

Галіна ТЫЧКО

**У ПОШУКАХ СХАВАНАГА СКАРБУ
(вобразны свет паэмы Янкі Купалы
«Сон на кургане»)**

Сімволіка-алегарычная паэма Янкі Купалы «Сон на кургане», як і большасць твораў сусветнай літаратуры канца XIX — пачатку XX стагоддзя, мае сінкрэтычны характар. Прыступаючы ў 1910 годзе да яе напісання, паэт меў даволі шырокую абазнанасць як у эстэтычна-філасофскіх пошуках класічнай рамантычнай драмы (творы А. Міцкевіча, Ю. Славацкага, Дж. Байрана і інш.), так і драмы новага часу — «новай драмы» (творы С. Пшыбышэўскага, С. Выспянскага і інш.), пра што ён неаднойчы згадвае ў аўтабіяграфічных нататках. Праблемы, з якімі сутыкнуўся Янка Купала ажыццяўляючы сваю задуму, тлумачыліся ў многім тагачаснай гістарычнай і літаратурнай рэальнасцю. Гістарыясофія Купалы, як і гістарыясофія яго ўлюбёных паэтаў-рамантыкаў, свой інтэлектуальны дынамізм чэрпала з рэвалюцыі. Праніклівы розум мастака, адоранага незвычайнай інтуіцыяй, бачыў, з аднаго боку, няўхільнасць рэвалюцыйнай змены грамадскага ладу, а з другога — катастрафізм, які яна прыносіць з сабой не толькі ў матэрыяльным, але найперш у маральным плане. Яскравым прыкладам гэтага для Купалы сталі падзеі рускай рэвалюцыі 1905 года, якую ён шчыра вітаў, бо яна несла для беларускага народа надзею. Але паэт ведаў і пра цяжкі, крываваы досвед беларускага змагання за незалежнасць (рух філаматаў і філарэтаў, паўстанні 1831, 1863 гадоў), які быў увасоблены ў знакамітых творах польскіх пісьменнікаў, найчасцей прадстаўнікоў рэгіянальнага беларускага накірунку ў польскай літаратуры.

Складанасць сітуацыі, у якой апынуўся Янка Купала, задумаўшы твор пра гістарычныя дзеі і лёс свайго народа і краю, выяўлялася ў двух, цесна паяднаных паміж сабой, планах:

1. Адсутнасць дакладна вызначаных светапоглядна-філасофскіх каранёў ідэі беларускай дзяржаўнасці, якая на працягу апошніх двух стагоддзяў існавала як непадзельная частка агульнапольскай нацыянальнай ідэі.

2. Наяўнасць велізарнага эстэтычна-мастацкага вопыту асэнсавання гістарычных шляхоў роднага краю, што выяўляўся ў чужой польскамоўнай абалонцы, і які ў аднолькавай ступені належаў зараз усім народам былой вялікай літоўска-польскай дзяржавы: палякам, беларусам (ліцвінам), украінцам, літоўцам.

Перад паэтам паўстала задача: з велізарнай гістарычна і эстэтычна з’яднанай спадчыны гэтых народаў выбраць элементы, якія найбольш дапасоўваліся б да гісторыі Беларусі новага часу і да той новай сітуацыі, у якой апынуўся родны край на пачатку XX стагоддзя. Ні палітычная гісторыя тагачаснай Беларусі, ні гісторыя яе новай літаратуры не давалі маладому паэту гатовых вызначаных форм. Драматычную паэму жыцця і лёсу Беларусі ён вымушаны быў ствараць САМ і нанова, хоць і абапіраючыся на той досвед, які быў нажыты беларускім грамадствам раней, але які ў выніку нявызначанай нацыянальнай прыналежнасці, аказаўся незапатрабаваным. Гэты момант Купала падкрэслівае ў першай песні Сама — галоўнага героя паэмы «Сон на кургане»:

Ходзім, блудзім, снуём без прыстанішча,
Адпраўляем старыя малітвы
На забытым самымі курганішчы,
Дзе спяць сведкі нявыйграных бітваў.

Адно ветрам асіны хістаюцца,
Дзе сном слава заснула нязваным,
Ды круччо на пажыву злятаюцца
Судзіць суд над жыццём закаваным [10, с. 219].

Апошняя фраза ўяўляе сабой алюзію на існаванне пастаяннай пагрозы з боку расійскіх шавіністаў і польскіх нацыянал-рэакцыянераў, якія не маглі змірыцца з думкай аб самім існаванні беларускай ідэі. Характэрнаю рысай паэмы «Сон на кургане» з’яўляецца тое, што тут прадстаўлены два светы: рэальны і містычны — створаны на аснове арганічнага паяднання элементаў народнай міфалогіі і культуры з уяўленнямі і сімваламі, запазычанымі з сусветнай мастацкай практыкі. Купалаўская паэма паводле сваёй будовы адпавядае прынцыпам драмы «адкрытай формы», якая карыстаецца тэхнікай зменных пунктаў бачання, фрагментарнымі сцэнамі, створанамі на аснове асацыяцый, якім часта не хапае выразнай прычынна-выніковай сувязі [15].

Твор складаецца з чатырох сцэн, якія аб’яднаны паміж сабой толькі постаццю галоўнага героя, дзеянне ў гэтых частках і ў прасторы, і ў часе — цалкам адвольнае, у значнай меры хаатычнае. Яно ў аднолькавай ступені можа суадносіцца як з мінулым, так і з будучым жыццём героя.

Першы (I) абраз пад назвай «У пушчы» ўтрымлівае ў сабе некалькі фрагментарных карцін і зменных эскізна-пазначаных пунктаў бачання свету і рэчаіснасці. На пачатку — гэта містычны надпрыродны свет русалак, іх успрыняцце свету жывых, а ў тым ліку і Сама. «I не наш, і нічый, — Так сабе чалавек», — робяць яны, бадай, самую дакладную характарыстыку героя, пазначаючы ягонае выключнае прамежкавае становішча ў рэальным жыцці, ягоную «нічыйнасць» — рамантичную непрыналежнасць да свету шэрай зямной будзённасці і ў той жа час да астральнага метафізічнага свету.

Потым ідзе фрагмент, які прадстаўляе галоўнага героя і яго ўласны пункт бачання, — успрыняцце свету і самога сябе ў гэтым свеце. У гэтым абразе ў асноўных рысах вызначаецца канфлікт, характэрны для драмы «адкрытай формы», а менавіта тое, што супраціўнікам героя з’яўляецца не нейкая адна постаць, але свет у цэласнасці ўсіх сваіх паасобных з’яў.

