

**ПАМІЖ БЕЛАРУССЮ І ПОЛЬШЧАЙ**  
Драматургія Сяргея Кавалёва

**POMIĘDZY BIAŁORUSIĄ A POLSKĄ**  
Dramaturgia Siarhieja Kawaloua

*Зборнік артыкулаў*

Мінск, «Кнігазбор», 2009

УДК 821.161.3.09+929 Кавалёў  
ББК 83.3(4Бел)  
П15

Рэцэнзент  
*прафесар, доктар мастацтвазнаўства*  
Р. Б. Смольскі

Укладанне і прадмовы:  
Людміла Грамыка (Беларусь), Ірына Лапо (Польшча)

Пад рэдакцыяй  
Алены Ліопа, Агнешкі Баровец

Укладальнікі выказваюць удзячнасць  
Польскаму Інстытуту ў Мінску за дапамогу ў выданні кнігі.

**Паміж Беларуссю і Польшчай : Драматургія Сяргея Кавалёва =**  
**П15 Pomiędzy Białorusią a Polską : Dramaturgia Siarhieja Kawaloua** : зборнік  
артыкулаў / укл., прадм. Л. Грамыка, І. Лапо ; пад рэд. А. Ліопа, А. Баровец. —  
Мінск : Кнігазбор, 2009. — 436 с.  
ISBN 978-985-6930-70-9.

Зборнік артыкулаў і рэцэнзій беларускіх і польскіх крытыкаў падрыхтаваны  
з нагоды 20-годдзя творчай дзейнасці вядомага беларускага драматурга Сяргея  
Кавалёва (нар. у 1963 г. у Магілёве). Кніга дае ўнікальную магчымасць прасачыць  
мастацкую эвалюцыю пісьменніка, параўнаць рэцэпцыю яго творчасці на радзіме і  
ў краіне, з якой ён трывала звязаў свой лёс як выкладчык Люблінскага ўніверсітэта  
імя Марыі Складоўскай-Кюры.

УДК 821.161.3.09+929 Кавалёў  
ББК 83.3(4Бел)

ISBN 978-985-6930-70-9

© Грамыка Л., Лапо І., укл., прадм., 2009  
© Афармленне, ПУП «Кнігазбор», 2009

## ЗМЕСТ

Прадмова.....	7
Przedmowa.....	10

### I. НОМО NOVUS: АРТЫКУЛЫ

<b>Аксана Бязлепкіна.</b> Кожны павінен будаваць свой замак.....	15
<b>Тацяна Ратабыльская.</b> Герменеўтыка і сучасная драматургія .....	28
<b>Анатоль Івашчанка.</b> Эпоха рэмейку .....	33
<b>Сяргей Трафілаў.</b> Праект рэвалюцыі ў драматургіі, або Пяць увасабленняў Сяргея Кавалёва .....	43
<b>Татяна Орлова.</b> Под увеличительным стеклом мифов.....	57
<b>Фёдар Драбеня.</b> Жанрава-стыльвая спецыфіка драматургіі Сяргея Кавалёва .....	64
<b>Алесь Бразгуноў.</b> Вандроўныя сюжэты старой беларускай літаратуры ў сучаснай драматургіі.....	77
<b>Сяргей Даніленка.</b> Пра невысакародных разбойнікаў, каварства і нешчаслівае каханне .....	84
<b>Тамара Гаробчанка.</b> Трыстан ды Ізольда, або Тэатральная герменеўтыка .....	93
<b>Тамара Гаробчанка.</b> Уршуля Радзівіл і Саламея Русецкая .....	101
<b>Фёдар Драбеня.</b> Дзіцячая драматургія Сяргея Кавалёва .....	108
<b>Пятро Васючэнка.</b> Прафесар, які піша казкі .....	116
<b>Beata Siwek.</b> W kręgu problematyki «Zmęczonego diabła» Siarhieja Kawaloua .....	118
<b>Beata Siwek.</b> Obraz Franciszki Urszuli Radziwiłłowej w dramacie Siarhieja Kawaloua «Franciszka, abo Nawuka kachannia».....	128
<b>Beata Siwek.</b> Dialog z historią w dramacie Siarhieja Kawaloua «Cztery historie Salomei».....	138
<b>Łukasz Drewniak.</b> O autorze «Zmęczonego diabła» .....	148
<b>Andrzej Moskwini.</b> Dramaty Kawaloua po polsku.....	149
<b>Agnieszka Borowiec.</b> O przel/ kładzie «Powrotu głodomora» S. Kawaloua .....	155
<b>Natalia Rusiecka.</b> Polsko-białoruski dialog we współczesnym dramacie białoruskim (na przykładzie twórczości Siarhieja Kawaloua).....	158
<b>Irina Lappo.</b> Konfrontacje z tradycją: polska recepcja teatru białoruskiego ..	171

## II. PRO ET CONTRA: РЭЦЭНЗІ І ВОДГУКІ

<b>Барыс Бур'ян.</b> Пракудліва казачны струмень.....	195
<b>Жана Лашкевіч.</b> Патрапіць зрабіць цуд.....	199
<b>Жана Лашкевіч.</b> І выцінаем... спектакль.....	203
<b>Вольга Бурло.</b> Адвечная тэма кахання.....	204
<b>Ричард Смольскі.</b> «Звезды» зажыгаюцца. Кому это нужно?.....	207
<b>Татяна Орлова.</b> Аплодисменты по государственному заказу.....	209
<b>Мая Гарэцкая.</b> Маладзечанская сакавіца-97 (Фрагмент).....	214
<b>Тамара Гаробчанка.</b> Проста... эратычны жыццяпіс.....	215
<b>Марына Вішнеўская.</b> Беларускі «маленькі анёлак».....	220
<b>Maria Dobosiewicz.</b> Nie będzie lepiej.....	221
<b>Mirosław Haponiuk.</b> Białoruski everyman.....	223
<b>Аляксандр Кудрыцкі.</b> «Стомлены д'ябал» на «Вольнай сцэне».....	226
<b>Няўдзячны слухач.</b> Click here.....	228
<b>Анна Шадріна.</b> Люди и куклы.....	230
<b>Ніна Златковская.</b> Кто утомил дьявола.....	233
<b>Андрэй Ахметшын.</b> Падаруйце чалавеку надзею.....	235
<b>Ларыса Цімошык.</b> Смех і слёзы каралеўства Карнаваль.....	238
<b>Іна Сабалеўская.</b> Пра каханне і шахматы.....	240
<b>Людмила Грамыко.</b> Просто love story.....	242
<b>Вячаслаў Іваноўскі.</b> Няма старых паданняў пра каханне.....	244
<b>Людміла Грамыка.</b> Фестывальная мазаіка Маладзечанская сакавіца-2001 (Фрагмент).....	248
<b>Andrzej Z. Kowalczyk.</b> Jak z pianki.....	250
<b>Георгій Чыгір.</b> Вяртанне Саламеі.....	252
<b>Андрэй Ахметшын.</b> Саламея нічога не ведала пра каханне.....	256
<b>Валянцін Пепяляеў.</b> «Саламея»: тутэйшы варыянт.....	259
<b>Татяна Команав.</b> Фемінізм? Гуманізм!.....	261
<b>Łukasz Drewniak.</b> Ludzka prawda.....	263
<b>Jacek Sadowski.</b> Hymn na cześć kobiet.....	264
<b>Вольга Барабаншчыкава.</b> У чаканні сонца драматургіі (Фрагмент).....	266
<b>Ірына Пухальская.</b> Рыцари вымирают?.....	269
<b>Юлія Палачаніна.</b> Жанчына рыцарскіх часоў.....	271
<b>Галіна Цветкова.</b> Сети коварства и интриг опутали героиню спектакля «Баллада о Бландое».....	274
<b>Андрэй Курейчык.</b> Любовь в стиле барокко.....	276

<b>Марыя Салаўёва.</b> Зеўс-бізнесовец і Венера-німфаманка.....	279
<b>Вольга Барабаншчыкава.</b> Ці то людзі, ці то багі.....	282
<b>Ігорь Михайлов.</b> Тюзовская «Камасутра».....	285
<b>Вадзім Салееў.</b> «Тарас на Парнасе»: вопыт тэатральнай герменеўтыкі.....	287
<b>Андрэй Курейчык.</b> Парнас в паноптикуме.....	291
<b>Ігар Запрудскі.</b> Каляпарнаскія жарсці, ці Што такое паноптыкум?.....	294
<b>Вольга Барабаншчыкава.</b> Дарога ў чароўны сад.....	298
<b>Жана Лашкевіч.</b> Усмешка для апошняга змагання.....	301
<b>Татяна Орлова.</b> Когда клоунам грустно.....	305
<b>Крысціна Смольская.</b> Антычная сучаснасць.....	308
<b>Вікторыя Белякова.</b> Два Багдановічы і адно каханне.....	311
<b>Татяна Падаляк.</b> Які «інтым» шукаў і знайшоў тэатр у «Дзённіку» Максіма Багдановіча.....	314
<b>Аляксандр Пукшанскі.</b> А, напэўна, «інтэму» і не хапае?.....	318
<b>Татяна Арлова.</b> Страсць і злачынствы.....	321
<b>Надзея Яковлева.</b> Зеркало для Барбары.....	323
<b>Надзея Бунцэвіч.</b> Тры спосабы пабагацець.....	331
<b>Andzej Moskwin.</b> W poszukiwaniu własnej historii.....	336
<b>Святлана Немагай.</b> Ці сваё багацце для нас чужое?.....	338
<b>Katarzyna Myszak.</b> Misterium zwięstwa ducha nad materią.....	343
<b>Agnieszka Borowiec.</b> Głodomór w Lublinie.....	345
<b>Gabriela Żuk.</b> Apetyt na większego głodomora.....	347
<b>Jarosław Cymerman.</b> Głodomór, diabełki i teatr białoruski.....	353
<b>Аляксей Стрэльнікаў.</b> Запрашэнне да галадання.....	356

## III. DICTUM EST DICTUM: ГУТАРКІ

<b>Mirosław Haponiuk.</b> Trzynasta sztuka. Sylwetka: Siarhieja Kawalou.....	361
Герменеўтыка — навука аб інтэрпрэтацыі. <i>З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Татяна Ратабыльская</i> .....	364
Насуперак тэндэнцыям. <i>З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Татяна Ратабыльская</i> .....	369
Шчаслівая зорка «Грышчана...». <i>З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Ларыса Гулякевіч</i> .....	371
Пра Украіну ведаем не больш, чым пра Бразілію. <i>З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Татяна Команав</i> .....	375

W poszukiwaniu tradycji.	
<i>Z dramaturgiem Siarhiejem Kawalouem rozmawia Żana Łaszkiewicz</i> .....	377
«Я пішу толькі п'есы, якія б сам хацеў паглядзець у тэатры...».	
<i>З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Вольга Барабаничыкава</i> .....	389
Драматург на Парнасе.	
<i>З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Вольга Барабаничыкава</i> .....	392
Alegoryczny dramat białoruski.	
<i>Z Siarhiejem Kawalouem rozmawia Gabriela Żuk</i> .....	397
«Немагчыма сказаць маленькаму чалавеку, што смерці няма...».	
<i>З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Вольга Барабаничыкава</i> .....	401
Паміж Беларуссю і Польшчай.	
<i>З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Алена Ліона</i> .....	407
«Міністр культуры дзякаваў артыстам оперы за беларускую мову».	
<i>З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Валянціна Аксак</i> .....	415
Звесткі пра п'есы .....	418
Бібліяграфія .....	424

## ПРАДМОВА

Драматург Сяргей Кавалёў адзначае сёлета 20-гадовы юбілей творчай працы ў тэатры. Больш як два дзясяткі гадоў таму аўтар упершыню ўбачыў сваю п'есу на сцэне, перажыў момант пераўвасаблення тэкста ў спектакль. Сёння на рахунку Кавалёва больш за дваццаць п'ес, паводле якіх адбылося каля ста прэм'ер. За гэты час змянілася аблічча тэатру, няспешна, але няўмольна адбываецца змена пакаленняў рэжысёраў і крытыкаў. Юбілейны зборнік артыкулаў, рэцэнзій і інтэрв'ю — гэта не проста знак пашаны да яшчэ не старога і выразна не гатовага спачыць на лаўрах драматурга, які працягвае правакаваць крытыкаў на неразважлівыя часам выказванні, хоць старанна ўнікае правакацый, працягвае абураць пурыстаў, хаця імкнецца толькі да ўзбагачэння беларускай культуры, вяртаючы ёй тое, што яна адвеку мела ці павінна была мець. Якраз пры нагодзе такога цалкам нявіннага вяртання ўласнай культуры постацяў некалькіх забытых жанчын і прагучалі знамянальныя словы: «Калі гэта нашая гісторыя, то не трэба нам такой гісторыі». А не менш нявінная спроба «ажывіць» забранзавелую постаць калі не найважнейшага, то несумненна самага рамантычнага беларускага паэта, скончылася абвінавачваннем у парнаграфіі. Пра пісьменніка найлепш сведчаць ягоныя творы, а крытычныя выданні адлюстроўваюць працэс фарміравання рэцэпцыі, а таксама — што больш важна і значна цікавей — ствараюць партрэт эпохі.

