

Сяргей Трафілаў



...кожны край мае,
тых што агляваюць...

Праект рэвалюцыі ў драматургіі, або Пяць увасабленьняў Сяргея Кавалёва

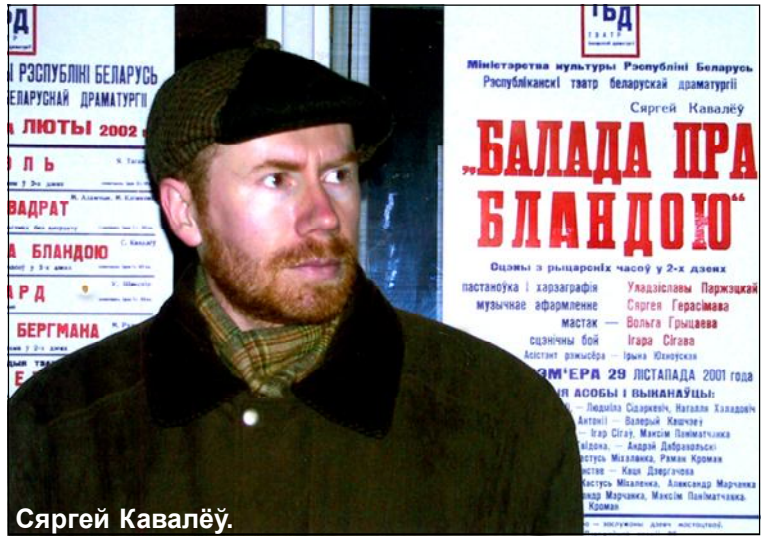
*Але вечна тваім застаецца
Толькі тое, што ты аддаў.
У. Караткевіч*

Пераўвасабленьне першае: “тутэйшы” крытык – сучасны драматург, ці Партрэт мастака ў персьпектыве.

Драматург Сяргей Кавалёў кажа пра сябе і сваіх аднагодкаў: “Нашае пакаленьне, якое цяпер называюць пакаленьнем “тутэйшых”, прыйшло ў літаратуру ў другой палове 80-х гадоў ХХ ст. – у часы “перабудовы”, але ў творчасьці сьцьвярджала сябе на пачатку 90-х – на хвалі нацыянальнага адраджэньня”. І сапраўды, С. Кавалёў увайшоў у літаратуру як аўтар крытычных артыкулаў, але з часам перайшоў да ўласнай творчасьці ў драматургіі.

Як “тутэйшы” С. Кавалёў пасьпеў паказаць сябе куратарам аддзелу крытыкі і адным з кіраўнікоў таварыства, а таксама аўтарам дзвюх кніг літаратурна-крытычных артыкулаў – “Як пакахаць ружу?” і “Партрэт шкла”. Сёньня амаль праз

два дзесяцігоддзі крытыка С. Кавалёва падаецца мо надта станоўчай, нават у чымсьці ненатуральнай, але спрыяльнай для аўтараў літаратурных твораў. Вядома, пішучы пра сяброў “Тутэйшых” літаратуразнаўца ня мог быць зьедлівым ці іранічным, аднак, аб’ектыўнасьці трымаўся заўсёды: тэндэнцыйнасьці ў яго артыкулах, нават да “сваіх”, не заўва-



Сяргей Кавалёў.

жыш. Праўда, і сам час спрыяў станоўчым рэцэнзіям: шанцавала на літаратурны матэрыял – моцныя, а сёньня і легендарныя зборнікі паэзіі Анатоля Сыса, Алега Мінкіна, Леаніда Дранько-Майсюка, Галіны Булькі, Адама Глобуса, Леаніда Галубовіча і інш. Знаходка С. Кавалёва – агляд “Дзесяць год паэзіі” ў зборніку “Як пакахаць ружу?” – своеасаблівая перадагісторыя ўзьнікнення “Тутэйшых”, выяўленьнем зьмястоўных і фармальных пошукаў беларускай паэзіі на працягу 1980-х гг. Наколькі актуальнай была крытыка Кавалёва казаць не даводзіцца, бо практычна ўсе, хто аказваўся пад яго крытычным “прыцэлам” засталіся ў літаратуры і згенеравалі ўжо новае пакаленьне творцаў.

Аднак з расколам у “Тутэйшых”, а таксама з даўняю прагай да ўласнай літаратурнай творчасьці даводзілася таксама лічыцца. І “нарадзіўся” Кавалёў-бай. Яшчэ ў 1988-м выйшла кніга дзіцячых казак “Мэва”. А за імі “пасыпаліся” дзіцячыя п’есы “Падарожжа з Драўляным рыцарам”, «Дзівосныя авантуры панюў Кубліцкага і Заблоцкага» разам з Пятром Васючэнкам, “Хохлік”, “Дарога на Віфлём”, “Пацалунак ночы”. Наколькі ўтульна адчувае сябе С. Кавалёў у гэтай тэматыцы можна меркаваць па поўных залах тэатраў на яго сьпектаклях, а таксама па тым, што ён адзін з найактыўнейшых сталых аўтараў альманаху “Беларуская драматургія”.

