло імі.

Сусветная драматургія канца XIX – пачатку XX ст., беларуская ў прыватнасці, спрабавалі ўвасобіць у побытавых праблемах глыбінныя і трагічныя стасункі чалавека са светабудовай. Наўрад ці былі актуальнымі для крызіснай эпохі мяжы стагоддзяў камізм, камедыя. І заканамерна, што камедыя ў заходнееўрапейскай «новай драме» адыходзіць на другі план, але не ў творчасці Янкі Купалы, які свядома звяртаецца да жанру камедыі, сур'ёзна ўсведамляе яе статус у нацыянальнай культуры і ў літаратурным працэсе таго часу. Мы не можам не звярнуць на гэта ўвагу, бо камедыя «Паўлінка» (1912) і драма «Раскіданае гняздо» (1913) пісаліся фактычна адначасова.

Камічнае ў п'есах Янкі Купалы зліваецца з трагічным, выклікае актыўную мадыфікацыю жанравай структуры, і гэта было ўласціва ўсёй сістэме драматургіі Янкі Купалы. Невыпадкава п'есу «Тутэйшыя» аўтар пазначыў як трагікамедыя, дзе камедыя і трагедыя ўзаемапераплецены. Можна гаварыць нават пра дыялог-спрэчку жанраў.

Беларуская «новая драма» – гэта не толькі адыход ад папярэдняй стандартызаванай схемы, а найперш жаданне стварыць тэатр, які б паказваў рэальнае штодзённае жыццё беларуса. І наватарская роля Янкі Купалы ў тым, каб прыцягнуць увагу адукаванага глядача да тэатральнай справы, яе праблемных тэм, да папулярнага самой ідэі беларускага нацыянальнага тэатра. У «Раскіданым гняздзе» назіраюцца наватарскія прыёмы рэтраспекцыі і дыскусіі як сюжэтна-кампазіцыйнага прыёму і спосабаў выяўлення канфлікту, адкрытага фіналу.

У п'есе Янкі Купалы можна ўбачыць парасткі інтэлектуальнай драмы, яны выявіліся найперш у дыскусіі герояў, дзе бачыцца сутыкненне ідэй, светапоглядаў. Такі сюжэтна-кампазіцыйны прыём як дыскусійнасць паглыбляе сутнасць канфлікту, а прыёмы рэтраспекцыі (яны ў «Раскіданым гняздзе» толькі **накрэслены**), дзе героі пераасэнсоўваюць сваё мінулае, аглядаюць унутраны канфлікт асобы. Дыскусія як спосаб выяўлення характару герояў, іх поглядаў на свет адыгрывае важную ролю ў размове Сымона і Старца, Марылі і Старца. Жабрак Старац паяўляецца ў творы ў самым пачатку п'есы, яго словамі адкрываецца дзеянне, ён па-філасофску мудры, **разважлівы і асцярожны**. На рэпліку Сымона, што ён «не дасца жыўцом ваўку ў зубы», жабрак разважае: «Смела, сынку мой, варажыш. Можна, і не дасіся ваўку ў зубы, але жыццё бярэ ў свае лапы, ох, як бярэ! Не такія яшчэ дужыя і смелыя здаюцца на яго ласку і няласку. Так, так, сынку мой! Адвага наша – адно, а жыццё – другое, і найбольш верх бярэ гэта апошняе» [4, с. 348]. Сівы Старац лічыць сябе збіральнікам чалавечага гора («па капельцы ўсюды гора назбіраеш чалавечага, ажно несці цяжанька...» [4, с. 350]), яго абачлівы погляд на жыццё пэўным чынам стрымлівае чытацкія спадзяванні на хуткую справядлівасць, на рамантычную надзею Зоські пра чалавечую дабрыню і спагаду. Калі ў пачатку «Раскіданага гнязда» Старац палемізуе з Сымонам, то ў канцы п'есы адбываецца дыскусія сівога жабрака з Зоськай, з яе філасофіяй новай ірэальнасці: «Га! А вы ведаеце, хто я такая? Ведаеце? Я каралеўна! Я – усеўладная пані гэтае зямлі ўсёй чыста! – гэтых загонаў, гэтых лугоў, гэтага лесу! Ха-ха-ха! А яны

мяне ў торбы, як жабрачку, хочуць прыбраць! Я ў кароне, бачыце, хаджу. Сярпы мае сталёвыя дабро цэламу свету жнуць, а палотны мае шаўковыя цэлы свет адзяваюць, а яны ў торбы мяне хочуць прыбраць!» [4, с. 407]. Старац прароча папярэджае: «Старац (хрысцячыся). Скаранне божае валіцца на гэтую зямлю няшчасную! Тут вар'ятка скача, а там з дымам штось ідзе» [4, с. 405]; «Аб торбах не павінны забывацца нават і тыя, што на пасадах сядзяць» [4, с. 406]. Народная філасофія, прадстаўленая ў творы сэнсава шматзначнымі прыказкамі, прымаўкамі Старца і Марылі, выяўляе сапраўдны сэнс чалавечага існавання, праблемнасць быцця, сутнасць тагачасных палітычных калізій, маральна-этычных канстант.