Кніга не выпадкова складаецца з трох асноўных частак, якія дазваляюць убачыць драматургічную творчасць Кавалёва на Беларусі і ў Польшчы з перспектывы дыяхранічнай і геапалітычнай. Тройчы герой у казках паддаецца выпрабаванням, Бог любіць троіцу, *omne trinum perfectum*.

Крытычна-літаратурныя тэксты з такімі палюхаючымі азначэннямі як «герменеўтыка» альбо «жанрава-стыльёвыя асаблівасці» сабраныя ў першым раздзеле, які атрымаў назву «*Ното новис*: артыкулы». Тут зроблена спроба выявіць сутнасць драматургіі Кавалёва, даць ёй дакладную дэфініцыю і вызначыць адпаведнае месца. «Прафесар, які піша казкі», пакорліва дазваляе абклеіваць сябе ярлыкамі, некаторыя з іх нават сам і прапанауе,

старанна тлумачыць уласныя ідэі ў прадмовах да сваіх кніг і ў інтэрв'ю. Аўтар з'яўляецца адначасова і суб'ектам, і прадметам крэацыі, наколькі ж пераканаўча, няхай ацэняць чытачы. Але фактам застаецца тое, што на так званы «герменеўтычны праект» прафесара ніхто не адважыўся паглядзець інакш, чым сам аўтар.

Другі раздзел «*Pro et contra*: рэцэнзіі і водгукі» вызвалены ад акадэмічнай упарадкаванасці і строгасці, дазваляе занурыцца ў стыхіі тэатра. Тут адбываецца сутыкненне разнастайных меркаванняў і поглядаў. Тут можна адчуць унутраную раздвоенасць, ці нават перажыць расчараванне, бо самае цікавае — гэта палемікі. А найбольш павучальнае ў палеміках — калі адзін крытык расхвальвае спектакль за пэўныя вырашэнні, другі — дакладна за тое самае — ганіць і змешвае з грязню. Гэты раздзел паказвае адначасова стан крытыкі ў храналагічным зрэзе, а таксама розніцу паміж беларускім і польскім падыходам да тэатру з пункту гледжання як метадалогіі апісання, так і месца, якое зарэзервавана для п'есы ў мысленні пра тэатр.

У трэцім раздзеле пад загалоўкам «*Dictum est dictum*: гутаркі» прадстаўлены выбраныя інтэрв'ю, якія юбіляр даваў на працягу дваццаці гадоў. Тут выяўляецца механізм аўтакрэацыі, агаляюцца рэалізацыі драматурга з тэатрам і крытыкай, ствараюцца канцэпцыі, на якія абапіраліся тэксты папярэдніх раздзелаў.

З гэтых трох раздзелаў узнікла надзвычай цікавая і павучальная кніга пра сучасны беларускі тэатр, пра эстэтычны канфлікт паміж польскай і беларускай культурай і пра глыбокую унутраную знітаванасць гэтых культур, сведчаннем чаго з'яўляецца звязаная адначасова з Беларуссю і Польшчай творчасць Сяргея Кавалёва.

У дадатку да гэтага юбілейнага выдання змешчаны: а) спіс п'ес, у якім пададзена такая істотная інфармацыя, як год і месца першай публікацыі, а таксама даты прэм'ер; б) салідная і вельмі багатая бібліяграфія, прысвечаная тэатру Кавалёва, бо дадзены зборнік не вычэрпвае натуральна гэтую тэму, а таксама *last but not least*; в) блок фатаздымкаў са спектакляў розных гадоў.

Сапраўдны вынік шматгадовай працы драматурга Кавалёва сабраны ў 6 аўтарскіх зборніках п'ес, выдадзеных па-беларуску і па-польску, у гэтым жа томе зроблена спроба ўвесці яго творчасць у няўстойлівы кантэкст сучаснасці. П'есы, напісаныя па-беларуску, з выразным, часам

дэклараваным імкненнем ўзбагаціць беларускую культуру, вырастаюць з польскай культуры як з уласнай нацыянальнай традыцыі, альбо, як гэта было ў ранейшых праектах, з'яўляюцца натуральным працягам культурных традыцый, агульных для ўсіх народаў Вялікага Княства Літоўскага (напрыклад, Францішка Уршуля Радзівіл), альбо, як гэта назіраецца ў пазнейшых творах, абапіраюцца на агульнаеўрапейскую культуру (напрыклад, Галадар Кафкі, які сышоў у Ружэвіча і вярнуўся ў Кавалёва).

З пункту гледжання колькасці беларускіх і польскіх тэкстаў зборнік натуральным чынам атрымаўся несіметрычны. Перавага беларускага матэрыялу тлумачыцца, аднак, не толькі часовай і моўнай дамінацыяй, але таксама пэўнай «невытлумачальнай» асаблівасцю рэцэпцыі: польская культура да гэтага часу не засвоіла найбольш цікавую старонку творчасці Сяргея Кавалёва. Амаль цалкам прысвоіла сабе яго як прафесара, дастаткова добра зведала як драматурга, але абсалютна з'ігнавала як аўтара п'ес для дзяцей.

*Людміла Грамыка, Ірына Лапо*

## PRZEDMOWA

Dramatopisarz Siarhiej Kawalou odchodzi 20-letni jubileusz twórczej pracy w teatrze. Już ponad dwie dekady upłynęły od chwili, kiedy po raz pierwszy zobaczył swój dramat na scenie, kiedy doświadczył przekształcenia się tekstu w spektakl. Obecnie na koncie Kawaloua jest ponad dwadzieścia sztuk, odbyło się około stu premier. Zmieniło się przez ten czas oblicze teatru, powoli, aczkolwiek nieubłagane dochodzi do zmiany generacji reżyserów i krytyków. Ten jubileuszowy zbiór artykułów, recenzji i wywiadów nie jest prostą laurką ku czci wcale jeszcze nie sędziwego i wyraźnie nie gotowego do spoczęcia na laurach dramaturga, który nadal prowokuje krytyków do nierozważnych niekiedy sądów — chociaż starannie unika wszelkich prowokacji, oburza purystów — chociaż pragnie tylko wzbogacić kulturę białoruską wprowadzając do niej to, co tam od zawsze było czy też powinno być. Właśnie przy okazji takiego niewinnego wzbogacania własnej kultury o portrety kilku zapomnianych kobiet padły znamienne słowa: «Jeśli to jest nasza historia, to nie trzeba nam takiej historii». A nie mniej niewinna próba odbiorczywania postaci może najważniejszego, a niewątpliwie najbardziej romantycznego białoruskiego poety, skończyła się oskarżeniem o pornografię. O pisarzu najlepiej świadczą jego książki, krytyczne zbiory kreślą przebieg recepcji oraz — co ważniejsze i ciekawsze — portret epoki.

Książka nieprzypadkowo składa się z trzech zasadniczych części, pozwalających spojrzeć na dzieje dramaturgii Kawaloua na Białorusi i w Polsce z perspektywy diachronicznej i geopolitycznej. Trzy razy w bajkach bohater poddawany jest próbie, do trzech razy sztuka, *omne trinum perfectum*.

Artykuły krytyczno-literackie z odstrasżającymi wyrazami «hermeneutyka» czy «właściwości gatunkowe» zebrane są w pierwszym rozdziale. *I. Homo novus: artykuły*. Jest to próba uchwycenia istoty pisarstwa Kawaloua, zdefiniowania go i zaszkladkowania. «Profesor, który pisze bajki» potulnie daje się oblepić etykietami, a niektóre nawet proponuje sam, starannie tłumacząc się z własnych pomysłów we wstępach do swoich książek i w wywiadach. Jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem kreacji — jak bardzo sugestywnym — niech ocenią

czytelnicy. Ale faktem jest, że na tzw. «projekt hermeneutyyczny» profesora nikt nie odważył się spojrzeć inaczej, niż kazał sam autor.

Rozdział II uwalnia się od akademickiego rygoru i pozwala zanurzyć się w żywiole teatru. II. *Pro et contra: recenzje i oddźwięki*. Ścierają się tu rozmaite zdania i osądy. Można doświadczyć rozterki lub rozczarowania — bo to co najciekawsze — to polemiki. A najciekawsze, najbardziej pouczające w polemikach — kiedy jeden z krytyków zachwala spektakl za pewne rozwiązania, zaś drugi dokładnie za te same — gani i miesza z błotem. Ten rozdział pokazuje zarówno stan krytyki w ujęciu chronologicznym, jak i różnice między białoruskim a polskim podejściem do pisania o teatrze z punktu widzenia metodologii opisu i miejsca, zarezerwowanego dla dramatu w myśleniu o teatrze.

Rozdział III zatytułowany *Dictum est dictum: rozmowy* zbiera wybrane wywiady udzielone przez Jubilata na przestrzeni dwudziestu lat. Odsłaniają się tu mechanizmy autokreacji, obnażają się relacje dramaturga z teatrem i z krytyką, powstają koncepcje, do których odwoływały się teksty poprzednich rozdziałów.

Z tych trzech rozdziałów powstała nadzwyczaj ciekawa i pouczająca książka o współczesnym teatrze białoruskim, o konflikcie estetycznym między kulturą polską a białoruską, o głębokiej, wewnętrznej koherencji tych kultur, świadectwem czego jest rozpięta między Polską a Białorusią twórczość Siarhieja Kawaloua.

W części materiałowej tej jubileuszowej publikacji znajdują się: a) lista dramatów rozbudowana o takie niezbędne informacje, jak rok i miejsce pierwszego wydania oraz daty premier; b) obszerna i wyczerpująca bibliografia, która powstała na temat teatru Kawaloua i której niniejszy zbiór oczywiście nie wyczerpuje; oraz *last but not least*; c) blok zdjęć ze spektakli różnych lat.

Prawdziwy dorobek Kawaloua zawiera 6 autorskich zbiorów dramatów wydawanych po białorusku i po polsku, w tym zaś tomie została podjęta próba osadzenia jego twórczości w ulotnym kontekście współczesności. Dramaty pisane po białorusku z wyraźną, nieraz deklarowaną intencją wzbogacenia kultury białoruskiej, odwołują się do kultury polskiej jako do własnej albo — jak we wcześniejszych projektach — w ramach wspólnej kultury Wielkiego Księstwa Litewskiego (np. Franciszka Urszula Radziwiłłowa), albo jak w późniejszych — w ramach wspólnej kultury europejskiej (np. Głodomór Kafki, który odszedł u Różewicza i powrócił u Kowaloua).