Не слеп я, здаецца,
Здаецца, не п’ян, —
Зноў гэтае месца,
Той самы курган. (...)

Ці кінуў хто ўрокі
У кожны тут кут,
Ці ведзьмы ўнарокі
Мяне водзяць тут [10, с. 204].

Асабліва выразна супрацьстаянне героя і цэлага свету ва ўсёй сукупнасці ягоных праяў выяўляецца ў другім (II) абразе «На замчышчы». Сцэна пошуку Самам скарбу збудавана на аснове больш і менш аддаленых асацыяцый і сімвалаў, якія то паддаюцца, то супраціўляюцца прычынна-выніковаму вытлумачэнню. Зменная рэчаіснасць выяўляецца тут праз успрыняцце Сама, Чорнага, Відмаў і таварышаў Відмаў.

Чорнага даследчыкі цалкам слухна суадносяць з духам цемры шатанам. (Як вядома, у перакладзе з грэчаскай мовы: *Mephostophiles* — той, хто не любіць святла (дух цемры). Чорны і разам з ім цэлы комплекс разнародных паводле свайго

паходжання і свайго прызначэння сацыяльных, гістарычных і палітычных з’яў супрацьпастаўляюцца ў гэтым абразе Саму.

Сутнасць гэтых з’яў добра выглумачана М. Арочкам [2, с. 34 — 37], а таксама ў свой час М. Гарэцім [6, с. 330]. Аднак П. Васючэнка мяркуе, што перакладаць змест паэмы на мову сацыяльных гістарычных выкладаў можна толькі ў тым выпадку, калі не канкрэтызаваць паказанае Купалам сацыяльнае ліха, а падаваць яго абагульняючым экспрэсіўным словам «цямнота». Даследчыка трывожыць алагічнасць паводзін Таварышаў відмаў, якія дапамагаюць відмам зацягваць пятлю на сваёй шыі, і ён тлумачыць гэта шляхам «двух ключавых паняццяў сімвалічнага шэрагу».

«Першае паняцце — ліха — сыходзіць ад Чорнага ды падпарадкоўвае сабе відочныя сферы жыцця. Другое, паняцце — цемра, цямнота — тое ж ліха, але ўжо выпрамененае «знутры», з пяхорнай свядомасці «таварышаў», якая для нас таксама загадкаю» [5, с. 69].

Аднак, выглядае, што «пяхорная свядомасць Таварышаў відмаў» у пэўнай ступені ўласціва і галоўнаму герою, які паводле вызначэння гэтага ж даследчыка «не атам чалавечай масы, а чалавечая адзінка, індывід» [5, с. 71]. Паводле купалаўскага тэксту Таварышы відмаў у аднолькавай ступені з’яўляюцца і таварышамі Сама. Яны па прыродзе сваёй дваістыя і амбівалентныя, як і Сам, які, пагарджаючы людзьмі, тым не менш чакае іхняга прызнання.

Вось таварыш для хаўруса,

Каб не брала больш пакуса, — кажа 1-е відма, садзячы Таварыша да Сама [10, с. 225]. Падобная сітуацыя адбываецца і з Таварышам 2-га і з Таварышам 3-га відма, якія паводле злоснай іроніі відмаў, павінны стаць Саму «падмогай у працы» [10, с. 226]. Таварышы відмаў, падобна, як і Сам, выступаюць тут як няшчасныя ахвяры самога Чорнага і яго памагатых.

Накіды да твора сведчаць, што напачатку Купала меркаваў адлюстравачь два лагеры: добра і зла, супрацьпастаўлення ў выглядзе Чорнага і «светлых» герояў — Світавіда і Славіра. Але падчас працы над творам склалася іншая канцэпцыя. Складаная, абумоўленая не толькі эстэтычнымі, але і часавымі, і географічнымі асаблівасцямі, эвалюцыя рамантычнага героя адбілася ў духоўным вобліку — Сама. З аднаго боку, ён, як Густаў-Конрад з міцкевічаўскіх «Дзядоў», горка расчараваны індывідуаліст, які бачыць у людзях толькі негатыўныя рысы:

Людзі!.. Што людзі? Ці ёсць дзе між іх
Годны адзін хоць у людзі... [10, с. 216]

У сваім крытычным непрыманні той жыццёвай сітуацыі, у якой ён знаходзіцца, Сам гатовы кінуць выклік самому Богу, папракаючы Яго ў незахаванні законаў справядлівасці і праўды на зямлі:

К богу звярнуўся — маўчыць нема бог,
Сцелючы ў пекле прылаўкі [10, с. 216].

Здавалася б, у гэтым выпадку супярэчыць нармальнай логіцы ўпартае жаданне Сама здабыць скарб толькі дзеля таго, што:

Ласкай павее тады ад людзей,
Неба і цэлага свету [10, с. 217].

Але так выглядае, калі зыходзіць з логікі паводзін рамантычнага героя тыпу Фаўста, Манфрэда ці Конрада, кожны з якіх, крытычна ставячыся да натоўпу, тым не менш жадае ашчаслівіць гэты натоўп, беручы на сябе функцыі не толькі найвышэйшага судзі, але і функцыі стваральніка і рэарганізатара жыцця, ставячы сабе задачу суперніцтва з Найвышэйшым Творцам.

Купалаўскі ж Сам — герой іншага кшталту, ён не богабарацьбіт, ён толькі часцінка той самай недасканалай чалавечай масы, якой захацелася «людзьмі зваць»

ца» — стаць нацыяй, вярнуць свой «скарб» — г. зн. усе прыналежаць атрыбуты нацыянальна-дзяржаўнай незалежнасці. Пасіўнасць і маральная недасканаласць супляменнікаў адштурхоўваюць і раздражняюць героя, але без гэтых «пагарджаных век», «глухіх і сляпых» не існуе і яго. Таму так важна для Сама здабыць «скарб», які не толькі верне парушаную гармонію ўзаемаадносін чалавека і грамадства, але і гармонію этнічна-родавых нацыянальных стасункаў.