Пачаўшы з дзіцячых твораў, С. Кавалёў на працягу цэлага тузіну гадоў ствараў п’есы свайго “герменеўтычнага” праекту. У прадмове да двухтомніка п’есаў цыклу “Стомлены д’ябал” і “Навука каханьня”, выдадзеных у 2004–2005 гг. менскім выдавецтвам “Логвінаў”, аўтар зазначае, што яны нарадзіліся на скрыжаваньні яго літаратуразнаўчай працы і прыхільнасьці да тэатра. У тэксты XVI–XIX і нават XX ст. Кавалёў укладае новы зьмест, часам паднаўляе гучаньне, але асноўнай сваёй задачай, відавочна, ставіць перараскрыць, падаць даходліва згубленьня ці забытыя сэнсы і значэньні, нацыянальныя архетыпы, забытыя на многія стагоддзі, але актуальныя для нашай эпохі. П’есы Кавалёва таксама пашыраюць рэпертуар беларускіх тэатраў, вяртаючы ў іх нацыянальныя сюжэты. Дадамо яшчэ і пра адсутнасьць якіх-колечы папярэднікаў у такой працы, дзе С. Кавалёў стаў першапраходцам. Сёньня пастаноўкі паводле п’есаў драматурга можна пабачыць толькі ў адным Менску на сценах Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, ТЮГа і тэатра аднаго акцёра “Зьніч”. Пасьпяхова яны ідуць і на радзіме аўтара – ў Магілёве, а таксама ў Гародні, Гомелі. А п’еса “Стомлены д’ябал” патрапіла ў рэпертуар Люблінскага тэатру ў Польшчы.

Дададзім, што на ніве пераасэнсавання даўніх тэкстаў плённа працуюць такія драматургі, як Пятро Васючэнка, Уладзімір Рудаў, Уладзімір Бутрамееў, часткова сюды можна аднесці Аляксея Дударова. Першымі ж вопытамі пераўвасабленьня на сцэне сюжэтаў з нацыянальнай літаратуры і фальклору можна назваць “Бутрыма Няміру” Францішка Аляхновіча, “Машэку” і “Каваля-ваяводу” Еўсьцігнея Міровіча, у II-й палове XX стагоддзя шырока інсцэніраваліся казкі Уладзіміра Караткевіча.

А што ж Кавалёў? Скончыўшы “герменеўтычны” праект, ён узяўся за новы – “міфалагічны”, – які ўжо рэпрэзэнтаваны ў часопісе “Дзеяслоў” творам “Сёстры Псіхеі”. Не пакінуў драматургі і стварэнне п’есаў для дзяцей. У 2002 годзе выйшаў цэлы іх зборнік пад назвай “Хохлік”, куды ўвайшла таксама п’еса “Дарога на Віфлеем”, “Братка Асёл” і інш. Стварае С. Кавалёў і “драматургічны партрэт свайго пакаленьня” ў “Інтымным дзёньніку”, які пакуль толькі заяўлены ў прадмове да двухтомніка п’есаў.

Да творчага партрэту драматурга варта дадаць яго працу прафесара кафедры гісторыі беларускай літаратуры БДУ, а таксама колькі навуковых кніг і артыкулаў па шматмоўнай пазэіі ВкЛ.

Пераўвасабленьне другое: ад рымейку да герменеўтыкі, ці Над прорвай у постмадэрнізме

Акрамя ўсіх выдавочных мастацкіх якасьцяў твораў С. Кавалёва і значных навуковых дасягненьняў, імя драматургу зрабіла і “скандальная” рэпутацыя. Колькі год таму на самым вострымі п’ераў літаратурных і тэатральных крытыкаў аказаўся цыкл герменеўтычных п’есаў аўтара. С. Кавалёў абраў нераспрацаваную дзялянку, да ўсяго спрэчную з пункту погляду на яе арыгінальнасьць. Ці не займаецца аўтар п’есаў, напісаных на вядомыя сюжэты банальным плагіятам? Гэтае пытаньне і захапіла цэлы шэраг знаўцаў абодвух цэхаў.

Наогул, выкарыстаньне драматургам таго ці іншага вядомага сюжэта альбо падзеі мінуўшчыны мае нямала шляхоў для рэалізацыі. Сярод іх – рымейк і герменеўтычная драматургія. Назву для апошняга ўвёў у прафэсійны ўжытак беларускага літаратуразнаўства менавіта С. Кавалёў. Дасьледчык драматургіі Сьцяпан Лаўшук адзначае ў акадэмічнай “Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя”: “Калі мы гаворым пра герменеўтыку, дык маем на ўвазе тэорыю тлумачэньня цьмяных, цяжкіх для разуменьня старажытных рукапісаў і старадрукаў”. Да ліку цяжкіх літаратуразнаўца не адносіць ні старажытную рыцарскую, ні мемуарную, ні мастацкую літаратуру. А яна і ёсьць аснова для твораў С. Кавалёва. Аднак нельга пагадзіцца з вузкім позіркам на паняцьце “герменеўтыка”, а тым больш прыняць тэрмін “рымейк”. Апошні і наогул перадумоўлівае калькаваньне сюжэтных лініяў, чаго, як даводзяць самі тэксты С. Кавалёва, у п’есах праекту не назіраецца. Вядома, можна шматкроць спрачацца за вызначэньні, аднак аўтарскія выглядаюць больш дарэчнымі, бо найпаўнейшым чынам выводзяць сутнасьць паняцьцяў. Ды й як не згадзіцца з аўтарам, які робіць тэарэтычнае абгрунтаваньне свайму варыянту назвы жанру, калі праўда застанецца за ім ужо на правах творцы.