Вобраз Зоські не выпадковы ў творы, яе пазіцыя адрозная ад поглядаў маці Марылі, цяроўнай, пакорлівай, паслухмянай, даверлівай. Зоська ўвасабляе новы тып свядомасці, і спроба асэнсавання яе паводзіны (яе ахвярнасць) праз прызму маральна-этычных пазіцый грамадства пач. ХХ ст. марная. Зоську вядзе каханне, яна цалкам яму адданая, дзяўчына ігнаруе патрыярхальныя каштоўнасці, спрабуе выправіць сітуацыю па-свойму.

Купалава ідэя паглядзець на трагедыю сям'і Зяблікаў дзеля асэнсавання свабоды асобы ў будучым рэалізуецца на ўзроўні кампазіцыі: героі, разважаючы нядаўнія трагічныя падзеі, прымаюць асабістае рашэнне, як працягнуць справу бацькі. Змест іх дыскусій (грэх – пакаянне, дабро – зло, **нянавісць – любоў, праўда – мана**) павінен актуалізаваць роздум над быццёвымі праблемамі.

Такім чынам, аналіз п'есы «Раскіданае гняздо» ў кантэксце фарміравання «новай драмы» выявіў канцэптually значныя ідэі твора і аўтара, новыя мастацкія прыёмы ўвасаблення вобразаў, акцэнтаваў сэнсававажныя ключавыя тэмы. Купалава «новая драма» праз новыя сацыяльныя тыпажы, адметную структуру п'есы падкрэслівала драматызм чалавечага існавання, актуалізавала востры маральна-філасофскі канфлікт паміж думкай і ўчынкам чалавека, яго прыватнымі быццём і свядомасцю. Смеласць і арыгінальнасць творчых ідэй беларускага класіка істотна паспрыяла эпізацыі нацыянальнай драмы.

ЛІТАРАТУРА

1. Метерлінк М. Полное собрание сочинений / пер. Н. М. Минского и Л. Н. Вилькиной; под ред. Н. М. Минского. – Пг.: Товарищество А. Ф. Маркс, 1915. – Т. 2. – 248 с.
2. Минский, Н. М. Полное собрание сочинений / М. Метерлинк; в пер. Н. М. Минского и Л. Н. Вилькиной; под ред. Н. М. Минского. – Пг.: Товарищество А. Ф. Маркс, 1915. – Т. 2. – 248 с.
3. Гарэцкі, М. Творы. Дзве душы: аповесць; апавяданні; Жартаўлівы Пісарэвіч: п'еса; Літаратурная крытыка і публіцыстыка; Лісты / М. Гарэцкі; уклад. і камент. Т. С. Голуб; рэдкал.: А. М. Адамовіч [і інш.]; Акад. навук БССР, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск: Маст. літ., 1990. – 629 с.
4. Купала, Я. Паэмы. Драматычныя творы / Я. Купала; уклад. А. А. Сляпцовай; паслясл. В. А. Каваленкі. – Мінск: Маст. літ., 1989. – 494 с.
5. Лаўшук, С. С. Драматургія / С. С. Лаўшук // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя: у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы; навук. рэд.: І. Я. Навуменка, В. А. Каваленка. – Мінск: Беларус. навука, 1999. – Т. 1: 1901–1920 / У. В. Гніламедаў [і інш.]. – С. 51–66.

REFERENCES

1. Meterlink M. Polnoe sobranie sochinenij / per. N. M. Minskogo i L. N. Vil'kinoy; pod red. N. M. Minskogo. – Pg.: Tovarishchestvo A. F. Marks, 1915. – T. 2. – 248 s.
2. Minskij, N. M. Polnoe sobranie sochinenij / M. Meterlink; v per. N. M. Minskogo i L. N. Vil'kinoy; pod red. N. M. Minskogo. – Pg.: Tovarishchestvo A. F. Marks, 1915. – T. 2. – 248 s.
3. Garecki, M. Tvory. Dzve dushy: apoves'c'; apavyadanni; Zhartauliviy Pisarevich: p'esa; Litaraturnaya krytyka i publicystyka; Listy / M. Garecki; uklad. i koment. T. S. Golub; redkal.: A. M. Adamovich [i insh.]; Akad. navuk BSSR, In-t lit. imya Ya. Kupaly. – Minsk: Mast. lit., 1990. – 629 s.
4. Kupala, Ya. Paemy. Dramatychnyye tvory / Ya. Kupala; uklad. A. A. Slyapcovaj; paslyasl. V. A. Kavalenki. – Minsk: Mast. lit., 1989. – 494 s.
5. Laushuk, S. S. Dramaturgiya / S. S. Laushuk // Gistoryya belaruskaj litaratury HH stagoddzja: u 4 t. / Nac. akad. navuk Belarusi, In-t lit. imya Ya. Kupaly; navuk. red.: I. Ya. Navumenka, V. A. Kavalenka. – Minsk: Belarus. navuka, 1999. – T. 1: 1901–1920 / U. V. Gniledaŭ [i insh.]. – S. 51–66.