Паводле прынцыпаў драмы «адкрытай формы» збудавання і наступныя — III («На пажарышчы») і IV («У шынкоўні») — абразы купалаўскай драматычнай паэмы. Характэрна, што ўсе яны (за выключэннем першага) самым непасрэдным чынам звязаны з матывам сну, які часта прысутнічае ў творчасці Янкі Купалы («Адвечная песня» (1908), «Што ты спіш?...» (1906), «Там» (1906), «Над сваёй Айчынай» (1906), «Пойдзем...» (1906), «Сон» (1907), «Забытая карчма» (1907), «А ты, браце, спі!» (1905—1907), «Люлі, люлі, мужычок!» (1905—1907), «Беларушчына» (1908), «Гэй, капайце, далакопы...» (1910) і інш.

Як вядома, сімволіка сну мае вельмі глыбокія каранні ў сусветнай літаратурнай традыцыі, але асаблівае значэнне яна набывае ў рамантычнай метафізічнай драме А. Міцкевіча, Ю. Славацкага, З. Красінскага і іншых пісьменнікаў, мастацкі вопыт якіх Янка Купала творча засвойваў.

У аснове народных вераванняў ляжыць ідэя, што жыццёвая дарога чалавека з'яўляецца перш за ўсё шляхам яго маральнага ўдасканалвання дзеля гарманічнага існавання ў свеце вышэйшым — надпрыродным. Сон, які паводле народных уяўленняў, нагадвае сабой смерць, — гэта падарожжа ў вышэйшы надпрыродны свет. Падчас сну чалавек можа пазнаць сваю будучыню, свой лёс і невядомыя прасторы надзямной рэальнасці... З гэтымі ўяўленнямі супадае і міцкевічаўскае разуменне сну, якое ён выказваў падчас адной са сваіх размоў з А. Ходзькам. Паэзія сну для Міцкевіча была паэзіяй інтуіцыі, што ўзносіла праўду сэрца над праўдай розуму і рабілася найвышэйшай ступенню пазнання ўнутранай праўды чалавека [16, с. 232].

Сваю мастацкую вобразнасць Янка Купала, як і А. Міцкевіч, чэрпаў не толькі з народных фальклорных уяўленняў і вераванняў, але і з літаратурных крыніц. Найбольш яскрава і выразна гэта адлюстроўваецца ў сне Сама. Сон гэты пачынаецца на кургане, навеяны істотамі надпрыроднага свету — русалкамі, і застаецца няскончаным з заканчэннем драмы. Прынамсі, сам аўтар нідзе не пазначае момант абуджэння героя. Праўда, некаторыя даследчыкі схільныя лічыць гэтым момантам вяртанне Сама ў вёску на пажарышча [14, с. 569] альбо «азарэнне Сама ў фінале апошняга абраза» [5, с. 83]. Аднак і першае, і другое меркаванні маюць на ўвазе перш за ўсё не фізічнае, а духоўнае абуджэнне героя, яго, так бы мовіць, духоўнае празарэнне, светапоглядную эвалюцыю. Варта, аднак, прыгледзецца, наколькі гэтыя гіпотэзы адпавядаюць аўтарскай задуме і яе ўвасабленню ў мастацкім тэксце.

Калі пайсці ўслед за сцвярджэннем Юнга, які лічыць, што вобразы ўсіх сноў аднае ночы адносяцца да адной і той жа праблемы з жыцця таго, хто іх сніць, то галоўным пытаннем для Сама і да засынання, і падчас сну з'яўляецца пошук дарогі дадому, што падкрэсліваецца Купалам неаднойчы. Сімволіка вобраза *дом* — празрыстая і адназначная: дом — гэта Айчына, Бацькаўшчына. Менавіта з думкай пра дом, з упэўненасцю, што ён, нягледзячы на ніякія перашкоды, вернецца да яго, Сам засынае на замчышчы. У сне вобраз дому выпяняецца вобразам скарбу. Звесткі пра гэты скарб дайшлі да Сама ад продкаў («Дзед мой нябожчык, калі ўміраў, // Так гаварыў мне і тату...» [10, с. 214]. Герой цвёрда перакананы, што існуе не толькі магчымасць, але і неабходнасць здабыць скарб у адпаведную пару. Сам упэўнены, што акурат для яго настаў такі час, бо так, як ён жыў раней, далей жыць нельга.

Паказальны ў гэтым плане ўнутраны маналог Сама на замчышчы, у якім ён спрабуе растлумачыць прычыны, што змусілі яго ўзяцца за пошукі скарбу:

Дома ўжо нельга мне далей так жыць, —
 Дом мой магілай халоднай;
 Каменем поле сцюдзёным ляжыць,
 Плёны змёў вецер халодны.

Марна пад кроквай ржавее каса,
 Недзе ўчапіці нарага... [10, с. 216]

Пятро Васючэнка сцвярджае, што «Сам — з абуджаных. Прачнуўся і ўбачыў вакол сябе суцэльныя пакуты, крыўды, прыніжанасць, несправядлівасць». Звяртаючы ўвагу на метафарычнасць мовы героя, даследчык зазначае, што «хіба гэтыя дзве рэчы — каса ды нараг — нагадваюць пра тое, што Сам — вясковец, з тых жа гаротнікаў, што й ягоны папярэднік Мужык з «Адвечнай песні» [5, с. 64]. Што ж, і сапраўды, і сон Сама, і ягоныя паводзіны, і ягоныя маналогі ў гэтым сене цалкам метафарычныя. Гэта значыць, што ўсе паняцці і вобразы тут маюць іншы сэнс, падвойнае значэнне, уласцівае сімвалізму, сувязі з якім купалаўскай драмы сёння не адмаўляе большасць даследчыкаў [гл. 3], [гл. 4].

З гэтае прычыны «каса» і «нарог», відаць, спатрэбіліся Купалу не дзеля таго, каб падкрэсліць сялянскае паходжанне героя, якое, зрэшты, у дадзеным выпадку не мае істотнага значэння, а зусім у іншых мэтах.

Сімволіка паняццяў «нарог» і «каса» — празрыстая і надзвычай папулярная ў польскай літаратуры XIX — пачатку XX стагоддзя, у тым ліку і ў рэгіянальнай літаратуры беларускіх земляў. «Нарог» — як сімвал не толькі сялянскай працы і чалавечай годнасці, але і сімвал самога сялянства — асноўнай кансалідуючай і вызначальнай сілы нацыі, асаблівае значэнне набывае пасля Першай сусветнай вайны, у час, калі Польшча паўставала з векавой няволі. Найбольш выразна гэтая нота, уключна з тэмай «касы» — сімвала збройнага змагання за нацыянальную незалежнасць, гучыць у ідэйных дыскусіях тэарэтыкаў «Маладой Польшчы», а таксама ў знакамітым «Вяселлі» С. Выспанскага [гл. 17].