Акрам крытыка з Інстытуту літаратуры НАН Беларусі выказаліся і тэатразнаўцы. Тацяна Ратабыльская прытрымліваецца тэрміну “герменеўтыка” і, адпаведна, “герменеўтычная драматургія”, калі гаворка ідзе пра інтэрпрэтацыі, вытлумачэньне, “другаснасьць” у якасьці асноўнай лініі драматургічнага мастацтва. Дасьледчыца тэатру і драматургіі, з пункту погляду мастацтвазнаўцы, спыняецца на вызначэньні такіх твораў як “інсцэніровак”, прычым яна адмаўляе нават сам тэрмін “п’еса”, не прымаючы самастойнасьці тэатральнай герменеўтыкі. Аднак гэта, падаецца,

немэтазгодным, бо “п’еса” – найбольш агульнае паняццё цалкам прыдатнае тут, зважаючы на дамысьленьне, пераасэнсаваньне і фактычна стварэньне драматургамі новых твораў з вядомымі персанажамі і некаторымі сюжэтнымі лініямі, што не ўласьціва “чыстым” інсцэніроўкам.

Пацьверджаньнем сказанаму вышэй могуць стаць словы Тамары Гаробчанка, якая прымае тэрмін “герменеўтычная драматургія” і слухна адзначае, што сучасным беларускім драматургам не дастаткова апрацаваць чужы тэкст, але яны імкнуцца праз яго перадаць уласную канцэпцыю сьветапогляду, сваю інтэрпрэтацыю ўжо існуючага твору.

Нарэшце польскі крытык Міраслаў Гапанюк, рэцэнзуючы сьпектакль “Стомлены д’ябал”, па п’есе С. Кавалёва, прыходзіць да разуменьня такога тыпу творчасці як “постмадэрнісцкая драматургія”. Аднак за гэты тэрмін трымацца ня варта, бо рысы постмадэрну ў той ці іншай ступені будуць сустракацца ў творах драматургаў, якія інтэрпрэтуюць даўнія сюжэты, матывы і вобразы як агульны спосаб мастацкага сьветаўспрымання, характарыстыку часу стварэньня літаратурнага тэксту. Таму паняццё постмадэрнізму – больш шырокае і нават абгульняльнае ў дачыненьні да шэрагу сучасных аўтараў і, натуральна, сучаснага мастацтва. Нават калі ўзяць крытэрыі постмадэрнісцкага твору, вылучаныя Сяргеем Балахонавым ў артыкуле “Архіпелаг постмадэрн, альбо Аналізу халодная сьляза”, можна пераканацца ў слухнасьці такога меркаваньня.

“(1) ПМ тэкст шматслойны. Шматслойнасьць закліканая даць праўду кожнаму чытачу згодна з роўнем яго падрыхтаванасьці, адукаванасьці, абазнанасьці, эрудыцыі.” Асабліва заўважна ў п’есах з выкарыстаньнем любімага прыёму Сяргея Кавалёва – “тэатр у тэатры”: “Францішка, або Навука каханьня”, “Чатыры гісторыі Саламеі”, “Трышчан ды Іжота”. Кожны са слаёў відавочных хавае ў сабе мноства “падводных камянёў”, разгадаць якія падчас магчыма толькі філолагу, добра абазнанаму ў гісторыі беларускай літаратуры.

“(2) Калажнасьць, мазаічнасьць, цытатнасьць, інтэртэкстуальнасьць ПМ-тэксту. Гэта вынікае з тэзы аб вычарпанасьці мажлівасьцяў вымудраць новыя сюжэты і перакананасьці ў патрэбе карыстацца (гуляць) традыцыйным сюжэтным наборам з неўнікнёнымі (хай і не заўсёды яўнымі) спасылкамі на папярэднікаў.” Тут перавага за кантамінацыяй з некалькіх тэкстаў у п’есе “Стомлены д’ябал”, неверагодна злучанай гуччэчы цытатаў, алюзіяў. Пачынаючы ад імянаў герояў – “Яська, гаспадар” і Паўлінка – і так праз Марашэўскага, Аляхновіча, Купалу...

“Гульнівы момант падкрэсьлівае перавагу ў такіх тэкстах (3) парадыйнага спосабу апавяданьня, валадараньня адметнага кшталту іроніі”. Зьдэліваць з традыцыйнага погляду на “беларускаў”, у тым ліку і з іх уласнай несьведомасьці, бачна зноў у тым жа “Стомленым д’ябле” ў такой сцэне:

Я с ь к а (*зьбянтэжана*). Але чаму акурат я? Чаму ты прыйшоў сюды, да нас? Што мы, лепшыя за ўсіх? Ня бачыш хіба, як мы жывём?