Z punktu widzenia ilości tekstów białoruskich i polskich zbiór jest w sposób naturalny niesymetryczny. Przewagę materiału białoruskiego tłumaczyć można nie tylko czasową i językową dominacją, lecz również pewną «niewytłumaczalną» właściwością recepcji: kultura polska nie przyswoiła sobie może najciekawszej odsłony Siarhieja Kawaloua, którego jako profesora przywłaszczyła niemal całkowicie, jako dramaturga poznała dość dobrze, natomiast zupełnie zignorowała jako autora dramatów dla dzieci.

*Ludmila Gramyka, Irina Lappo*

## **I. HOMO NOVUS:** *АРТЫКУЛЫ*

## КОЖНЫ ПАВІНЕН БУДАВАЦЬ СВОЙ ЗАМАК<sup>1</sup>

У таварыстве «Тутэйшыя» Сяргей Кавалёў разам з Вітай Казловай быў намеснікам старшыні Алеся Бяляцкага. Напачатку Кавалёў выступаў як паэт, празаік і крытык, як выкладчык БДУ займаўся навуковай працай (старажытная паэзія канца XVI ст.).

Паэтычныя спробы С. Кавалёва прымаліся досыць холадна: «...у Кавалёва ўсё... ёсць — цікавыя думкі, нетрадыцыйная форма, культура радка, паасобку нібыта няма да чаго прыдрацца, а ўсё гэта разам рэдка становіцца вершам, а найчасцей аповедам аб тым, як бы аўтар напісаў верш»<sup>2</sup>. Але не варта забывацца на тое, што аўтар паходзіць з Магілёва, з рускамоўнага асяроддзя. А вывучаць беларускую мову лепш за ўсё пішучы на ёй вершы — спецыфіка ў мовы такая. Ды і шлях да разумення чужой паэзіі карацейшы, калі пралягае праз стварэнне ўласных вершаў. Таму няма сэнсу звяртаць увагу на несапраўднасць вершаў Кавалёва, бо яны былі неабходны як практыкаванне і паказвалі на ступень валодання мовай. Але канчатковы выбар быў зроблены ўжо тады: «...мне яшчэ менш хацелася, чым раней, пісаць паэзію, прозу, а больш хацелася пісаць драматургію»<sup>3</sup>. А сёння можна канстатаваць, што ў літаратуры С. Кавалёў спраўдзіўся менавіта як драматург, яго п'есы з поспехам ідуць у многіх беларускіх і замежных тэатрах. Сцвердзіўся ён і як навуковец: лекцыі доктара філалагічных навук Сяргея Валер'евіча Кавалёва захапляюць беларускіх і польскіх студэнтаў.

---

<sup>1</sup> Падраздзел кнігі: Бязлепкіна, А. Разам і паасобку : Таварыства «Тутэйшыя». Гісторыя. Асобы. Жанры. Мінск, 2003. С. 54–66. Аўтарка разглядае датэатральную творчасць С. Кавалёва, яго крытычныя артыкулы і казкі-прыпавесці.

<sup>2</sup> Чабан, Т. «Няхай нас ратуе боль...» // Літ. і мастацтва. 1989. 20 студзеня.

<sup>3</sup> Інтэрв'ю С. Кавалёва. Архіў А. Бязлепкінай.



Напрыканцы 1980-х выйшлі кнігі крытыкі «Як пакахаць ружу»<sup>1</sup> і «Партрэт шкла»<sup>2</sup>. Многія артыкулы з гэтых кніг друкаваліся раней у перыядычным друку (напрыклад, «Метро ля замчышча»), кніга «Партрэт шкла» уключала некаторыя артыкулы з першай кнігі С. Кавалёва (напрыклад, «Партрэт шкла»).

Аўтар нязмушана і адначасова дыпламатычна аналізаваў стан беларускай літаратуры канца 1980-х гадоў. Можна адзначыць, што многія ацэнкі і меркаванні і дагэтуль неабвержныя: «...імкненне да невыразнасці, усеагульнага і ўсебаковага падабенства паэтаў, тэматычнай і выяўленчай аднастайнасці, нявылучанасці, імкненне да «залатой (з самай кепскай славай гэтага металу) сярэдзіны». Для характарыстыкі гэтай з’явы ёсць добрае вызначэнне: стэрэатыпнасць. Адна з яе праяў — стэрэатыпнасць светабачання і светаўспрымання. Другая — жанравая і тэматычная абмежаванасць, характэрная для беларускай літаратуры ў цэлым. У прозе яе лягчэй заўважыць... распрацоўваюць тэму вёскі. Ну, хоць бы адзін збочыў з пратаптанай сцежкі»<sup>3</sup>.

Аўтарам закраналася і тэма невялікай папулярнасці беларускай літаратуры. І як сродак развязання праблемы: «Няхай хто піша для “эліты” — абы быў той, хто адрасуе свае творы “хлопцам з вуліцы”»<sup>4</sup>.

Абсалютна слушныя заўвагі датычаць праблемы пераемнасці і традыцыі, бо тое, што было надзвычай актуальнае і культывае на пачатку XX стагоддзя, не змагло б паўтарыць сёння свой колішні поспех: «Купалаўскія традыцыі проста павінны быць у нашай крыві, гэта ўжо не толькі літаратурныя традыцыі, а нешта большае. Зусім іншае, калі браць за аснову паэтычнае майстэрства: ці трэба тут пасылаць маладых у вучні менавіта да Купалы? Купала — класік, але ў першую чаргу — паэт з асабістымі прынцыпамі паэтычнага

майстэрства, якія з’яўляюцца для нас узорам, але не стандартам і не правілам»<sup>1</sup>.

Можна было б сказаць больш эмацыянальна, што Купала не ўзор для маладых творцаў і што нельга параўноўваць сучаснае і даўнейшае. Бо іншы час, іншае значэнне паэтычных тэкстаў, ды і асобы паэта, творцы. А С. Кавалёў выказваецца вельмі тактоўна, асцярожна і, прызнаючы надзвычай важную ролю Купалы ў беларускай літаратуры, прапаноўвае не прымаць яго як лякала.

С. Кавалёў браў удзел у таварыстве «Тутэйшыя»; упэўненыя маладыя пісьменнікі паўставалі супраць сваіх старэйшых калег, патрабуючы калі не прызнання талентаў, то ўвагі, таму зразумела, што С. Кавалёва цікавілі праблемы маладых пісьменнікаў: «У аўтараў, якія толькі-толькі пачынаюць друкавацца, мы шукаем талент і знаходзім яго. Але нам хочацца большага: мы шукаем веды, арыгінальнасць, шукаем запал і незадаволенасць папярэднікамі, шукаем тых ж эмацыянальнасць і разумнасць, наследаванне традыцыям»<sup>2</sup>. Тут варта вылучыць: *шукаем... незадаволенасць папярэднікамі*. Такім чынам, на нашу думку, С. Кавалёў паспрабаваў зняць напружанасць і як бы адасобіць «Тутэйшых» як найярчэйшых прадстаўнікоў новага літаратурнага пакалення ад больш агрэсіўных удзельнікаў таварыства, паказаць, што многія канфлікты надуманыя, што літграмадскасць бачыць тое, што хацела ўбачыць, не зважаючы на рэальны стан рэчаў.

«...Услед за старэйшымі сябрамі яны добра зразумелі навуку прыгладжвання. ...Менш запалу, юнацкай паэтычнасці і катэгарычнасці»<sup>3</sup>.

Хоць сам малады крытык у фрагменце пра Янку Купалу піша вельмі далікатна, без аніякай катэгарычнасці.

Пытанне пра неадэкватнасць ацэнак твораў і якасці тэкстаў узнімалі многія крытыкі, напрыклад, С. Дубавец, аналізуючы недасканалыя тэксты, абураўся: «**Такое** ў нас выдаецца ці не кожны

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Як пакахаць ружу. Мінск, 1989.

<sup>2</sup> Кавалёў, С. Партрэт шкла. Мінск, 1991.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 7.

<sup>4</sup> Тамсама.

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Партрэт шкла. С. 9.

<sup>2</sup> Тамсама.

<sup>3</sup> Тамсама.

месяц. І мы хочам, каб да **такога** ўзрастала цікавасць!»<sup>1</sup> С. Кавалёў жа выказвае сваё меркаванне спакойна, ураўнаважана: «...усе або амаль усе творы аўтаматычна заносзяцца ў спіс высокага, сапраўднага мастацтва»<sup>2</sup>.

Альбо з артыкула «Нулявая катэгорыя»: «...рабіць шырокую рэкламу ўсёй без абмежаванняў літаратурнай прадукцыі, запэўніваць чытача ў высокім мастацкім узроўні ўсіх без выключэння пазіцый тэматычнага плана — маральнае злачыства і канчатковы падрыў чытачовага даверу»<sup>3</sup>.

Увогуле можна адзначыць, што найчасцей Сяргей Кавалёў пазбягае рэзкіх ацэнак, ягонныя заўвагі могуць быць досыць катэгарычнымі па існасці, але заўсёды тактоўныя па форме.

Немагчыма было застацца абыякавым і да моўнай сітуацыі на Беларусі, праўда, Кавалёў паглядзеў на яе як пісьменнік: «...калі разумець рэалізм, напрыклад, і ў моўным аспекце, дык беларуская “гарадская” проза — не “рэалістычная”. Бо калі б яна такога рэалізму прытрымлівалася, з’яўляліся б жажлівыя творы»<sup>4</sup> (дзе словы аўтара па-беларуску, і дыялогі — па-руску. — *А. Б.*).

Пасля (1989) С. Дубавец у сваім апавяданні «Немач»<sup>5</sup> якраз і паказвае падобную сітуацыю: апавядальнік чуе, як на пахаванні ягонага дзёда музыканты размаўляюць па-руску.

Для новага пакалення тагачасных пісьменнікаў горад — родная стыхія, гэта адзначае і С. Кавалёў, кажучы пра творчасць Адама Глобуса, Галіны Булыкі, Валерыя Маслюка: «...у іх творчасці яна (гарадская рэчаіснасць. — *А. Б.*) не ўспрымаецца як нешта варожае, небяспечнае для чалавека і паэзіі, але — як аснова таго паэтыч-

нага свету, у якім жывуць іх звычайныя і незвычайныя лірычныя героі»<sup>1</sup>.

Кавалёў досыць строга судзіць пра нязграбныя вершы маладых аўтараў: «Калі чытаеш многія зборнікі паэзіі, заўважаеш, што лірычны герой іх занадта паэтычны. Здаецца, што ўсё, чым займаецца ён у жыцці, зводзіцца да кахання і да роздуму пра высокія пачуцці да радзімы і ўсяго чалавецтва, вакол сябе герой бачыць у лепшым выпадку маляўнічую прыроду. Так вось і існуе: без жылга, без працы, без акаляючых рэчаў...»<sup>2</sup>

Сярод ацэнак Кавалёва можна знайсці вельмі трапныя, каламбурныя: «Вершы А. Глобуса вылучаюцца найперш сваёй знешняй спрошчанасцю і ўнутранай складанасцю і, такім чынам, — спрыяльнасцю для ўспрымання і непрыдатнасцю для тлумачэння»<sup>3</sup>.

Кавалёў, аналізуючы чужыя вершы, нібыта робіць праекцыю на свае тагачасныя вершы, якія, як сцвярджалі некаторыя крытыкі, ішлі хутчэй ад розуму, чым ад сэрца. Натуральна, што спроба класіфікаваць вершы паводле спосабу напісання — таксама ад розуму, але гэта яшчэ і магчымасць праз чужыя памылкі зразумець свае: «Можна апісваць менавіта самі думкі і пачуцці ў іх гатовым выглядзе, рызыкаючы быць недакладным у выказванні і страціць частку сэнсу, а можна “ствараць” сітуацыі, з’явы, рэчы, якія гэтыя думкі і пачуцці выклікаюць, на іх ускласці ўвесь сэнсавы цяжар, рызыкаючы ўжо застацца незразуметым і непрынятым»<sup>4</sup>.