З новай моцай тэма «нарога» (сялянства) — як вызначальнай палітычнай сілы, што ўрагуе Айчыну, узнікае ў жыцці народаў былой Рэчы Паспалітай напрыканцы XIX стагоддзя. Гэтаму спрыялі ў значнай ступені этнаграфічныя даследаванні З. Далэнгі-Хадакоўскага, які на іх аснове ў працы «О Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem» («Пра славянства ў дахрысціянскі перыяд», 1818) стварыў тэорыю пра дзве культуры славянскага свету: першасную паганскую і чужую ёй па духу культуру Хрысціянства, якая, перамогшы аўтэнтычна-славянскую — паганскую, паспрыяла гістарычнаму паняволенню народаў былой Рэчы Паспалітай.

Водгук гэтай тэорыі прачытваецца ў польскай літаратуры ў драмах С. Выспанскага, у беларускай — у творчасці В. Ластоўскага («Прывід» (1910), «Лабірынты» (1923), спадчыне І. Канчэўскага.

Яшчэ больш вядомай і трывала замацаванай як у мастацкай літаратуры, так і ў народнай свядомасці з'яўляецца знакамітая каса — зброя касцюшкаўскіх касінераў, змагароў за незалежнасць роднага краю. Памяць пра подзвіг касінераў у 1794 годзе захавалася ў польскім, беларускім і ўкраінскім грамадстве да сённяшняга дня. Яна ўвасобілася ў выдатных творах польскамоўнай мастацкай літаратуры (У. Сыракомля, С. Выспанскі), а таксама ў ананімных народных гутарках і песнях XVIII — XIX стст. («Песня беларускіх жаўнераў 1794 года», напрыклад) [1, с. 133 — 134]. І нават, калі мець на ўвазе сучасную беларускую літаратуру, актыўна выкарыстоўваецца і зараз з мэтай абуджэння патрыятычных настрояў у грамадстве (творы А. Каско, С. Сокалава-Воюша).

Пра тое, што купалаўская «каса» са «Сну на кургане» непасрэдным чынам суадносіцца з сімволікай збройнага змагання за незалежнасць, ускосна сведчаць і многія іншыя творы паэта, і ў прыватнасці знакаміты верш 1921 года «На смерць Сцяпана Булата», дзе гэтая роля касы адлюстравана ў прамым значэнні:

Як сіроты забытымі
 Цэп з касой вісяць у пуні,

«Хто ж на ворага іх здыме?!» [11, с. 101] — горка смуткуе аўтар з нагоды заўчаснай смерці барацьбіта за народную долю.

У такім выпадку скаргу Сама аб тым, што «марна пад кроквай ржавее каса, Недзе ўчапіці нарага...», трэба разумець як шкадаванне, што адсутнічаюць варункі збройнай барацьбы за нацыянальнае вызваленне.

Аналізуючы вобраз Сама, даследчыкі падкрэсліваюць больш развітую, у параўнанні з Мужыком з «Адвечнае песні», самасвядомасць героя і называюць яго «моцнай асобай, якая самастойна вырашыла шукаць шчасця — не для сябе асабіста, а для ўсіх абяздоленых» [3, с. 81].

Але ўсё ж, думаецца, няма падстаў рабіць Сама правадыром сялянскае масы і выключнай адзінкай, якая ставіць сабе на мэце перамяніць свет. Сам, таксама як і Мужык, — абагулены вобраз беларуса пачатку ХХ стагоддзя, які не толькі ўсвядоміў сваю няшчасную долю, але ў адрозненне ад Мужыка пачаў задумвацца над тым, як яе змяніць да лепшага, захацеў «чалавекам звацца». Нездарма ж і першая (на замчышчы), і другая (у шынкуўні) песні Сама спяваюцца ім не ад уласнага імя, а ад імя масы, народа. Першая песня Сама адлюстроўвае крызісныя настроі беларускага грамадства, яго перакананне, што далей так жыць нельга.

Тут гучыць усё тая ж спрадвечная жалоба-стогн на беспрасветнае становішча беларуса ў свеце, але разам з тым чуваць і нотка раздражнення («адпраўляем старыя малітвы») гэтай спаконвечнай скаргай на лёс. Ёсць таксама згадка пра больш слаўныя мінулыя часы («забытае самымі курганішча»), якія павінны стаць пэўным урокам для будучыні. Але пакуль што і для Сама, і для іншых яго суродзічаў перспектывы змяніць грамадска-палітычную сітуацыю — вельмі цьмяныя і ілюзорныя. Яны выглядаюць бессэнсоўнымі, як і ранейшыя скаргі на цяжкі лёс і горкую долю. Бо на што ж спадзяецца Сам (і, значыць, тое беларускае грамадства, настроі якога ён выяўляе), чаго ён чакае і хоча, які шлях вызвалення з няволі бачыць? А ўсё той жа рамантычна-ілюзорны, які ўкладваецца ў паняцце «старых малітваў» і звязваецца з прыходам выключнай адзінкі — «падарожнага», што прынясе «добрыя весткі» і «ласкавыя рады», «светач», які ўліе сілы «аслабеўшай старонцы».

Тут Янка Купала вельмі дакладна адлюстравіў згубную для новага часу спадчыну мінулых рамантычных часоў і вялікіх рамантычных прарокаў, карэнні і вытокі якой ішлі з часоў агульнай беларуска-польскай дзяржаўнасці. Канцэпцыя выключна спрыяльнай сітуацыі, усенароднае чаканне нейкага прарока, геніяльнай постаці, здольнай арганізаваць народную масу і павесці яе на барацьбу за нацыянальную свабоду, была папулярнай на пачатку ХХ стагоддзя і ў польскім і ва ўкраінскім грамадстве. Яшчэ больш яўна гэтыя марныя надзеі бытавалі ў беларускім грамадстве, што ў немалой ступені было абумоўлена гістарычнымі фактарамі. Славуты аўтар і прапагандыст гэтай канцэпцыі Адам Міцкевіч не толькі паходзіў з гэтых тэрыторый, але ў сваёй асобе яшчэ і выяўляў той спецыфічны тып нацыянальнага характару, які гістарычна склаўся на беларускіх землях.