Д’я б а л. Ня лепшыя. Можа, якраз наадварот, горшыя. Але таму я вас і выбраў. А край ваш мне падабаецца. (*Сентыментальна.*) Як там было ў паэта?

Я с ь к а (*паслужліва*). “Широка страна моя родная!”

Д’я б а л. Не, ня тое.

Я с ь к а. “Litwo! Ojczyzno moja!”

Д’я б а л. Зусім ня тое. Ага, вось: “Паміж пустак, балот беларускай зямлі...”

Я с ь к а (*перапыняе*). Ясна, дзе балоты – там і чэрці! (*Падазрона.*) А табе навошта гэта ўсё? Дзеля чаго ты стараешся?

Ізноў зьвернемся да артыкулу Балахонава: “Да ўсяго трэба дадаць яшчэ адзін істотны момант: (4) унутры ПМ-тэксту патэнцыйна могуць супадаць рэальнае і віртуальнае, цяпершчына на роўных правах суседзіць (пераплятацца) з (не)магчымай мінуўшчынай ды (не)ймавернай будучыняй, што зьяўляецца складовым

элементам вялікае постмадэрнісцкае гульні”. Зноў такі розныя часавыя планы перасякаюцца ў “Стомленным д’ябле”, пачынаючы ад часу напісання першакрыніцаў (XVII і XX стагоддзі) і заканчваючы размаітасцю цытатаў. Дзякуючы ўвадзеньню сучасных эпизодаў, выйграе п’еса пра Трышчана ды Іжоту.

Мастацкія асаблівасці п’есаў Сяргея Кавалёва не змаглі б, падаецца, выявіцца ні ў якім іншым мастацкім напрамку, апроч постмадэрнізму. Толькі тут дазволена, нягледзячы на прэрэчаныя некаторых крытыкаў, шырока карыстацца дробкам мінулага, каб ствараць новы тэкст, які мусіць захапляць перш за ўсё ўжо ў чытанні. Згадваюцца словы Юрася Барысевіча з “Кароткай гісторыі “Бумбам-літу” пра пошукі ўдзельнікамі суполкі актуальнага ў жыцці і ў мастацтве. Менавіта гэтым шляхам для творчых пошукаў кіраваўся і Сяргей Кавалёў, ствараючы сваю герменеўтыку, якая, як выявілася, можа быць і шматслойнай ужо сама па сабе.

Пераўвасабленьне трэцяе: ад здрады да вернасці, або Дом без гаспадыні

У п’есе “Францішка, або Навука каханьня” С. Кавалёў выходзіць на прыцыпова новы ўзровень герменеўтычнага асэнсавання тэкстаў мінулага. Справа ў тым, што аўтар меў за першакрыніцу... герменеўтычны твор. “Навуку каханьня” слушна назваць “герменеўтыкай другога ўзроўню”, бо ў сучаснай п’есе выкарыстоўваецца цалкам твор-перапрацоўка Францішкі Уршулі Радзівіл.

Аўтарка XVIII ст. прыняла за аснову сюжэт з усходняга фальклору, які шматразова пераказваўся ў еўрапейскай літаратуры, пра кемлівую жонку, што збірае пазыкі, дадзеныя яе мужам чыноўнікам і лекару, запрасіўшы іх нібыта на любоўнае спатканьне. У пісьменьніцы твор атрымаў назву “Распусьнікі ў пастцы”. С. Кавалёў цалкам уключае п’есу XVIII ст. у свой тэкст, ствараючы такім чынам сэнсавы цэнтр сюжэту. Гэтае ўключэнне зьяўляецца ўлюбёным прыёмам беларускага драматурга “тэатр у тэатры”.

Выкарыстоўваючы тэкст Францішкі Уршулі Радзівіл, сучасны аўтар змог дамагчыся супастаўленьня рэальнага і нерэальнага сцэнічных сьветаў. Асноўнай маральлю апошняга зьяўляецца справядлівае пакараньне старых спакушальнікаў Аруі. Катэгорыя справядлівасці і наогул уласціва казачным гісторыям, чаго, аднак, паводле Кавалёва, бракуе ў рэальнасці. Актualізуюцца рэальны і нерэальны сьвет таксама ў вобразах-двайніках, якімі зьяўляюцца героі п’есы самой Францішкі Уршулі Радзівіл у адносінах да дзейных асобаў сучаснага твору.