Разам з іншымі крытыкамі Кавалёў адзначае неэмацыянальнасць твораў Адама Глобуса, але ў адрозненне ад, напрыклад, Таісы Грамадчанкі<sup>5</sup>, якая абуралася невыразнасцю аўтарскай пазіцыі ў творах гэтага пісьменніка, Кавалёў, адзначаючы гэты недахоп, менш катэгарычны, схільны да таго, каб усё ж зразумець, а недзе нават і аб-

<sup>1</sup> Дубавец, С. Праблемы сапраўдныя і ўяўныя // Літ. і мастацтва. 1986. 27 чэрвеня.

<sup>2</sup> Кавалёў, С. Партрэт шкла. С. 11.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 13.

<sup>4</sup> Тамсама. С. 44.

<sup>5</sup> «Тутэйшыя»: Творчасць сяброў таварыства / укл. С. Дубаўца. Мінск, 1989. С. 9–14.

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Партрэт шкла. С. 46.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 47.

<sup>3</sup> Тамсама.

<sup>4</sup> Тамсама. С. 47–48.

<sup>5</sup> Грамадчанка, Т. Нармальныя пошукі новага // Літ. і мастацтва. 1989. 13 студзеня.

грунтаваць стыль пісьменніка: «Адсутнасць відавочных пачуццяў, вобраза чалавека, правільнасць і вылічанасць у некаторых вершах паэта часта прыводзяць да нейкай халоднасці і жорсткасці (уплыў горада?), асабліва заўважных на фоне ўсёй маладой беларускай паэзіі. І не заўсёды гэтая жорсткасць па-мастацку абгрунтавана»<sup>1</sup>.

І ўсё ж у крытычных артыкулах С. Кавалёва дзіўным чынам сумяшчаюцца эмацыянальнасць ацэнак і меркаванняў з дыпламатычнасцю і асцярожнасцю ў выказваннях на сапраўды балючыя тэмы, закрануць якія — ужо крамола. «Літаратурная крытыка прыцягвае сваімі магчымасцямі і адштурхоўвае пэўнай няздатнасцю; ад цвёрдай перакананасці ў яе дзейснасці, карыснасці для іншых жанраў літаратуры кідае часам у блюзнэрства наконт яе малапатрэбнасці і нават шкоднасці. Не веру ў крытыкаў, якія ніколі не пакутавалі падобнымі думкамі, для якіх з самага пачатку і да канца ўсё было проста, вызначана, бяспрэчна: вельмі ўжо іх упэўненасць нагадвае ўпэўненасць чалавека, які баіцца знайсці негатыўны адказ адносна сэнсу і прызначэння сваёй працы, а таму ўвогуле вырашыў нічога не шукаць, бо так спакойней і сабе, і іншым»<sup>2</sup>.

Каб згладзіць рэзкасць некаторых ацэнак і сцверджанняў, С. Кавалёў далучае і сябе да кола тых, пра каго ён піша, маўляў, і я так зрабіў, і ў мяне так было: «Многія з крытыкаў успрымаюць і любяць мастацкую літаратуру перадусім як прадмет сваёй працы, аддаючы перавагу ў пачуццях самой крытыцы, і нічога асабліва ненамальнага і заганнага ў тым няма. Усведамляю, напрыклад, што пачаў пісаць пра паэзію выключна з-за цікавасці да крытыкі і напачатку асобныя зборнікі ўспрымаў хутчэй як бліскучы альбо, наадварот, зусім непрыдатны матэрыял для своеасаблівага перакладу іх на мову іншага мастацтва»<sup>3</sup>.

Найбольш цікавымі сучасным маладым крытыкам пададуцца развагі пра няўлоўнасць, неаб'ектыўнасць крытыкі, дзе ўсё трыма-

ецца на гусце і інтуіцыі: «І вось ён (крытык. — А. Б.) ужо разумее, што калі аб'ектыўныя крытэрыі ацэнкаў твора існуюць, дык яны вельмі неакрэсленыя і неасязальныя, працуюць разам з інтуіцыяй, эстэтычным адчуваннем яшчэ да напісання рэцэнзіі і цьмяна ў ёй адлюстроўваюцца, бо тым ці іншым падборам цытат можна даць зусім процілеглыя ўяўленні пра кнігу, ускладніць паэта альбо спрасціць паэта, а там усё залежыць ад уласнага густу і ўласнага сумлення»<sup>1</sup>.

С. Кавалёў таксама звярнуў увагу на ненамальны стан тагачаснай беларускай крытыкі: «...з'яўленне адмоўнага водгуку ў нас — выпадак, недарэчнасць, падзея, і ўспрымаецца такі водгук “як замгленае літаратурнай тэматыкай сутыкненне асабістых непрыхільнасцей” (С. Дубавец), ледзь не як асабістая абраза»<sup>2</sup>.

І сцвярджаючы, што ў маладосці варта мець драбок гарачлівасці і свядомай суб'ектыўнасці (каб правакаваць?), С. Кавалёў фактычна заяўляе, што падняць хвалю ў крытыцы могуць толькі маладыя, бо старэйшыя і не імкнуцца да гэтага: «А колькі ў нас у літаратуразнаўстве і крытыцы пішацца бяспрэчнага і неабвержнага, з чым не хочацца ні спрачацца, ні абвяргаць, ні згаджацца, ды і чытаць не хочацца: усё беспрадметна-правільна, сумна, нецікава»<sup>3</sup>.

С. Кавалёва несумненна хвалюе будучыня беларускай літаратуры, і таму натуральна, што ў кнізе з'яўляецца канстатацыя пэўных праблем і часам даюцца парады: «...не практыкуем анкетавання рэальных чытачоў... уяўны чытач...»<sup>4</sup> Альбо: «Ёсць сярод пісьменнікаў і людзі з тэхнічнай адукацыяй, але няма ў беларускіх школьнікаў ніводнай кнігі на роднай мове пра аўтамабілі і караблі, дырыжаблі і самалёты, камп'ютары і відэатэхніку, пра смелыя падарожжы і нечаканыя вынаходствы. Большая ўвага да гістарычнай, прыгодніцкай, фантастычнай літаратуры, стварэнне побач з мастацкімі творамі

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Партрэт шкла. С. 49.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 58–59.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 60.

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Партрэт шкла. С. 61.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 65.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 66.

<sup>4</sup> Тамсама. С. 13.

папулярна-пазнавальных кніг не толькі пра Беларусь, але і “пра ўсё на свеце” — вось галоўная наша задача на сённяшні дзень»<sup>1</sup>.

Працуючы далей у гэтым жа кірунку, Кавалёў напісаў агляд «На розныя густы і ўзросты. Гартаючы старонкі “Вясёлкі” і “Бярозкі”», дзе выступаў зноў жа за сучаснасць беларускай дзіцячай літаратуры: «Ну як можна распавядаць дзецям пра цуды калгаснай нівы і са шкадаваннем згадваць бязрадаснае, жабрацкае жыццё беларускіх сялян да калектывізацыі?»<sup>2</sup> Але і такое можна лёгка растлумачыць: «...тэарэтычна рэдакцыя часопіса можа выбіраць творы на свой густ, але практычна — толькі з таго, што ёй прапануюць»<sup>3</sup>.

Ад гэтай беднасці літаратуры крытык мусіць сам пацвярджаць свае высновы і сам карыстацца сваімі парадзімі. І ў кнізе «Мэва»<sup>4</sup> С. Кавалёў звярнуўся да жанру казкі, асучасніўшы жанр, а дакладней, стварыўшы тэксты на памежжы некалькіх жанраў, да таго ж разлічаныя на розныя ўзросты — дарослым адкрываюцца іншыя падтэксты, чым дзецям.

«Тэкст — не толькі генератар новых сэнсаў, але і кандэнсатар культурнай памяці»<sup>5</sup>, — пісаў Ю. Лотман. Тэкст казкі — гэта ў першую чаргу кандэнсатар памяці і ў апошнюю — генератар новых сэнсаў. Казкі для дзяцей заўсёды былі нібыта падручнікамі жыцця, правіламі, адточанымі многімі пакаленнямі. З часам многае сціралася з народнай памяці, пераважная большасць сімвалаў губляла сваё значэнне для чытача, расшыфроўка казкі становілася недасяжнай задачай для новага пакалення дзяцей і дарослых, і некалі павучальныя і навучальныя апаведы становіліся толькі забаўкай.

Сучасныя казкі напаўняюцца новым зместам, хаця і звязаны са сваімі старажытнымі папярэднікамі ніткамі вобразаў і цудаў.

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Партрэт шкла. С. 17.

<sup>2</sup> Кавалёў, С. На розныя ўзросты і густы // Літ. і мастацтва. 1990. 27 ліпеня.

<sup>3</sup> Тамсама.

<sup>4</sup> Кавалёў, С. Мэва. Мінск, 1988.

<sup>5</sup> Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров : Человек — текст — семиосфера — история. М., 1999. С. 21.

Напрыклад, казка «Сыкстына з-пад радыятара», дзе абсалютна паказачнаму асадкі, алоўкі і фламастэры з’яўляюцца жывымі істотамі, закранае распаўсюджаную ў тыя часы з’яву. Беспадстаўныя скаргі і скаргнікі былі ва ўсе часы, але росквіт гэтай з’явы прыйшоўся на савецкі перыяд, бо менавіта тады ўсе ўстановы былі вымушаны рэагаваць на кожны допіс не пазней, чым праз дзесяць дзён пасля атрымання скаргі. Мінула пятнаццаць год, і звышактуальная некалі казка патрабуе гістарычнага каментару. Але варта адзначыць, што і ў час напісання казка была разлічана больш на дарослых, чым на дзяцей.

Маленькія чытачы звычайна лёгка абмінаюць тое, чаго не разумеюць, і для іх застанецца відавочнай гісторыя пра тое, як асадка Сыкстына і аловак Акварэлік, якія некалі належалі добрым гаспадарам, правучылі дрэннага гаспадара і ўцяклі. Цікава, што менавіта напрыканцы 1980-х у «ЛіМе» была агучана гэтая праблема: людзі закідвалі рэдакцыі і выдавецтвы скаргамі, а потым дасылалі свае творы. Можна параўнаць з тэкстам казкі: «Мы прыемна здзіўлены і шчыра ўзрадаваны, атрымаўшы ад Вас замест чарговай скаргі гэты цудоўны вершык... І хаця верш, што вы даслалі як свой уласны, належыць нашаму вядомаму паэту... мы ўсё роўна рады за Вас і ўпершыню ўдзячны за ліст».

Гістарычна штуршок да стварэння казачнага сюжэта даваў матыў. Паводле А. Весялоўскага<sup>1</sup>, матыў — гэта формула, якая адказвала спачатку грамадскасці на пытанні, якія прырода паўсюль ставіла чалавеку, альбо якая замацоўвала асабліва яркія ўражанні рэчаіснасці, якія здаваліся важнымі альбо часта паўтараліся. Матыў вырастаў у сюжэт, а падобныя сюжэты ў казках розных народаў былі натуральнай эвалюцыяй падобных матываў. Кавалёў амаль не выкарыстоўвае сапраўды казачных матываў, і казкі ў яго паводле жанравага аднясення найчасцей альбо прыпавесці, альбо псеўдадзіцячыя казкі. Да прыкладу, у казцы «Мэва», якая і дала назву кніжцы, зорка ляціць на Зямлю, дзе, магчыма, загіне, але, нягледзячы на папярэджанні іншых зорак, яна свядома абірае такі

<sup>1</sup> Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 301–302.

шлях: «...я... адзіная з мільярдаў зорак, якой наканавана ўбачыць зямлю. Усё ваша жыццё — ноч; прыгожая і строгая, мудрая і вечная, але — толькі ноч». «Маленькая летуценніца, народжаная ўначы, каб трызніць днём», трапляе на Зямлю, і хлопчык, сын радыёаматара, заўважае незвычайную чайку (дарэчы, тэва — па-польску і ёсць «чайка»). Па форме гэты твор не казка, бо большую яго частку займае дыялог між Мэвай і іншымі зоркамі. Ідэя ўжо стала класічнай: чым жыць у цемры, лепей памерці ў святле.