У ролю выключнай адзінкі, гіпатэтычнага Збаўцы Янка Купала ставіць Сама, які адзін (сам) без нічыёй дапамогі спрабуе вярнуць агульнанародны страчаны скарб — незалежнасць народа і яго свабоду. Але герою супрацьстаіць, з аднаго боку, Чорны, якога можна лічыць увасабленнем расійскага дэспатызму, у межах усеагульнага сусветнага зла, паколькі яго памагатымі выступаюць сем відмаў, у дзейнасці якіх выразна прачытваецца алюзія на канкрэтныя палітычна-сацыяльныя інстытуты імперскай царскай Расіі. А з другога боку, герою супроцьстаіць і той самы народ (Таварышы відмаў), дзеля каго так стараецца Сам. Нездарма ж Купала неаднойчы вуснамі відмаў іранічна называе няшчасных, змучаных і абяздоленых Таварышаў відмаў, якія з петлямі на шыях пакорліва служаць злу, «таварышамі» Сама.

У купалаўскай драматычнай паэме гэты момант яскрава падкрэсліваецца ў трэцім (III) абразе «Пажарышча», дзе саўдзельнікамі дэспатычнай сістэмы зла

(Таварышамі відмаў) выступаюць не толькі аднавяскоўцы Сама, абвінаваціўшы менавіта яго ў сваіх бедах (пажары), але нават самыя блізкія людзі — бацькі і жонка, якія адмаўляюцца развязаць яго і выпусціць на волю.

У гэтай сцэне Купала паказвае ўсю псіхалагічную неадназначнасць узаемаадносін народа і выключнай асобы, што прэтэндуе на ролю яго духоўнага лідара. Непаразуменне, якое ўзнікае паміж імі — гэта віна не толькі народа, які не можа ўцяміць сваёй карысці і выбраць правільную лінію паводзін, стаць на бок свайго прарока, а не на бок сіл зла. Гэта яшчэ і віна самога лідара, які, паставіўшы сябе над натоўпам, не лічыць патрэбным тлумачыць гэтаму натоўпу свае дзеянні. Калі Сам не гаворыць праўду ні вяскоўцам, ні бацькам пра свае пошукі скарбу («Хоць зарэжце — ўсё мне роўна: // На начлезе быў сягоння» [10, с. 245], ці можна абвінавачваць іх у тым, што яны не вераць яго апраўданням і тлумачаць яго паводзіны не інакш, як дзеянні, накіраваныя ім на шкоду. Характэрна, што ў гэтай жа сцэне паэт падае выключную паводле псіхалагічнай дакладнасці рэпліку Бацькі Сама:

Наверх праўда выйсць павінна,
Хоць бы мела ўзяць нам сына [10, с. 249].

З гэтага вынікае важная выснова: народ шляхам падману, прыніжэнняў і матэрыяльнай залежнасці можна звесці да становішча Таварышаў відмаў, змусіўшы яго з пятлёй на шыі служыць сваім прыгнятальнікам, але нельга вытравіць з яго душы здаровага зерня сумленнасці і пачуцця справядлівасці.

Трэці абраз купалаўскай драмы называецца «Пажарышча», але цэнтральнае месца займае ў ім тэма вяселля, якая ў творчасці паэта адыгрывае выключную ролю і мае сваю адметную інтэрпрэтацыю, надзвычай важную для разумення патрыятычных памкненняў Купалы. Як вядома, для польскай рамантычнай традыцыі асацыятыўныя ўяўленні пра Польшчу звязваюцца найперш з жанчынай, дзеля якой трэба ахвяраваць усім і якая ляжыць у магіле, чакаючы свайго абуджэння. Гэтая метафарычная сімволіка вобраза Радзімы да пачатку XX стагоддзя перастала адпавядаць новаму пакаленню як этнічных палякаў, так і нашчадкаў тых народаў, якія ў XIX ст. змагаліся за свабоду агульнай Радзімы, называючы яе Польшчай, але настойліва падкрэсліваючы сваю рэгіянальную адметнасць.

Варта сказаць, што асаблівасцю ўсёй нашаніўскай літаратуры, у тым ліку і творчасці Янкі Купалы, была асацыятыўная павязь вобраза жанчыны-маці з вобразам роднай зямлі-Беларусі. Сімволіка гэтага вобраза перажыла ў паэта пэўную эвалюцыю, звязаную як з яго светапогляднымі пошукамі, так і з развіццём палітычных падзей у тагачасным свеце. Узвышаны вобраз маці-Радзімы ствараецца ў паэме «На куццю» (1911), цалкам прасякнутай неапаганскім духам. Тут Беларусь выступае ў вобліку забытай і нябачнай для свету жывых валадаркі адвечнага замчышча «княжны міласцівай». Яна ў адначасе валодае незямной прыгажосцю і моцай («з зраніц»... «б'е краса... як бліск маланак развуглёных») і тут жа называецца «забранай стараной», «скаванай мучаніцай», пазбаўленай свайго пасаду.

У пэўнай ступені з гэтага твора бярэ пачатак купалаўская інтэрпрэтацыя біблейскага вобраза Мадонны. Характэрна, што Мадонна ў яго творчасці падаецца толькі ў адной са сваіх шматлікіх іпастасяў, а менавіта іпастасі валадаркі свету, ды яшчэ — гаспадыні, як, дарэчы, і перакладаецца з італьянскай мовы само слова мадонна, — гаспадыні дому, сям'і, Бацькаўшчыны.

Акурат жанчыне ў сваіх патрыятычных адраджэнскіх памкненнях Купала адводзіць галоўную стваральніцкую ролю. Так у паэме «Яна і я» (1913) падаецца вобраз Яе, дзе, здаецца, упершыню Купалам вымаўляецца ўслых найгалоўнейшы тэзіс хрысціянства: «Бог ёсць любоў».

Так мілаванне к шчасцю след адчыне,
А мілаванне — над царамі цар, —
І будзеш век маёй ты гаспадыняй,
А я твой вечна буду гаспадар [9, с. 95].

Узвышаная купалаўская стылістыка падкрэслівае, што Яна — гаспадыня не толькі канкрэтнага зямнога дома, вясковай хаты з яе ўстойлівым побытам і спрадвечным ладам жыцця, Яна — і тая ж князеўна, валадарка роднага краю, сама Радзіма — Беларусь, «што ланцугамі мусіла шмат лет званіць» [с. 107], крыўды якой патрабуюць адплаты.