Гісторыя маральнага заняпаду усходняга чынавенства падаецца як алегорыя да лёсу сям’і Францішкі Уршулі Радзівіл, да страты годнасці беларуска-польскімі магнатамі наогул. У “Францішцы, або Навуцы каханьня” С. Кавалёў як ніколі востра ставіць праблему сям’і, фактараў яе распаду і заняпаду, актуальныя і па сёння. П’еса набывае дваісты дыдактычны сэнс. Па-першае, унутраная дыдактыка ў дачыненні да герояў п’есы, у прыватнасці да Міхала Казіміра Радзівіла – мужа Францішкі – і да княжыча Караля Радзівіла. Па-другое, дыдактызм знешняга кшталту, накіраваны на глядачоў і чытачоў. Заўважым, што такая высокая маральнасць пачуццяў і думак – асаблівая тэндэнцыя ў літаратуры постмадэрнізму на Беларусі. Такую праблему падымае ў сваіх п’есах ня толькі драматург. У прозе С. Балахонава яна выяўлена таксама як адна з вядучых тэмаў.

Як і ў многіх іншых творах С. Кавалёва асноўную ролю ў раскрыцці праблематыкі п’есы граюць жаночыя вобразы. У тым ліку яны дапамагаюць зразумець мужчынскіх персанажаў. Паказальны тут вобраз Ганны Мыцельскай. Яна наведвае палац Радзівілаў з мэтай прагматычнымі: ёй патрэбны грошы, каб заплаціць пазыкі за памерлага мужа Лявона. Але крэдыт не спатрэбіўся: Міхал Казімір

Радзівіл даўно выкупіў усе пазыкі мужа Ганны, а цяпер карыстаецца гэтым, каб мець яе за палюбоўніцу. Ня горш за бацьку спрабуе запаланіць сэрца Ганны і сын Караль Радзівіл.

Вось сцэна, якая выдатна ілюструе сапраўдныя пачуцьці персанажаў Міхала і Ганны, вельмі далёкія ад вобразаў мудрага Кесара і дабрачыннай Аруі, што былі імі ўвасобленыя ў пастаноўцы нясьвіжскага тэатру:

М і х а л. Сэрцайка маё! (*Ускоквае на ногі.*) Не забівай мае надзеі! Будзь гаспадыняй майго лёсу! (*Абдымае Ганну.*)

Г а н н а (*ня можа паверыць*). А як жа княгіня? Чулыя лісты, узьнёслыя вершы, як жа “Навука каханьня”?

М і х а л (*смяецца*). Мілая, але ж мы дарослыя людзі, не для нас гэтыя гульні. (*З гонарам.*) Зрэшты, я таксама Авідзія чытаў і нават запомніў некалькі радкоў. (*Дэкламуе.*) “Тых, хто багаты, я кахаць не вучу. Навошта багатым навука? Калі ёсьць падарункі, урок флірту ўжо не патрэбны”. Рыбанька мая, адкажы на мае пачуцьці ўзаемнасьцю, і ты забудзешся пра даўгі і крэдытораў.

Г а н н а. Божа, колькі прыгожай хлусьні навокал! А ўсё такое простае... і такое нікчэмнае. (*Слакойна.*) Ваша Мосьць, навошта вы мне такое прапаноўваеце? Я ж не Аруя, я магу і згадзіцца.

М і х а л (*узрадавана*). Згадзіся, ластаўка мая, не праціўся свайму шчасьцю! Не прапаную табе стаць маёй палюбоўніцай на адну ноч, але аддаю табе сваё сэрца назаўсёды!

Г а н н а. Бр-р-р! Такое адчуваньне, што ня толькі мой муж ляжыць у труне, але і пані Францішка таксама...

І сапраўды, Ганна як насурочыла лёс Францішкі Уршулі Радзівіл. Яе жыцьцё азмрочанае адсутнасьцю гармоніі ў сям’і, хваробай, клопатамі пра сына, інтрыгамі ў палацы. Толькі ў тэатры бачыцца выйсьце пачуцьцям княгіні, але, як бачым са згаданых раней словаў яе мужа, для ўсіх гэта толькі гульня, прыхамаць Францішкі: яе п’есы не даносяць глыбокага маральнага зьместу да сямейнікаў. Яна бачыць, што мастацтва ня здольнае выратаваць іх душы.

Княгіня памірае, страціўшы веру, бачачы адкрытую здраду мужа. Яна застаецца ў вачах чытача непарушнай абаронцай чысьціні адносінаў, адзінай сярод персанажаў, каму было важным паняцьце сям’і. Яна ж стала і самотным сімвалам нясьвіжскага тэатру, паўнапраўнай гаспадыняй палацу, кім засталася нават пасьля сьмерці.

Побач з Францішкай, бы цень, Якуб Фрычынскі – камендант замку і рэжысёр-пастаноўшчык нясьвіжскіх п’есаў. Для гэтага персанажу, нягледзячы на відавочную другараднасьць, уласьціва рэдкая якасьць для герояў “Навукі каханьня” – вернасьць.

Высакародства, малады запал і шчырасьць – асноўныя рысы Станіслава Мыцельскага і Тэрэзі. Іх вобразы даюць магчымасьць пераканаўча сьцьвярджаць магутны ўплыў мастацтва на асобу. Такім чынам, С. Кавалёў уступае ў палеміку з самім сабой па гэтым адвечным пытаньні ў межах адной п’есы (параўнайма вобразы Міхала Казіміра Радзівіла, Караля Радзівіла і Станіслава Мыцельскага) і пакідае магчымасьць даць канчатковы адказ самому чытачу ці глядачу.