Шмат агульнага з Мэвай мае і Белая незабудка, якая разам са Званочкам выправілася з сада ў поле і загінула на самым пачатку свайго шляху. Трагічны фінал, які, дарэчы, не ўласцівы народным казкам, тут згладжваецца аптымістычным заканчэннем. Маўляў, на полі растуць іншая незабудка і іншы званочак. Казка «Белая незабудка» — яскравы доказ інтэграцыі старажытных і сучасных матываў. Сад здаўна абазначаў месца любоўных спатканняў, а там якраз і сустрэліся Незабудка і Званочак. А носьбітамі вобраза кветкі найчасцей з’яўляліся маладыя багі, якія гінулі дзеля Ува-скрасення<sup>1</sup>. Каляндарныя міфы — вынік зменаў пор года. Можна сцвярджаць, што змест казкі закранае найстаражытнейшы пласт міфалогіі і даўнейшых вераванняў, але выяўляюцца яны вельмі апасродкавана.

Некаторыя казкі С. Кавалёва з’яўляюцца хутчэй апавяданнямі: «Далёкі пошум мора» расказвае пра сабаку, які ўсё жыццё плаваў разам з матросамі і ўрэшце скончыў жыццё на карабельных могілках. Ці тая ж казка «Малюнак». Тэкст не можа існаваць адарвана ад кантэкстаў, гістарычнага і культурнага. І таму міжволі ў свядомасці казка-апавяданне «Малюнак», казкі «Чарнакніжнік» і «Пясочны замак» звязваюцца з маладымі творцамі, часам разгубленымі перад жорсткай рэчаіснасцю. Чароўная істота Пясчанік з казкі «Пясочны замак» будзе замкі з пяску, як будавалі да яго многія пакаленні яго-ных продкаў. Спрадвеку існаваў закон: дабудоваўшы замак, трэба сысці, не чакаючы з’яўлення жыхароў. Пясчанік парушае запавет

<sup>1</sup> Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 207.

і даведваецца, што ніякіх жыхароў няма, больш за тое — Пацук, Конь і Малпа ідуць услед за ім і разбураюць створаныя ім замкі.

Пясчанік губляе сэнс жыцця, далучаецца да звяроў і нават агітуе іншых: «Я таксама калісьці штосьці для некага будаваў, а потым зразумеў усю марнасць і непатрэбнасць гэтай працы». Але ўпэўненасць была толькі знешняя: «...ноччу (Пясчанік. — А. Б.) захлынаўся слязьмі, праклінаў той дзень, калі яму захацелася ўведаць праўду, і зайздросціў тым, хто ідзе спрадвечным шляхам продкаў, ні пра што не задумваецца і не здагадваецца». Але нават у такой, здавалася б, безвыходнай сітуацыі можна было пайсці іншым шляхам. Пясчанік, прыгнечаны нечаканым адкрыццём, не здолеў супраціўляцца нахабным разбуральнікам, не наважыўся працягваць далей сваю любімую, але бессэнсоўную зараз працу.

Сілы для супрацьстаяння знайшліся ў Вапнінкі, якая «звела таямніцу сваёй бяссэнсавасці і нікому непатрэбнасці, адмовілася разбураць зробленыя ёю палацы і ўвогуле хоць штосьці нішчыць у гэтым сусвеце». Калі звяры вырашылі знішчыць упартую Вапнінку, Пясчанік уцёк да яе, каб выратаваць, каб дапамагчы выстаяць, каб працягваць і сваю працу. Крызіс, падобны да таго, які перажыў Пясчанік, бывае ў жыцці кожнага чалавека. І ад прыватнага «нашто працаваць, калі гэта нікому не патрэбна» лёгка перайсці да агульнага «нашто ўвогуле жыць». Адказы шукаюць спрадвеку, а выснова адна: перафразуючы Вальтэра, кожны павінен будаваць свой замак!

А ці здолее пабудоваць — іншае пытанне. Адкуль браць сілы, натхненне, каб жыць? Для цесляра Ганчыка з казкі «Сляза волата» ўсё вырашылася нечакана проста: п’ючы ваду з крыніцы, якая ўтварылася са слязы волата, цясляр «бачыў харакство там, дзе іншыя бачылі звыклы штодзённы побыт, чуў прыгожую мелодыю там, дзе астатнія чулі толькі бразгат і грукат альбо не чулі нічога ўвогуле». З гэтым чароўным допінгам жыццё цесляра кардынальна перамянілася, тым цяжэй было вяртацца да жыцця ранейшага: «...немагчыма зрабілася жыць сваімі ўласнымі пачуццямі, уласным сэрцам, зрокам і слыхам». Ганчык шукаў дапамогі звонку, ад Волата, але не здагадаўся, што і ў ім існуе гэтая сіла, гэтая таямніца, да якой далучыцца гном, набраўшы ў бутэльку слёз цесляра Ганчыка.

Ад поліістотнага казачнага свету, дзе мірна суіснуюць волаты, людзі і гномы, можна правесці паралель з асобай чалавека, якому для шчасця і спакою неабходна адшукаць у сабе волата.

Казкі «Чарнакніжнік», «Вулічны спявак» і «Малюнак» — своеасаблівае павучанне для чытачоў і пісьменнікаў, творцаў наогул. Чарнакніжнік Кард усё жыццё складаў жудасныя гісторыі для Уладара, які казаў, што «людзі павінны заўсёды нечага баяцца, інакш яны не будуць баяцца нічога». І талент Карда верна служыў застрашэнню людзей. Але прымушаючы чытачоў баяцца, а гэта значыць, жыць у свеце жахаў, творца не павінен забываць, што першай ахвярай стане ўяўленне, якое нарадзіла гэты свет, уяўленне самога творцы. Пасля смерці «кніжнікі заўсёды адпраўляюцца ў краіну іх уласнай фантазіі». Кард усведамляе, што пры жыцці стварыў для сябе сапраўднае пекла, бо створаны ім свет — гэта Выспа Забойцаў, Возера Кровазмяшэння, Мора Усёпрадажнасці і Усіхкупляльнасці.

Назва возера — таксама сведчанне таго, што ўсё-ткі не ўсе казкі з кнігі «Мэва» разлічаны на дзяцей. Да таго ж варта прыгадаць словазлучэнне *белагаловыя жонкі*. Белагаловымі ў старажытнасці (напрыклад, у «Авантурах майго жыцця» С. Пільштыновай) называліся жанчыны. У такім кантэксте слова не выклікае цяжкасцяў для разумення, але відавочна, што аўтар хацеў стварыць атмасферу даўніх часоў, хаця наўрад ці хто (акрамя філолагаў) гэта адчуў.

Быў час, калі Кард пісаў не вычвараючыся, але самавыяўляючыся, калі маладосць яшчэ перамагала рацыянальнасць, быў час, калі Кард напісаў «Песню Вясны і Каханья». І, дзякуючы няправільнаму лагічнаму націску ў сваім першым творы, Кард знайшоў сабе адпаведны прытулак — хатку ў небе.

Кожны сам вырашае, пра што і як пісаць, маляваць, спяваць. Але не варта разлічваць на тое, што інтэрпрэтацыя напісанага, намалёванага і праспяванага будзе правільнай. Невымернае гора шпака ад страты жонкі і дзетак вылілася ў такую прыгожую песню, што людзі ці не зайздросцілі яму, бо «якія могуць быць турботы ў такога маленькага камячка пер'я».

Ды ўспрымальнікі-інтэрпрэтатары ўплываюць на мастакоў (у шырокім сэнсе) нашмат меней, чым настаўнікі. Вучань старога

мастака з казкі (хутчэй прыпавесці) «Малюнак» робіць адкрыццё, вынаходзіць новую тэхніку пісання карцін і знаходзіць разуменне ў свайго настаўніка. Паміраючы, стары мастак пакінуў свайму таленавітаму вучню майстэрню і завет: «Зараз ніхто не малюе кветкі, але толькі шкло, пад якім яны растуць. Ты першы пайшоў па такім рызыкаўным шляху і дасягнуў вялікіх поспехаў у тэхніцы выяўлення... Абячай мне толькі, што калі адзін з тваіх вучняў намалюе раптам замест шкла кветку, — ты не прагоніш яго і дапаможаш перамагчы цябе...» Мы не можам успрымаць тэксты гэтых казак (ці не казак) адасоблена ад аўтара, ад часу іх стварэння. С. Кавалёў сам уводзіць іх у больш шырокі кантэкст, калі артыкул пра зборнік Г. Булыкі «Сінтэз» пачынае гісторыяй пра мастакоў, шкло і кветку. І гэта ўжо не абстрактныя мастакі, а тыя, што побач. Для іншых настаўнікаў гэта ўзор рэагавання, гэта папярэджанне для будучых настаўнікаў, гэта мудрая парада ставіцца спакойна і разважліва да пошукаў маладых творцаў. З гэтых трох казак як бы вынікае формула паспяховай творчасці: пісаць ад сэрца, пісаць па-добраму і пісаць па-новаму.

## ГЕРМЕНЕЎТЫКА І СУЧАСНАЯ ДРАМАТУРГІЯ<sup>1</sup>

Герменеўтыка як галіна філасофскай навукі аб інтэрпрэтацыі асабліва актуалізавалася напрыканцы ХХ стагоддзя. Яна паўплывала на гуманітарныя навукі, стала апошнім метадалагічным кірункам літаратуразнаўства, тэатразнаўства.

Само паняцце азначае *вытлумачэнне, інтэрпрэтацыя* і паходзіць ад імя грэчаскага бога Гермеса. Сярод іншых алімпійскіх багоў Гермес выконваў функцыі пасланца, перадатчыка боскай волі людзям, ён быў мастком сувязі паміж нябёсамі і зямлёю, такім чынам, у нейкім сэнсе інтэрпрэтатарам.

Але прычым тут сучасная драматургія? У тым і справа, што сучасная драматургія, на мой погляд, самым непасрэдным чынам развіваецца ў рэчышчы герменеўтыкі. Больш за тое, наш час вылучыў «другаснасць» у якасці асноўнай мастацкай ідэі. Гульня выпрацаванымі стылямі мінулых эпох, пляценне ўзораў па канве знаёмага мастацкага вобраза, адкрытыя ці прыхаваныя цытаты, скарыстанне чужых сюжэтаў, герояў, гульня з імі, з моўнымі радамі — усё гэта характэрныя рысы мастацкага мыслення нашага часу. І беларуская драматургія займаецца галоўным чынам інтэрпрэтацыяй, герменеўтыкай.

Сусветная культура для мыслення ХХ стагоддзя — прынцыпова адкрытая сістэма, існуе ў адной плоскасці, у адным хранатопе — сучаснасці. Адзначым, для беларускіх аўтараў асноўным герменеўтычным аб'ектам з'яўляецца не столькі сусветнае мастацтва, колькі беларуская старажытнасць: гісторыя, мемуарыстыка, літаратура, тэатр.

Мяне доўгі час непакоіла пытанне размывання межаў паміж п'есай і інсцэніроўкай. І сапраўды. Нашыя драматургі нават забыліся на такое слова, як інсцэніроўка. Пераклад на драматургічную мову чужой

аповесці ці казкі называецца п'есай. Нават сталі «інсцэніраваць» чужыя п'есы. Канешне, за стварэнне п'есы Міністэрства культуры плаціць больш грошай, чым за сцэнарый, таму лепей усё назваць п'есай. Але справа не толькі ў меркантыльнай зацікаўленасці. Праблема глыбей. Інсцэніроўка – лібрэта – мантаж сталі асновай драматургічнага мыслення. Яно жывіцца не пошукам актуальнай праблематыкі, сучаснага сюжэта, не спробай ухапіць і зафіксаваць рэчаіснасць, а іншым — гульнёй кантэкстамі розных літаратурных мікрасветаў. Натхненне аўтараў і эксперыментальны пошук тычацца прыёмаў інтэрпрэтацыі, пошуку парадаксальных сувязей паміж разнароднымі мастацкімі адзінкамі.