Пэўныя светапоглядныя зрухі ў канцэпцыі адраджэння Бацькаўшчыны працяляюцца ў вобразах жанчын з дому Зяблікаў («Раскіданае гняздо», 1913). Тут паэт разглядае два мажлівыя паводле хрысціянства шляхі ўратавання роднага краю. Так, Марыля ўвасабляе традыцыйную евангелічную мудрасць і пакорлівасць лёсу — пасіўнае чаканне лепшае долі. Зоська, у адрозненне ад адкрыта бунтарных, непакорлівых Гарыславы і Бандароўны, прапануе іншы шлях — шлях актыўнай хрысціянскай любові і міласэрнасці, шлях даравання крыўд і паяднання з тым, каго называюць ворагам.

Вобраз роднай зямлі ў купалаўскай творчасці арганічна паяднаны і з яшчэ адным хрысціянскім матывам — Маладой, што чакае прыходу жаніха. У хрысціянстве Маладая — гэта сімвал царквы, якая жыве чаканнем другога прыйсця жаніха — Хрыста. У Купалы ж Маладая — гэта Беларусь, а Жаніх — тыя вызвольныя сілы, што прынясуць ёй доўгачаканую незалежнасць, зрабяць яе сапраўднай гаспадыняй свайго лёсу і свайго дому.

Купала, увасобіўшы Беларусь у вобліку евангельскай Маладой, асноўны націск робіць на моманце яе сустрэчы з Жаніхом, якая, паводле хрысціянскай прытчы, называецца вяселлем. Упершыню ў сваёй біблейска-сімвалічнай іпастасі з выразнай праекцыяй на лёс Беларусі тэма вяселля якраз і з'яўляецца ў «Сне на кургане». Падобнай інтэрпрэтацыі тэмы радзімы ні ў беларускай, ні ў польскамоўнай адраджэнскай традыцыі яшчэ не было. Існуе адна асаблівасць адлюстравання вяселля ў творах Янкі Купалы — яно амаль заўсёды няскончанае. Яшчэ адна асаблівасць — яго дваістасць, наяўнасць у адным і тым жа творы сапраўднага вяселля і побач іншага гратэска-парадыйнага. Так адбываецца ў драматычнай паэме «Сон на кургане», дзе сапраўднае вяселле, распачаўшыся шчасліва, вяртаецца ў разбуранае стыхіяй гняздо, а на змену яму прыходзіць другое — фальшыва-парадыйнае, вяселле Вар'яткі і прыдуркаватага Падростка, якія прысвойваюць сабе атрыбуты і сімвалы (вянок, хвастач) сапраўдных маладых і сапраўднага вяселля. (Праз два гады, у 1913 годзе, у камедыі «Паўлінка» Купала зноў вернецца да тэмы двух вяселляў).

А зараз звернемся да рэальных падзей таго часу. Для станаўлення беларускага нацыянальнага руху, гэтак жа як і нацыянальных рухаў іншых паняволеных народаў Расіі, руская рэвалюцыя 1905 года мела агромністае значэнне. У выніку яе царскі ўрад мусіў пайсці на ўступкі ў сацыяльнай, культурнай і асветнай галінах. 30 ліпеня 1905 г. быў абвешчаны маніфест аб рэлігійнай вольнасці і грамадзянскіх свабодах, з якога, паводле меркавання навукоўцаў, «беларусы найбольш скарысталі» [12, с. 142].

Маецца на ўвазе і легальны беларускі друк, і актывізацыя дзейнасці грамадскіх рухаў і палітычных партый, што пачалі адкрыта ставіць пытанне пра нацыянальнае самавызначэнне Беларусі. Так, другі з'езд Беларускай Сацыялістычнай Грамады ўжо на пачатку 1906 года пастанавіў, што Беларусь павінна быць аўтаномнай рэспублікай. Усё гэта давала падставы спадзявацца, што Бацькаўшчына ўрэшце зможа вызваліцца з векавой няволі, альбо, кажучы сімволіка-алегарычнымі словамі Купалы, Маладая (Беларусь), дачакаўшыся свайго Жаніха (нацыянальна-вызваленчых сіл), зможа справіць сваё вяселле (стаць незалежнай). На жаль, неўзабаве высветлілася, што спадзяванні гэтыя аказаліся марнымі. Амаль адразу пасля задушэння рэвалюцыі пачынаецца актыўны наступ шавіністычных імперскіх колаў на малады беларускі нацыянальны рух. Прынцыпы новай расійскай палітыкі на Беларусі выразна акрэсліў тагачасны старшыня Савета Міністраў Расіі П. Сталыпін, які ў сваіх прамовах у Дзяржаўнай Думе 7 мая 1910 і 27

красавіка 1911 гадоў заявіў наступнае: «Мэта наша — паставіць крэст стагодняй племянной палітычнай барацьбе, якая тут вядзецца, і абараніць тут уладарным і рашучым словам расійскія дзяржаўныя асновы. (...) Заходні край ёсць і будзе краем рускім назаўсёды, навекі» [13, с. 306—307].

Ажыццяўленне гэтай палітыкі выявілася ў дзяржаўнай падтрымцы і актывізацыі «западно-русскога» руху на беларускіх землях, у разнастайных адміністрацыйных бар'ерах, што ставіліся перад усялякім праяўленнем беларускай нацыянальнай адметнасці. Так, паводле сведчанняў аднаго з сучаснікаў Купалы, «міністэрскі загад забараніў ужыванне беларускае мовы на неафіцыйных мерапрыемствах, а салдатам было забаронена атрымоўваць лісты з дому на роднай мове. Вучняў, якія гаварылі на матчынай мове, выключалі са школы» [8, с. 79].

Такім чынам, часовая дэмакратызацыя расійскай палітычнай сістэмы, што падтрымлівала надзеі на спрыяльнае вырашэнне беларускага нацыянальнага пытання, аказалася ні больш, ні менш, як фарсам, жорсткім і цынічным падманам шматвяковых спадзяванняў беларускага народа. Таму і ў купалаўскай драматычнай паэме ўзнікае тэма другога, падманнага вяселля, якое выклікае ў чытача і смех, і слёзы адначасова.

Менавіта такое прачытанне матыву вяселля ў «Сне на кургане» пацвярджаюць пазнейшыя творы Янкі Купалы, дзе выразна захоўваецца і празрыста прачытваецца сімваліка паняццяў «маладая» (Беларусь) і вяселле (нацыянальная незалежнасць). Гэта паэма «Безназоўнае» (1924), дзе адбываецца паяднанне двух блізказначных вобразаў — сімвалаў маладой і гаспадыні, і дзе матыў вяселля гучыць як падагульненне ідэальных мар і спадзяванняў паэта:

Беларусь на купе
Ў хаце сваёй села, —
Чарка мёду ў руцэ,
Пазірае смела.