Нагул, вобраз Тэрэзі – бадай самы ўзьнёслы ў “Навуцы каханьня”. Нездарма здані яе і Францішкі заканчваюць твор, рыхтуючыся зьвявіцца перад Рэжысёрам з “чыстым тварам”. Тэрэзка – сімвал чысьціні, які ніхто ня зганьбіў, але і не ўратаваў:

С т а н і с л а ў. Ганна, яны яе кінулі. Забыліся на яе, як на непатрэбную рэч.

Г а н н а (*падыходзіць да брата і сядзе побач з ім*). Так, бо яны – Радзівілы. Што ім да сьмерці нейкай дзяўчынікі?

С. Кавалёў ізноў праводзіць паралелі да дзён сённяшніх, робячы акцэнт на гэтай нікому не патрэбнай, але такой трагічнай сьмерці.

Алегорыя, зьвязаная з персанажамі Станіслава і Тэрэзі, – унутранага плану. На сцэне, у п'есе Францішкі Уршулі Радзівіл ім выпала ўвасобіць вобразы традыцыйных герояў старадаўніх італьянскіх п'есаў Арлекіна – кемлівага, але карысьлівага служкі – і вернай Аруі. Зьнешні бок раскрыцьця гэтых персанажаў – жартаўлівы. Гратэскавы эффект выяўляецца ў парадах, якія супрацівяць нормам маралі, але адпавядаюць уласнай выгодзе служак. Больш глыбокі ўнутраны бок. Увасобіўшы на сцэне служак, маладыя закаханыя з нясьвіжскага замку і наяве апынуліся ў ролі паднявольнікаў абставінаў: яны, на жаль, ня здольныя змагацца за шчасьце.

Такім чынам, як і ва ўсіх п'есах т.зв. “феміністычнага” цыклу ў С. Кавалёва выключная роля надаецца раскрыцьцю моцных жаночых характараў са сваім няпростым лёсам. Францішка вылучае на першае месца сілу мастацтва і моцную сям'ю, Тэрэзка – каханьне, а Ганна – надзейную будучыню.

Цікавая пабудова канфліктаў у п'есе “Францішка, або Навука каханьня”. Фактычна, С. Кавалёў пазьбягае ў творы прамых канфліктаў паміж дзейнымі персанажамі, але яны зьяўляюцца як вынік пачуцьцёвых, маральных антымоніяў: вернасьць Францішкі і здрада Міхала, маладое сьляпое каханьне Тэрэзі і безвыходнасьць становішча Ганны, разбэшчанасьць Караля і чыстае пачуцьцё Станіслава, інтрыганцтва Таліі ды Мельпамены і адданасьць Фрычынскага і г.д.. На такіх часам не зусім дакладных процілегласьцях і будуюцца канфліктны цэнтр твору.

Заўважым, што твор, у адрозьненне ад іншых у С. Кавалёва, мае больш шырокую структуру, чаму спрыяе прыём “тэатр у тэатры”, што яшчэ больш праявіўся ў п'есе “Чатыры гісторыі Саламеі”.

Пераўвасабленьне чацьвёртае: ад вачэй да душы, ці Хто баіцца Саламеі Русецкай?

Цяжка паверыць, што ўлюбёны прыём драматурга не выявіўся напоўніцу ў тэатральнай п'есе, аднак да шматразовага яго паўтарэньня, абумоўленага аўтарскай задумай, С. Кавалёў прыйшоў у п'есе “Чатыры жыцьці Саламеі”.

Асновай твору сталі мемуары Саламеі Пільштыновай (з Русецкіх) “Авантуры майго жыцьця”, народжанай на Наваградчыне. Самі мемуары выйшлі ў 1957 у Польшчы, хаця датаваныя 1760 г., а на Беларусі – у 1993. Аднак сам аўтар пазначае на тытуле п'есы, што ў ёй – толькі алязіі з названых мемуараў. Нават калі ўлічваць фантастычнасьць дзеяньня ў п'есе, абсалютна новую сюжэтную лінію Саламея-Айшэ, што нітуе эпізоды, з аўтарам цяжка пагадзіцца. Твор ня ўгадваецца ў намёках, але выразна чытаецца без дадатковай пазачытацкай працы. Тым ня менш, такая заўвага – доказ усьведамленьня аўтарам сябе як постмадэрніста.

У параўнаньні з першакрыніцай для “Чатырох жыцьцяў Саламеі” ўласьціва пазбаўленьне ад усіх прыгодніцкіх і вандроўных лініяў. Згадкі пра гэта паўстаюць хіба ў дыялогу Саламеі з мужамі і кавалерам. Асабістае жыцьцё цікавіць аўтара больш за начыньне падарожжаў і прыгодаў. С. Кавалёў трымаецца ў гэтым творы скандальных прыватных падрабязнасьцяў, што можа прыцягнуць гледача як рэкламны ход, аднак утрымліваецца ў межах. У “Аповесьці пра Трышчана” ці “Баладзе пра Бландою” ён ужо працаваў па такім шляху скарачэньня тэксту арыгіналу, аднак тыя гісторыі ўспрымаюцца казачнымі, а перад намі – рэальнае жыцьцё 350-гадовай даўніны.