На сённяшні дзень можна вылучыць некалькі тыпалагічных мадэляў герменеўтычнай драмы.

1) Рэпрадукцыйная, ці «натуралістычная» мадэль. Па сутнасці, маецца на ўвазе прасты пераклад на іншую мову мастацтва, перавод у іншую форму дыялога, а значыць, гульні першага ўзроўню, празаічных, эпічных ці паэтычных твораў іншых аўтараў. Прыкладам могуць служыць такія п'есы, як «Трыстан і Ізольда», «Саламея і яе амараты» Сяргея Кавалёва, «Нос» Пётры Васючэнкі, «Загубленая душа» Уладзіміра Граўцова. Тут галоўнае — індывідуальныя акцэнтны і літаратурна зафіксаванае тлумачэнне чужога твора і ўласнай прысутнасці ў ім. У дадзеным кірунку асабліва любіць працаваць Сяргей Кавалёў. Імя гэтага маладога беларускага драматурга не сыходзіць апошнім часам з афіш драматычных і лялечных тэатраў. Ён быў калі не самым любімым, дык самым іграемым драматургам года. Акрамя драматычнай творчасці, Сяргей Кавалёў займаецца літаратуразнаўствам, чытае лекцыі па гісторыі старажытнай беларускай літаратуры.

Гэта таксама новая рыса сучаснай драматургіі. У беларускую драму прыйшло новае пакаленне, адметнае «ўніверсітэцкімі» прыхільнасцямі. Гэта навукоўцы, выкладчыкі, даследчыкі. Маю на ўвазе яшчэ імёны Пётры Васючэнкі, Ігара Сідарука, Сяргея Кандрашова, Міраслава Адамчыка, Максіма Клімковіча і іншых. Прыкутасць да сялянскага менталітэту беларускай драмы трохі разбавілася пакаленнем своеасаблівых «эстэтаў».

<sup>1</sup> Артыкул з кнігі: Ратабыльская, Т. Спыніся, імгненне... : Старонкі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х г. : зб. арт. Мінск, 2000. С. 193–196.

Сам Сяргей Кавалёў тлумачыць скарыстанне чужых п'ес і сюжэтаў свядомым праектам, ён працуе над рэалізацыяй менавіта герменеўтычнага праекта, які нарадзіўся, па ягоных словах, са «шкадавання, што ў беларускай літаратуры XVI стагоддзя няма драматургічных твораў, роўных рыцарскім раманам “Бава” і “Трышчан”, што ў літаратуры XVIII стагоддзя няма п'есы на тую ж тэму, якую распрацавала Саламея Пільштынова-Русецкая ў сваіх “Мемуарах”, а ў XIX стагоддзі беларуская міфалогія і фальклор не адлюстраваныя ў драматургіі так ярка, як у пражанай кнізе Яна Баршчэўскага “Шляхціц Завальня”».

2) Другі кірунак стварэння герменеўтычнай п'есы — канцэптואльная кантамінацыя. Сучасныя драматургі не задавальняюцца адным чужым творам, а для стварэння ўласнага погляду на пэўныя гістарычныя ці міфа-паэтычныя падзеі спалучаюць у адным творы сцэны ці сюжэты з двух-трох іншых вядомых твораў. Прыкладам, «Камедыя» Уладзіміра Рудава, «Стомлены д'ябал» Сяргея Кавалёва, дзе скарыстаны тэксты Марашэўскага, Аляхновіча і Купалы. Іншым разам у сучасную п'есу не толькі ўключаецца твор вядомага ці малавядомага аўтара, але інсцэніруецца яго біяграфія. Так, скажам, у сваёй апошняй п'есе Сяргей Кавалёў, ствараючы драму аб Уршулі Радзівіл, першай беларускай жанчыне-драматургу, уключае ў дзею і цытаты з яе п'есы «Распуснікі ў пастцы».

3) Яшчэ адна мадэль распаўсюджаных герменеўтычных п'ес — адаптацыі і перапрацоўкі класічнай драматургіі: старыя аўтары «падганяюцца» пад сучаснае кліпавае мысленне, схільнасць да лапідарнай манеры выказвання, сканцэнтраванасць на дзейнай інтрызе. Лічыцца, што наш сучаснік не можа вытрымаць доўгай думкі на сцэне, што яго ўвагу трымае хуткая змена «карцінак» ці эмацыянальных зігзагаў. У гэтым кірунку, у прыватнасці, ствараў свае пераклады-адаптацыі Шэкспіра Аляксей Дударэў («Рычард III», «Макбет», «Гамлет»).

Я наўмысна не кранаюся цяпер ацэначных катэгорый: што напісана добра, што дрэнна, у якой ступені валодае мастацкай якасцю той ці іншы герменеўтычны твор. Мая задача — уявіць пэўную карціну кірункаў найноўшай драмы. Але ўсё ж найвышэй-

шым узроўнем арыгінальнасці і магчымасцямі праявіць уласныя герменеўтычныя здольнасці і канцэптואльныя памкненні вызначаюцца наступныя тры тыпалагічныя мадэлі: п'есы-гульні «чорнага гумару», фальклорныя варыяцыі і гістарычныя фантазіі.

Мэтай п'ес, падобных да «Нагавіцаў св. Георгія...» Максіма Клімковіча і Міраслава Адамчыка, «Чорнага квадрата» тых жа аўтараў, з'яўляецца гульня з літаратурным творам, гістарычным ці літаратурным персанажам, стварэнне «антыкантэксту». Знакамітая гістарычная асоба, скажам, Францыск Скарына ці Казімір Малевіч, вырываюцца са знаёмага (а таму — банальнага) антуражу, асяроддзя, пазбаўляюцца гістарычнага параўнання і змяшчаюцца ў незвычайную штучную сітуацыю, па большай частцы гінельнага ці анекдатычнага характару. Персанаж «зніжаецца» ў амплітудзе «чорнага» гумару, ператвараецца ў своеасаблівага камічнага дублёра знакамітай асобы, які існуе ў падсвядомым параўнанні з традыцыйным вобразам, прыхаваным ва ўяўленні глядача. І новы кантэкст жыцця персанажа — наўмысна нерэальны, абсурдны, гэта Антысвет, краіна Залюстрэчка.

У фальклорным кірунку сёння плённа працуе навуковец і драматург Пётра Васючэнка. Па сваёй прыродзе ён добры казачнік. Але ягоныя інтэрпрэтацыі фальклору, а таксама ўласныя казкі не такія ўжо бяскрыўдныя. Ён трымаецца ў беларускай драматургіі традыцый вострых казачных прытчаў Шварца. У Пётры Васючэнке вельмі сакавітая беларуская мова, дзе ажываюць народныя інтанацыі, гумар, прыказкі. І раптам — урываецца сучасны слэнг. Гэта складае ў яго п'есах сістэму адлеглых люстэрак. Невыпадкова амаль усе п'есы Васючэнка ўвасоблены на радыё як радыёспектаклі, іх вельмі цікава слухаць, і, на жаль, яны мала скарыстаныя ў сучасным тэатры. Толькі што выйшаў зборнік яго п'ес «Маленькі зброяносец», куды ўвайшлі больш-менш вядомыя творы «Страшнік Гам», «Каляровая затока», «Маленькі зброяносец», «Новы калабок» і інш.

На фальклорнай аснове створана п'еса «Страшнік Гам», дзе спалучаюцца матывы вядомай казкі «Зімоўка звяроў» і элементы сучасных страшылак. Але змест п'есы якраз і скіраваны на тое, каб абязброіць беспадстаўны страх, пераадолець жахлівае, зрабіўшы



ЭПОХА РЭМЕЙКУ<sup>1</sup>

Казаць — значыць упадаць у таўталогіі.

*Х. Л. Борхес*

## Гутарка «па паняццях» (малакарысная)

Можа падацца, што тэрмін «рэмейк»<sup>2</sup> як апісанне шырокае з’явы мае сэнс галоўным чынам у дачыненні да кінаіндустрыі. Сапраўды, на сёння праблема вычарпанасці «свежых» тэмаў і сюжэтаў у кіно відавочная, што прымушае стваральнікаў кінаблэкбастараў звяртацца да вялікіх кніг і бяспройгрышных «сцэнараў», for ex.: «Троя», «Пакуты Хрыста», «Уладар пярсцёнкаў», «Ліга выбітных джэнтльменаў»<sup>3</sup> і інш. Спаборніцтва тут адбываецца перадусім у галіне спецэфектаў (хіба не тое ж самае назіраем і ў прыгожым пісьменстве?). Пасля росшукаў азначэнняў удалося натрапіць на дзве дэфініцыі рэмейка.

«Рэмейк (рымейк) (ад анг. remake — пераствараць), выпраўлены, перароблены альбо ўзноўлены варыянт мастацкага твора (літаратурнага, музыкальнага; фільма, спектакля)». *Музычны слоўнік.*

<sup>1</sup> Артыкул апублікаваны: Дзеяслоў. 2005. № 3 (16). С. 238–243.

<sup>2</sup> Часам можна сустрэць варыянт напісання — рымейк. Ён падаецца не ўласцівым для беларускай мовы калькаваннем з расейскай. («Граматычны слоўнік назоўніка» дае адзін варыянт напісання слова — «рымейк». — *Рэд.*)

<sup>3</sup> У апошнім рамане «Свяшчэнная кніга пярэваратня» В. Пялевін вуснамі сваёй гераіні тлумачыць гэтую сітуацыю наступным чынам: «Эканоміка, заснаваная на пасрэдніцтве, спараджае культуру, што лічыць за лепшае аддаваць перавагу створаным іншымі вобразам замест таго, каб ствараць новыя».

яго мізэрным і смешным. Нечаканая інтэрпрэтацыя сюжэта вядомай казкі адбываецца ў п’есе «Новы калабок». Знаёмы казачны персанаж аказваецца «з душою» трапяткой, чуйнай да добра і зла, і гэта дапамагае яму не падзяліць лёс няўдалых папярэднікаў, уравацца ад лясных драпежнікаў, што палююць на яго. Дабро і зло, іх магчымыя ўзаемапераходы, адценні, якія, аднак, выключаюць кампраміс, баязлівасць, здраду, — праблематыка «Маленькага збрыяноса». Твор напісаны ў жанры «рыцарскай п’есы». А гэта дае магчымасць успрымаць рамантыку чыстага кахання, служэння Цудоўнай Панне, ідэю самаахвярнасці без іроніі. Стылю Васючэнкі ўласцівыя імкненне да парадокса, нечаканых метамарфоз, ён майстра яркіх дыялогаў.

Пэўным чынам датычыцца герменеўтычнай плыні цыкл гістарычных п’ес Аляксея Дударова, разгляд якіх патрабуе асобнай гаворкі. Адзначу толькі, што іншым разам пытанне гістарычнай інтэрпрэтацыі паўстае таму, што Аляксей Дудараў захоўвае традыцыйную форму гістарычнай драмы, але займаецца не вытлумачэннем гісторыі. Для яго гісторыя — не столькі жыццёвая плынь мінуўшчыны, колькі крыніца новага сюжэтаўтварэння і фантазіі. І таму, скажам, у п’есе «Уладзімір і Рагнеда» застаецца пытанне, ці зможа п’еса Аляксея Дударова пераламіць прыхаваны ў памяці народнай гістарычнай архетып аб крывавым шлюбе Уладзіміра і Рагнеды; ці зможа сучасны твор апаэтызаваць і ўпрыгожыць Гісторыю, увесці ў сучасную свядомасць замест гістарычнай жорсткасці вялікае Каханне паміж Рагнедай і Уладзімірам.