Сядзіць важна сама
Сабе гаспадыня... [9, с. 113]

Далей паводле тэксту высвятляецца, што яна не толькі гаспадыня сама сабе і гаспадыня гучнай бяседы, але яшчэ і маладая.

Вобраз маладой, якая сімвалізуе Беларусь, трактуецца ў творчасці Купалы даволі шырока, але заўсёды адназначна. Калі ў «Сне на кургане» ён яшчэ цёмна-асацыятыўны, то ў паэме «Безназоўнае» ўжо канкрэтны і выразны. Такая ж празрыстая сімваліка гучыць і ў вершы «Маладая ачуняла» (1926). Гэты твор напісаны ў форме народнай гутаркі пра хваробу маладой: маладая заняджала, чакаючы прыезду жаніха, і рупныя суседзі пачалі шыць ёй кашулю на смерць і рыхтавацца да памінак... Падтэкст добра выяўляе тонкая аўтарская іронія, з якой падаюцца дэталі гэтае «падрыхтоўкі рупных суседзяў», што «ў ахвоту аж да поту, // Уззяліся за работу», каб «Маладая ў гэтым склепе, // Свету больш не турбавала, // Ціха-ціха ў доле спала», і глыбокае расчараванне іх, бо «маладая ўсё йшчэ жыва», у той час, калі:

Ужо грабар — сусед замежны —
Дол ёй выкапаў належны! [11, с. 149]

Трагічныя палітычныя падзеі беларускай нацыянальнай гісторыі 20-х гадоў, якія складаюць падтэкст твора, сталіся прычынай яго фактычнай забароны. Больш за паўстагоддзе: з 1932 па 1997 год, гэты верш не ўключаўся ў перавыданні купалаўскіх твораў.

Аднак вернемся да драматычнай паэмы «Сон на кургане». Пасля пажару дзеянне пераносіцца ў шынкоўню, традыцыйнае для рэгіянальнай польскамоў-

най літаратуры месца агульнанародных сустрэч, не толькі дзеля адпачынку, але і для абмеркавання набалелых праблем — месца своеасаблівага народнага веча. Сімволіка-палітычным зместам прасякнута і сцэна побыту купалаўскага Сама ў шыноўні. Тэма чацвёртага (IV) заключнага абраза — усё тая ж: Беларусь, яе лёс і яе шляхі да вызвалення. Але тут на першы план выносіцца матыў беларускага патрыятызму: радзіма, Беларусь і адносіны да яе яе народа, яе дзяцей, беларускіх сыноў.

Сцэна прадстаўляе ў пэўным сэнсе сацыяльны зрэз тагачаснага грамадства, людзей розных сацыяльных пластоў, рознай долі, якіх у адрозненне ад ранейшых рамантычных наведнікаў карчмы, не яднае ніякая супольная ідэя, апроч нараканняў на цяжкі лёс і холад, апроч жадання адмежавацца ад рэальнасці.

У канцы XIX і на пачатку XX стагоддзяў беларуская нацыянальная ідэя зарадзілася ў свядомасці нацыянальнай інтэлігенцыі, і ў выніку разбежнасці ўяўленняў пра далейшыя гістарычныя шляхі свайго краю (аўтаномнасць у складзе Расіі, вяртанне ў склад Польшчы, нацыянальная самастойнасць) не магла выконваць кансалідуючую ролю. Гэтая нацыянальна-палітычная нявызначанасць адбілася і ў стасунку людзей да Бацькаўшчыны. У грамадстве з’явіўся сіндром, кажучы словамі Купалы, так званых «беларускіх сыноў» — людзей, якія з розных меркаванняў, гатовы былі адмовіцца ад сваёй нацыянальнай прыналежнасці, выракчыся Бацькаўшчыны. Такім чынам, бескампрамісна-безаглядны патрыятызм колішніх літоўска-польскіх (беларускіх) патрыётаў у XX стагоддзі набыў сваю процілеглую крайнасць, такое ж бескампрамісна-безагляднае адрачэнне ад родных каранёў. У купалаўскай драматычнай паэме гэтая нацыянальная праблема пазначана ў вобразе сына Сама — Стражніка, які гаворыць у творы толькі адну-адзіную, але затое вызначальную (бо рускамоўную!) фразу: «Моя мамаша».

Праблема нацыянальнага вырачэнства хвалявала Купалу заўсёды, што выявілася ў яго творах розных гадоў: вершах «Над калыскай» (1906), «Забраны край» (1912), «Беларускія сыны» (1919), драме «Тутэйшыя» (1922) і інш. Але не менш хвалявала паэта і праблема нацыянальнага прарока, правадыра, які мог бы стаць на чале нацыянальна-вызваленчага руху. Многія даследчыкі на гэтую ролю прызначаюць Сама, які «вярнуўся, надзелены немалым духоўным досведам, вярнуўся з думкай пра Бацькаўшчыну» [5, с. 83]. Паводле нашага меркавання, гэтаму супярэчыць публіцыстычны маналог Сама ў апошнім IV абразе — яго песня пра лірніка Лазара. Істотнае значэнне для разумення купалаўскай пазіцыі маюць тыя радкі, дзе герой выказвае сваё разуменне шляхоў будучага вызвалення роднага краю:

А калі ж к нам рыцар важны
Прыплыве Дунаем з княжнай?
Нас падыме, заахвоціць
К лепшай славе і рабоце? [10, с. 270]

«Важны рыцар» і Дунай, якія двойчы згадваюцца ў апошнім абразе, маюць пад сабой гістарычную падаснову. Гаворка тут, відаць, ідзе пра легендарнага ўкраінскага лірніка і прарока Вернігору, які ў XIX стагоддзі карыстаўся велізарнай папулярнасцю на тэрыторыях былога ВКЛ і Польшчы. Ён прарочыў адбудову Польшчы пасля падзелаў і няволі ў ранейшых гістарычных межах да 1772 года, аднасьць усіх народаў, што ўваходзілі ў склад ВКЛ і Кароны. Прароцтвы Вернігоры выкарыстоўвалі польскія палітыкі, і ў першую чаргу І. Лялевель, які апублікаваў гэтую гістарычную легенду. Купалаўская згадка пра «рыцара важнага» магла мець дзве крыніцы паходжання: літаратурную (драма С. Выспанскага «Вяселле», якой паэт захапляўся), і грамадскую, бо ідэя яднання ўсіх народаў у межах агульнай польскай дзяржавы і адпаведна гістарычная легенда пра Вернігору былі яшчэ актуальнымі для беларускага грамадства на пачатку XX стагоддзя.