Асаблівы каларыт набывае ў творы прыём “тэатр у тэатры”. Тут бачым зьнітавань-

не двух рысаў постмадэрнізму – шматслойнасці і злучэння рэальнага і мінулага жыцця. Прычым практычная рэалізацыя мусіць адбывацца, па задуме аўтара, на сцэне ў адзін час: мужы і кавалер Саламеі сядзяць і гуляюць у карты, чакаючы сваёй чаргі выступіць падчас яе ўспамінаў. А сам прыём становіцца часткай рапаведу жанчыны пра сваё жыццё маладой хвораі турчанцы Айшэ.

Дарэчы, вобраз апавядальніцы ў творы выяўлены вельмі жыва. Яна пераўвасабляецца з аднаго ў другое аблічча, выкрывае кожнага са сваіх залётнікаў як з пазіцыі сваёй маладосці, так і ў сталым узросце. Ды і наогул, жанчына-апавядальніца ў беларускай літаратуры, зьява даволі рэдкая, а тым больш выпісаная пісьменьнікам-мужчынам.

Вобраз Саламеі можна сьмела далучаць да галерэі моцных жаночых характараў, створанай у герменеўтычным цыкле п'ес С. Кавалёвым. Яе нават цяжка паставіць у шэрагу Іжота, Бландоя, Францішка, бо надта своеасаблівая жаночая вабнасць адчуваецца ў яе няпростым жыцці. С. Кавалёву ўдалося інтэрпрэтаваць вобраз такім чынам, каб паказаць ня толькі паездкі, змаганні, працу Саламеі, але і натуральную прагу шчасця. Аднак фінал п'есы абяцае новыя прыгоды ў яе жыцці, сімвалам чаму – стары дом, які нечакана рухнуў.

Проціпастаўляецца вобраз Саламеі мужчынскім вобразам. Па-першае, гэта яе мужы Якуб Гальпір і Юзаф Пільштын, а таксама кавалер Адоніс. Усе яны аказваліся прагнымі да багацця, лёгкага жыцця, аднак “вузкімі ў плячах”, калі размова вядзецца пра рэальную дапамогу жанчыне. Якуб Гальпір, узяўшы за жонку 14-гадовую дзяўчынку, навучыў яе пачаткам лекаства, аднак за гэта яна мусіла ратаваць яго з вязніцы, пасля лячыць, утрымліваць пры палацы пашы. Вынік? Гальпір паспеў абраваць Саламею, кінуўшы з малым дзіцём у Стамбуле, пасля ўцёк да лепшага жыцця ў другі раз.

Ня лепшым аказаўся і другі муж – Юзаф Пільштын – аўстрыйскі харунжы. Забыўшыся на ласку Саламеі, што калісь выкупіла яго з турэцкага палону, не сплაცіўшы ёй таго выкупу, ён стаў яе сужоным, але пра каханьне бадай тут рэчы не вядзецца:

П і л ь ш т ы н. А як я, дваранін і афіцэр, мог апусьціцца да таго, што ажаніўся з бязроднай лекаркаю, якая пакінула мужа аднаго, а сама бадзеецца невядома дзе і невядома з кім?

С а л а м е я. Як ты можаш, Юзаф? Пасля ўсяго, што я для цябе зрабіла... Калі ты ўпрошваў мяне стаць тваёй жонкай, табе не замінала маё нешляхетнае паходжаньне. Хто кляўся шанаваць мяне, быць адданым і ўдзячным мужам?

П і л ь ш т ы н. Бо тады я быў тваім рабом і служкам, а цяпер – я твой гаспадар. Ты мусіш быць мне паслухмянай і ўдзячнай за тое, што я з табой ажаніўся. Ну, як, прывезла з Пецярбурга грошай, гандлярка нявольнікамі? Я меў вялікія выдаткі і залез у пазыкі.

Папрок Пільштына пра гандаль людзьмі ў цэлым слушны. У творы Кавалёва на гэтым ня робіцца акцэнт, аднак з мемуараў ясна сьведчыцца пра прагматычныя мэты людзей, што перапрадавалі на свабоду нявольнікаў з турэцкага палону. Пэўна, у гэтым праяўляецца і першапачаткова закладзеная нетрываласьць пачуццяў Юзафа Пільштына. “Кожны раб ненавідзіць свайго гаспадара”, – кажа аўстрыйскі бярэ Саламею ў нявольніцтва, гвалтуе і труціць яе. Аднак і праз гэтыя нягоды ёй удаецца вырвацца на волю, уратаваўшы дзяцей. Між іншым, апошняя дэталёва надае праўдзівасьці вобразу жанчыны, маральна ўзьвялічвае яе над распусьнікамі мужамі.