«Рэмейк, фільм, які паўтарае сюжэт раней знятага фільма. Р. характэрныя перш за ўсё для Галівуда. Іх мэта — скарыстоўваць сюжэт, які ўжо камерцыйна зарэкамендаваў сябе, у звязку з новымі тэхнічнымі сродкамі». *Энцыклапедыя кіно*.

Паколькі далей гаворка пойдзе пераважна пра феномен рэмейка літаратурнага, хацелася пазнаёміцца з кампетэнтнай думкай літаратуразнаўцаў што да гэтага панятку. Найноўшыя расейскія крыніцы не даюць рады (айчынныя — пагатоў), адмахваючыся няўцямнымі фармулёўкамі пра «герменеўтычную гульню з тэкстам класічных твораў» альбо палюхаючы чытача ўсялякімі «постмадэрновымі дэструктуралізмамі». Між тым, постмадэрновасць не ёсць неабходнай адзнакай рэмейку.

Пры ўсёй сваёй нібыта яснасці і нібыта зразумеласці, літаратурны рэмейк як жанравы панятак малаасэнсаваны (пэўна, як гэта зазвычай здараецца, «дыягназ» будзе вынесены «пацыенту» па скананні). Егго — напеў час такое асэнсаванне здзяйсняць (залішне казаць, што гэты тэкст не прэтэндуе ні на што, апроч суб'ектыўнасці).

Перадусім адзначым, што не варта блытаць «рэмейк» і «паўторную экранізацыю». Як бачым, паводле кіношняй тэрміналогіі гэтыя паняткі разглядаюцца як тоесныя. Цэлы шэраг сюжэтаў, як правіла, экранізацый папулярных кніг, пераносіліся на экраны ў мінулым стагоддзі процьму разоў: «Папялушка» — каля ста разоў з 1898 года, «Гамлет» — 74 разы, «Рабінзон Круза» — 44 разы, «Сабака Баскервіляў» — 14 разоў (дадзеныя з «Энцыклапедыі кіно»). Чамусьці ў масавай свядомасці такое перанясенне трывала прыпісваюць на дысках-касэтах). Адсюль і палягае недарэчнасць. Так, атрымліваецца, што нашумелы блюзнерскі праект Бандарчука-Ахлабысціна «Даўн Хаўс» (перастварэнне рамана Дастаўескага «Ідыёт» на сённышні капыл) і, да прыкладу, апошнія расейскія экранізацыі гэтага твора ёсць адной і той жа жанравай праявай.

Здараюцца завуалюваныя рэмейкі, калі фабула ад пачатку падносіцца як самастойная, а твор-першакрыніца пазнаецца абазнанай публікай у працэсе прагляду (прачытання). Так, трапіўшы на кінастужку Клода Мілера «Малышка Лілі» (яе паказвалі ў асадах «Кінафармата 4×4»), давялося назіраць рэмейк чэхаўскай «Чайкі»

з дзеяннем і дэкарацыямі сучаснае Францыі, дзе клон Трэплева выяўлены ў якасці маладога авангарднага кінарэжысёра, які ўрэшце такі застрэльваецца, толькі не ў жыцці, а ў фільме, які сам здымае. Без бачання кантэксту — твора-прататыпа — адэкватнае ўспрыманне стужкі робіцца праблематычным (па сканчэнні сеанса ладная частка публікі плявалася).

Гэтак маем шырокае і вузкае разуменне тэрміна: рэмейк як свядомае (адкрыта дэклараванае ці завуалюванае) перастварэнне (найперш фабульна-персанажнай канвы) твора-прататыпа і як перайманне асноўных ідэй, формы, мастацкіх прыёмаў. Асобнае ўвагі патрабуе скарыстанне схаваных цытатаў ды інтэртэкстуальныя «містыфікацыі». Калі прыгадаць слаўназваную борхесаўскую тэзу пра зведзенасць усёй літаратуры да чатырох гісторый, можа ўзнікнуць пытанне: а што ж тады не рэмейк? Дзеля таго, каб пазбегнуць удавання ў тэрміналагічны абсурд, пяройдем да прыкладаў, бо менавіта з'яўленне літаратурных рэмейкаў дазволіла разглядаць праблему на зусім іншым узроўні.

## Да гісторыі хваробы

Пачатак літаратурнае беларускамоўнае традыцыі рэмейку падаецца слухным адлічваць ад бурлескава-травесцыйных паэм XIX стагоддзя (да традыцыі тэатральнай спрычыненых батлейкавыя пастаноўкі) «Энеіда навыварат» і «Тарас на Парнасе», што сталіся, кажучы сённышняй мовай, кічам з набыткаў Класіцызму і адначасна спробай перадавой белакоствавай касты стаць «бліжэй да народу».

На добры лад, «Энеіда навыварат», што, дарэчы, стаіць ля вытокаў з'яўлення «новай беларускай літаратуры» наогул, — гэта нават рэмейк рэмейка — «Энеіды» Катлярэўскага<sup>1</sup> (першыя ж шэсць

---

<sup>1</sup> М. Хаўстовіч у артыкуле «“Энеіда навыварат”: спроба рэканструкцыі» пераканаўча сведчыць, што зусім не абавязкова ўкраінская «Энеіда» паўплывала на беларускую.

песняў «Энеіды» Вергілія часам называюць лацінскай «Адысеяй», а ў другіх шасці бачаць моцны ўплыў «Іліяды»). Травесці (ад франц. *travestir* — пераапранаць) і ёсць этымалагічным прататыпам панятку рэмейк.

Першым рэмейкам ХХ стагоддзя (і па часе з’яўлення і, верагодна, па значнасці) можна лічыць рэмейк Гамеравай «Адысеі». Размова, вядома, пра рамана Джэймса Джойса «Уліс», які Аліўе Ралэн ахрысціў «энцыклапедыяй усіх жанраў». Пазычаная ў Гамера (ці папросту «запатэнтаваная» Гамерам?) ідэя блукання ў пошуках сваёй Ітакі надзвычай блізкая літаратуры мінулага стагоддзя. Беларуская — не вынятак.

Падаецца, першы бестселер беларускае літаратуры «Дзікае паляванне караля Стаха» смела можна назваць рэмейкам. Андрэй Расінскі ў артыкуле «Начныя кашмары Беларусі» («Наша ніва» за 13 жніўня 2004 года), нібыта апраўдваючы Караткевіча перад абвінаваўцамі ў плагіяце, тлумачыць падабенства аповесці з раманам Конан-Дойля «Сабака Баскервіляў» пераемнасцю традыцыяў, «агульнай асветніцкай мадэллю». Але наўрад ці пазычанне пэўных сюжэтастваральных ліній, нават дэталей, і гатычна-балотнага антуражу ў Конан-Дойля можна лічыць выпадковым. І тут няма нічога ганебнага. Пазнавальнасць асобных ходоў можна ўспрымаць як наўмысны рэверанс у бок майстра дэтэктыву. Пагатоў, «Дзікае паляванне» жанрава сягае вышэй за проста дэтэктыўна-прыгодніцкую аповесць.

### Кіч і містыфікацыі

Скон сацрэалізму спарадзіў спробы парадывання гэтага «творчага метаду», у якіх мы можам угледзець пэўныя адзнакі рэмейкерства. Так, Сяргей Балахонаў у артыкуле «“Архіпелаг постмадэрн”, або Аналіз халодная сляза» («Arche», 3-2003), разглядаючы аповесць Валеркі Булгакава «Правільны выбар», гаворыць пра тэндэнцыю да «*дэканструкцыі*» (вылучэнне маё. — *А. І.*) спадчыны сацарту ды савецка-імперскіх міфаў». Згаданая аповесць не ёсць прыкладам

«чыстага» рэмейку, бо, перадусім, не мае якога-кольвечы канкрэтнага аб’екта пераймання. Дэканструюецца найперш штампаваная лексіка міфалагемных бел-сав-літ-раўскіх твораў пра партызанку дзеля суцэльнага, перапрашаю, постмадэрновага яе, лексікі, засябання. Не магу адмовіць сабе ў цытаванні ўрыўка плынесвядома-нага трызнення параненага разведчыка, маёра Палкіна, абкладзенага фрыцамі, перад яго экзістэнцыйным выбарам — пусціць сабе кулю ў рот: «А птушыныя спевы! Не ўсе птушкі са сваімі птушанятамі паляцелі ў вырай. Многія прадстаўнікі пярнатых так яшчэ і не рашыліся на такое паветранае падарожжа. Ды і нашто, праўду кажучы, некуды ляцець, калі лес ажно поўніцца дарамі прыроды. На балотных кочках развалам ляжаць журавіны, на зарослай мохам зямлі красуюцца гронкі брусніц у акружэнні баравікоў і лісічак. Хоць збірай іх лапатай і грузі ў самазвал!»

Асобна трэба адзначыць модны жанр літаратурных містыфікацый з гістарычным ухілам. Найбольшага поспеху тут дасягнуў згаданы ўжо С. Балахонаў сваім даследаваннем генезісу і папуляцыі птушкі Фенікс на беларускіх землях («Arche», 5-2004). Рэч атрымалася герменеўтычная і, што важна, сапраўды смешная.

Стварэннем паўнаважных рэмейкаў у нашае літаратуры плённа займаецца крытык і драматург Сяргей Кавалёў. Пра яго — далейшая гаворка.

### «Хутка, смачна, па-беларуску»

С. Кавалёў — аўтар каля дзясятка п’ес, што маюць канкрэтныя творы-прататыпы аўтараў XVI–XX стагоддзяў. Так, да прыкладу, самы паспяховы ў сцэнічным жыцці твор Кавалёва «Стомлены д’ябал» (1997) грунтуецца на мастацкіх здабытках аж трох знакавых для беларускай драматургіі фігураў: К. Марашэўскага, Я. Купалы і Ф. Аляхновіча. У прадмове да кнігі «Стомлены д’ябал» С. Кавалёў, акрэсліваючы поле сваёй дзейнасці паняткам «герменеўтычная драматургія», прызнаецца: «Я імкнуўся “перакласці”... творы мінулых стагоддзяў на мову сучаснай драматургіі, актуалізаваць

літаратурную спадчыну, арыгінальна інтэрпрэтаваць яе». У той жа прадмове аўтар праводзіць мяжу паміж паняткамі «інсцэніроўка» і «герменеўтычная п'еса» (прыгадайма размежаванне «паўторнай экранізацыі» і «рэмейку», што вялося вышэй у дачыненні да кіно). Так, С. Кавалёў даводзіць, што ў адрозненне ад аўтара інсцэніроўкі, які «папросту скарачае вершаваны альбо праявічны тэкст і надае яму дыялагічную форму», аўтар герменеўтычнай п'есы (якому ў нашым артыкуле будзе больш пасаваць моднае слоўца «рэмейкер») «поўнаасцю свабодны ў канструяванні новага мастацкага свету, дыялог адбываецца не толькі паміж героямі, але і паміж рознымі творамі, жанрамі, эпохамі». Таму падаецца памылковай і беспадстаўнай тэза, што ў адрозненне ад «сапраўднага», «самадастатковага» аўтара, які дзейніць акт *нараджэння* тэксту, рэмейкер займаецца штучным апладненнем. У шэрагу выпадкаў рэмейкер, прыкрываючыся тлумачэннямі пра постмадэрнісцкую гульню з тэкстам, выглядае больш шчырым за аўтара, які, перапрашаю, скраўшы сюжэт, займаецца, па сутнасці, тым жа рэмейкерствам.

Творы Кавалёва, да ўсяго, выконваюць лікбезавую функцыю. У час славуае «дэвальвацыі слова» і страты цікаўнасці да чытання прагляд адной яго п'есы «хутка і смачна» схіліць манкурта да нацыянальнага. Таму-сяму захочацца перагартыць, па-новаму зірнуць на беспаспяхова чытаных у школе Купалу, Баршчэўскага, паэму «Тарас на Парнасе»...