Сам — абагулены партрэт беларуса на мяжы двух стагоддзяў, калі, з аднаго боку, яшчэ жывыя традыцыі агульнага беларуска-польскага змагання за незалежнасць і супольную айчыну — маці-Польшчу, а з другога — усё больш актывізуецца беларуская ідэя, мара пра самастойную беларускую дзяржаўнасць (схаваны скарб, які можна і трэба здабыць). У гэтых умовах асаблівае значэнне набывала ідэя яднання беларускага грамадства, адмаўленне як ад старых (надзея на аднаўленне Польшчы), так і новых (аўтаномія ў складзе Расіі) палітычных ілюзій. Заключная сцэна драматычнай паэмы выразна падкрэслівае гэты момант. У той час, калі прадстаўнік пакалення бацькоў Сам спадзяецца на вяртанне былога (з’яўленне дунайскага важнага рыцара), а прадстаўнік новага пакалення (сын Сама Стражнік) прымае прарасійскую арыентацыю, іх агульная айчына Беларусь застаецца забытай і пакінутай. Яна гіне на іх вачах, як гіне пад вокнамі шынкаўні жонка Сама і маці Стражніка.

Такім чынам, купалаўская драматычная паэма «Сон на кургане», адлюстроўваючы складаную грамадска-палітычную сітуацыю на Беларусі напрыканцы XIX — пачатку XX стагоддзя, у сімвалічных вобразах і сцэнах сцвярджала ідэю палітычнай актывізацыі ўсіх пластоў тагачаснага грамадства і адначасова ідэю нацыянальнага яднання — палітычную патрэбу стварэння ўласнай самастойнай дзяржавы, незалежнай як ад Польшчы, так і ад Расіі.

Спіс літаратуры

1. Анталогія беларускай паэзіі: У 3 т. / Мінск: Маст. літ., 1993—1995. — Т. 1. Уклад. А. Мальдзіс і інш.; Рэд і аўтар прадм. Н. Гілевіч. — 1993. — 622 с.
2. Арочка М. М. Беларуская савецкая паэма. — Мінск: Навука і тэхніка, 1979. — 336 с.
3. Багдановіч І. Э. Янка Купала і рамантызм. — Мінск: Навука і тэхніка, 1989. — 220 с.
4. Васючэнка П. Славянскі сімвалізм: нацыянальна-адметнае і агульнае./ Даклад на XII Міжнародным з’ездзе славістаў. — Мінск: Мінскі дзярж. лінгвістычны ўн-т, 1998. — 18 с.
5. Васючэнка П. Драмаатургічная спадчына Янкі Купалы. Вопыт сучаснага прачытання. — Мінск: Навука і тэхніка, 1994. — 173 с.
6. Гарэцкі М. Гісторыя беларускай літаратуры. — Мінск: Маст. літ., 1992. — 479 с.
7. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя.: У 4 т. Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літ. — Мінск: Беларуская навука, 1999. — Т. 1: 1901—1920 / Рэд.: І. Я. Навуменка, В. А. Каваленка. — 1999. — 583 с.
8. Запруднік Янка. Беларусь на гістарычных скрыжаваннях. / Рэд.: У. Арлоў. Пер. з англ. М. Раманоўскага. — Мінск: Беларускі Фонд Сораса: ВЦ «Бацькаўшчына», 1996. — 326 с.
9. Купала Янка. Збор твораў: У 7 т. / Акад. навук Беларусі. Ін-т літ. — Мінск: Навука і тэхніка, 1972 — 1976. — Т. 4. Вершы, пераклады 1918—1942. — 974. — 592 с.
10. Купала Янка. Паэмы. Драматычныя творы. / Уклад. А. А. Сляпцовай. — Мінск: Маст. літ., 1989. — 494 с.
11. Купала Янка. Поўны збор твораў: У 9 т. / Акад. навук Беларусі. Ін-т літ. — Мінск: Маст. літ., 1995. — Т. 4. Вершы, пераклады 1915—1929. — 1997. — 446 с.
12. Найдзюк Язэп, Касяк Іван. Беларусь учора і сяння. Папулярныя нарысы з гісторыі Беларусі. — Мінск: Навука і тэхніка, 1993. — 399 с.
13. Цьвікевіч А. «Западно-руссизм». Нарысы з гісторыі грамадзкай мыслі на Беларусі ў XIX і пачатку XX в. — Мінск: Навука і тэхніка, 1993. — 350 с.
14. Янка Купала. Энцыклапедычны даведнік. — Мінск: БелСЭ, 1986. — 727 с.

15. Klotz Y. Geschlossene und offene Form im Drama. — Munchen, 1960. — 280 s.

16. Mickiewicz A. Dzieła wszystkie. Wydanie sejmowe. T. XVI. Rozmowy z Adamem Mickiewiczem. Zebrał i opracował T. Pigoń. — Warszawa: Polska Akademia Nauk, 1955. — 227 s.

17. Wyspiański S. Dramaty. Wstępem opatrzył Jan Zygmunt Jakubowski. — Kraków: Wydawnictwo literackie, 1970. — 450 s.

Матэрыял паступіў у рэдакцыю 4 верасня 2014 года.

Рэзюмэ

Галіна ТЫЧКО

**У пошуках схаванага скарбу
(вобразны свет паэмы Янкі Купалы «Сон на кургане»)**

У артыкуле даецца новая інтэрпрэтацыя вобразнай сістэмы і праблематыкі паэмы Янкі Купалы «Сон на кургане» з улікам гістарычнай адметнасці станаўлення новай беларускай літаратуры і ў кантэксце сацыяльна-культурных і палітычных працэсаў пачатку XX стагоддзя.

Summary

Halina TYCHKO

**In search of a hidden treasure
(imaginative world of Yanka Kupala's poem «Dream on a Mound»)**

The article gives a new interpretation of the imaginative system and the problematics of Yanka Kupala's poem «Dream on a Mound» taking into account the historical characteristics of the new Belarusian literature formation, as well as the context of socio-cultural and political processes of the early 20 century.