Нацярапейшыся ад харунжага такога гора, Саламея закахалася напраўду ў бандурыста з Камянца-Падольскага Адоніса. Заўважце, у арыгінале нейкі кавалер пазначаны за крыптонімам I.M.C.Z. Зноў бачым ня толькі перайменаваньне героя, але і выбудову яго лёсу. Па-першае, Кавалёў зьніжае яго ў правах ад пана

да бандурыста. Па-другое, дае яму гаваркое імя бога Адоніса, спрытнага да забаваў і распусты. Па-трэцяе, даводзіць яго сюжэтную лінію да пэўнай разьвязкі, бо “Авантуры майго жыцьця” не даюць поўнага ўяўленьня пра лёс кавалера. Колькі разоў дараваўшы, Саламея ня можа пакінуць крыўды за зьдзек са свайго сына Станіслава. Яна страляе ў Адоніса, але той, жывучы бы прусак, на карачках выпраўзае з яе жыцьця. Цікава тое, як Саламея рэзюмуе свой стрэл і ўцёкі кавалера: “Значыцца, каханьне забіць немагчыма”.

Ужо згаданы фантастычны момант у творы выяўляецца двухбакова. У першую чаргу, зьяўленьне саміх залётнікаў, нават мёртвых, да Саламеі. А другое – сон Айшэ, калі, прыняўшы дзяўчыну за лекарку, мужы ды кавалер прыходзяць у кашмарным сьне. Мінулае Саламеі заўжды пры ёй, яно перасьледуе яе, не адпускае. Чаму? Мо за грахі, а мо таму, што нават і на тым сьвеце для слабых мужчынаў патрэбна моцная Саламея, яе воля і надзейнасьць, чаго так не хапала ейным залётнікам.

Дадамо і пра цалкам новую сюжэтную лінію Саламея-Айшэ. У арыгінале лекарка едзе лячыць маладую турчанку і напраўду дапамагае ёй, але С. Кавалёў выводзіць з такой зачэпкі новы ход, тое, што зьнітуе аповед з рэальнасьцю, а таксама створыць яшчэ адзін канфлікт. У каханьні маладых Айшэ і Недзіма Саламеі бачыцца тая шчырасьць і пшчота, якой яна ніколі не зазнала. Перашкоды (нястача грошай у хлопца, хвароба вачэй Айшэ, сквапнасьць яе дзядзькі) вырашаюцца лёгка, калі Саламея хоча дапамагчы. Перад намі тое Каханьне, якога не ставала п’есе, каб набыць, апроч трагедыі, яшчэ і рамантычнае адценьне. Сяргей Кавалёў робіць стаўку на пачуцьці гледача, яго шчырасьць, яго веру ў сапраўднае каханьне.

Саламея – яшчэ адзін вобраз у скарбонцы моцных жаночых характараў Сяргея Кавалёва. Сам уклад жыцьця беларусаў, гісторыя рабілі важнымі менавіта жанчын, калі справа тычылася захаваньня жыцьця і маральных каштоўнасьцяў. Надзея на гэта застаецца ў Кавалёва і на будучае.

У чаканьні новых пераўвасабленьняў, ці 21. Мадэль для зборкі.

“Кожны край мае, тых што апяваюць”. Гэта і пра Сяргея Кавалёва. Яго героі, раскіданыя па рэальных і фантастычных краінах, жыхары розных эпохаў – беларусы паводле свайго сьветаадчуваньня. Дзесьці рэальна (героі “Стомленага д’ябла”, “Тараса на Парнасе”, “Легенды пра Машэку”, “Звар’яцелага Альберта”), дзесьці толькі па жаданьні аўтара (скажам, Саламея Пільштынова самаіндэфікавала сябе з палякамі, але драматург даў ёй бацькава прозьвішча Русецкая), дзесьці героі гэта губляюць (магнаты ў “Францішцы, або Навуцы каханьня”). Стварыць беларускі сьвет наноў, адкрыць невядомае ў ім – задача Кавалёва-драматурга.

Але ён яшчэ і касмапаліт. Цалкам яднаючыся з сусьветнай традыцыяй (найперш, Том Стопард і Джон Апдайк) і ўсьведамляючы сваю ролю ў ёй, С. Кавалёў надае веру і надзею ў будучыню айчыннага тэатру. Усе абвінавачваньні ў таннасьці такой працы здымаюцца, калі афішы блішчаць назвамі айчынных п’ес, калі на іх заўсёды аншлаг.

Постмадэрнісцкае мысьленьне С. Кавалёва – жыцьцёвая праўда, актуальнасьць сёньняшняга дня. З мазаікі, з гульні пачынаецца новы твор. З Кавалёвым бадай завяршаецца старая драматургія ХХ стагоддзя. Стваральная праца на ніве больш старажытных тэкстаў нібы вяртае да нас мінулае, каб завяршыць пэўную веху. Вірлівыя 80-я і невыразныя 90-я абагулілі былое, скандэнсаваўшы ў творах Караткевіча, Арлова, Кавалёва. Цяпер – справа за ХХІ стагоддзем. Справа за тым, каб зрабіць у яго крок.