Ёсць надзея, што з'явіцца беларускія рэмейкі і высокабюджэтныя экранізацыі класічных твораў. Пакуль жа застаецца здавальнавацца «гоблінскім» перакладам «Настасці Слуцкай» і следам за Аўраамкам з «Легенды пра Машэку» верыць, што «прыйдучы іншыя летапісцы, напішуць пра іншыя падзеі». Сам спадар Кавалёў галоўныя спадзяванні ўскладае на новую генерацыю беларускамоўных аўтарак, называючы прозвішчы В. Гапеевай, А. Кузьміной, В. Шчукінай.

## «Прыгажосць не ўратуе...»

Сёння ў Расеі літаратурныя рэмейкі на праграмныя творы рускай літаратуры з'яўляюцца з канвеернай хуткасцю: «Ідыёт» Фёдара Міхайлава, «Анна Карэніна» Льва Нікалаева, «Чайка» Барыса Акуніна... У адрозненне ад першых двух, дзе робіцца пашлаваце асучасніванне класічных персанажаў у кічавым ключы (з немудрагелістымі высновамі, кшталтам «прыгажосць не ўратуе нікога», жажлівым апісаннем забойства Надзі — сучаснай Настасці Піліпаўны etc.), акунінскі рэмейк не разбурае часавых межаў. «Камедыя ў 4-х дзеях» ператвораная ў дэтэктыў, дзе ў фінале галоўны герой не накладвае на сябе рукі — мае месца забойства. Дзеянне пачынаецца ад моманту смерці Трэплева. Восем дасціпных тлумачэнняў («дубляў») таго, што адбылося, выкрываюць кожнага з персанажаў п'есы як магчымага злачынцу. Найбольшае блюзнерства над класічным твораў уяўляе матыў забойства Аркадзінай свайго сына праз рэўнасць да гея Трыгорына.

Не можам тут не закрануць і праблемы рэмейкаў камерцыйна паспяховых кніг з выкарыстаннем раскручанага імя-брэнда. Усім вядомыя судовыя працэсы Джаан Ролінг з «плагіятарамі» з розных краін. Беларускім перастваральнікам вобразу Гары Потэра з'яўляецца Яраслаў Марозаў, аўтар серыі кніг пра Ларына Пятра. У адным са сваіх інтэрв'ю спадар Марозаў заявіў, што да плагіятарства не мае ніякага дачынення, а займаецца выключна «аўтарскай інтэрпрэтацыяй чужой творчасці».

Не беручы пад увагу мастацкі бок твора-прататыпа і ягонага клона (праз слабое знаёмства з творамі), нельга не прызнаць матываванасці пазіцыі рэмейкера. Сапраўды, спадарыня Ролінг, якая здолела ўсадзіць дзіцячае насельніцтва планеты за чытанне, фізічна не можа пісаць свае кнігі гэтак жа хутка, як іх чытаюць. Таму Я. Марозаў цвёрда ўпэўнены, што прапаноўвае імкліва сталеючым дзеткам «нейкае чытво ў перапынках паміж раманамі ангельскай пісьменніцы — але ні ў якім разе не замест іх». «Што да мяне, — кажа далей спадар інтэрпрэтатар, — я меў яшчэ і іншую задачу — “прапісаць” вобраз Потэра ў нашай постсавецкай рэчаіснасці»,

паспрабаваўшы зрабіць яго больш актуальным для тутэйшых чытачоў». Ясна, што арыентаваўся ён зусім не на дзетак-беларусаў. Пытанні адсутнасці і патрэбнасці «Гары Потэра па-беларуску» актыўна абмяркоўваліся на галінцы форуму партала [www.litara.net](http://www.litara.net), куды і адсылаем усіх ахвочых падыскутаваць на гэтую тэму.

### «Дыстрыбутар чужое харызмы»

Рэнесансу культуры ў цэлым, як заўважана, часта папярэднічае з’яўленне паэта, які, адчуваючы набліжэнне новае эпохі, звяртаецца да «антычнасці», слаўнай мінуўшчыны сваёй краіны, мадэрнізуе і перастварае яе. У Кітаі сярэдзіны VIII стагоддзя такім паэтам стаў Лі Бо, у Італіі пачатку XIV стагоддзя — Дантэ, у нас — Багдановіч. Паэты найноўшага часу аб’ектам дэканструкцыі абіраюць літаральна ўсё, што рухаецца. Бывае, атрымліваецца кактэйль, не кволейшы за «фаўст Гётэ». Шукаючы назоў для гэтага пакалення, ці не памяняюць нашчадкі «дж» на «ч» у слове «адраджэнцы»?

У «не зусім паслямове» да кнігі «12+1. Конкурс маладых літаратараў імя Наталлі Арсенневай» паэт Андрэй Хадановіч, разважаючы пра вычарпанасць тэмаў і сюжэтаў, дэвальвацыю слова, плагіят ды «крызіс сярэдняга веку» ўсёй чалавечай культуры», наракае: «Паўбяды, калі цябе не слухаюць. Бяда, калі на праўду не маеш чаго сказаць». Відавочна, сам аўтар гэтых словаў выглядае на творцу, які ўжо сказаў нямала. Не бяды, што ладная частка сказанага ёсць цытаваннем і густоўным скарыстаннем створанага шматлікімі папярэднікамі розных эпох і краін (не пра перакладніцкую дзейнасць гаворка). Пагатоў аўтар усяляк падкрэслівае «кантрабанднасць» прапануемага тавару. І стварае сапраўды знакавыя для сённяшняга дня радкі.

Больш за тое, Хадановічу недастаткова быць проста дасціпным паэтам-інтэрпрэтатарам, кумірам ліцэістак і стваральнікам блазнаватых музычных «кавераў» — жанрава сягаючы ад «Eagles» да «Ласкавага мая» (такіх шчымліва блізкіх аўдыторыі ўсіх узростаў). Перадусім ён — лірык, для якога найгалоўнае — перадаць пачуццё.

І форма — ці тое санет, ці верлібр (хто б мог падумаць, што і гэтая ніша будзе (з)ахопленая<sup>1</sup>) — толькі дэманстрацыя тэхнічных мажлівасцяў.

Небяспека ж палягае ў адсутнасці альтэрнатывы. Смешна вінаваціць Хадановіча ў тым, што ён цягне «племя маладое незнаёмае» ў багну сцёбу і гулівасці. І тых, хто піша «пад Хадановіча», не так і шмат (бо гэта не так і проста, і няшмат тых, хто наогул піша). Але відавочна, што гэтак званая «інтэлектуальная паэзія» церпіць сёння паразу (перадусім — праз пасіўнасць яе адэптаў). Баланс мусіць быць, аднак.

### Ад цытаты да плагіяту —

адзін крок. Не маючы ахвоты займацца маралізатарствам і вывятляць звычайныя бакі канстатаванай з’явы, хочацца адзначыць відавочную яе тэндэнцыйнасць. Мы не вышуквалі тут прычынаў арыентаванасці цяперашняга мастацтва не на стварэнне, а на спараджэнне ды «інтэртрэпацыю» ўжо створанага. Мажліва, страх ствараць ад пачатку «сваё» звязаны з непазбежнасцю паўтору («нават аб тым, што пра ўсё ўжо напісалі да нас, ужо таксама напісалі да нас»), альбо мае месца жаданне быць больш пераканаўчым, падмацаваўшы ўласную творчасць класічным падмуркам, заручыўшыся падтрымкай аўтарытэту, чужымі вуснамі сказаць тое, пра што не можаш (саромеешся) сказаць сам? У кожным выпадку цытаванне — гэта «набіванне кошту» сваім словам і, як вынік, — «узвышэнне» над цытаваным. Але *прамоўленае* не заўжды ёсць *асэнсаваным*. Той, хто дасягнуў поспехаў у духоўнай практыцы, ніколі не адкажа на пытанне пачаткоўца кшталту «Як дасягнуць прасвятлення?..», а «ўключыць дурню» і будзе казаць, што не ведае, пра што той пытаецца. Бо як толькі майстра пачне тлумачыць, у пачаткоўца складзецца ілюзія, што ён нешта разумее. Таму ж, хто знайшоў свой шлях, словы не патрэбныя.

<sup>1</sup> Гл.: Дзеяслоў. № 12; Arche. 2005. № 1.

Як вядома, ва ўсходняй традыцыі скарыстанне ў тэксце чужых словаў-думак заўжды ўважалася за маветон. Еўрапейскі погляд на праблему можа быць сфармуляваны словамі У. Эка: «Любая кніга — іншая кніга». Не варта забывацца толькі на тое, што аўтару заўжды прыемна прадаць свой тавар. І ў любым выпадку — папярэджаны ён ці не, заўважае ён «інтэртэкстуальную гульню» ці не — у пастцы апынецца чытач.

Знакаміты рускі мысляр Васіль Розанаў у эсэ «Координаты действительности» (сапраўды містычнае супадзенне з беларускім цэзкам!) пры канцы XIX стагоддзя параўноўваў адыходзячае стагоддзе з Сарданапалам, «любующимся падением своим» (зборнік «Рэлігія і культура», 1899). Беларускі мысляр Ігар Бабкоў кажа, што гэта яшчэ нічога, калі ёсць, куды падаць. Паглядзім, чым — падзеннем, выйцем альбо чарговым рэмейкам — станецца стагоддзе гэтае.

## ПРАЕКТ РЭВАЛЮЦЫІ Ў ДРАМАТУРГІІ, або ПЯЦЬ УВАСАБЛЕННЯЎ СЯРГЕЯ КАВАЛЁВА<sup>1</sup>

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

### Пераўвасабленне першае: «Тутэйшы» крытык — сучасны драматург, ці Партрэт мастака ў перспектыве

Драматург Сяргей Кавалёў кажа пра сябе і сваіх аднагодкаў: «Нашае пакаленне, якое цяпер называюць пакаленнем “тутэйшых”, прыйшло ў літаратуру ў другой палове 80-х гадоў XX стагоддзя — у часы «перабудовы», але ў творчасці сцвярджала сябе на пачатку 1990-х — на хвалі нацыянальнага адраджэння». І сапраўды, С. Кавалёў увайшоў у літаратуру як аўтар крытычных артыкулаў, але з часам перайшоў да ўласнай творчасці ў драматургіі.

Як «тутэйшы» С. Кавалёў паспеў паказаць сябе куратарам адзела крытыкі і адным з кіраўнікоў таварыства, а таксама аўтарам дзвюх кніг літаратурна-крытычных артыкулаў — «Як пакахаць ружу?» і «Партрэт шкла». Сёння, 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 не мог быць з’едлівым ці іранічным, аднак аб’ектыўнасці трымаўся заўсёды: тэндэнцыйнасці ў яго артыкулах, нават да «сваіх», не заўважыш. Праўда, і сам час спрыяў станоўчым рэцэнзіям: шанцавала на літаратурны матэрыял — моцныя, а сёння і легендарныя зборнікі паэзіі Анатоля Сыса, Алега Мінкіна, Леаніда Дранько-Майсюка,

<sup>1</sup> Артыкул апублікаваны: Дзеяслоў. 2007. № 5 (30). С. 299–307.

Галіны Булькі, Адама Глобуса, Леаніда Галубовіча і інш. Знаходка С. Кавалёва — агляд «Дзесяць год паэзіі» ў зборніку «Як пакахаць ружу?» — своеасаблівая перадагісторыя ўзнікнення «Тутэйшых», выяўленне змястоўных і фармальных пошукаў беларускай паэзіі на працягу 1980-х гадоў. Наколькі актуальнай была крытыка Кавалёва, казаць не даводзіцца, бо практычна ўсе, хто аказваўся пад яго крытычным «прыцэлам», засталіся ў літаратуры і згенеравалі ўжо новае пакаленне твораў.

Аднак з расколам у «Тутэйшых», а таксама з даўняю прагай да ўласнай літаратурнай творчасці 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 паноў Кубліцкага і Заблоцкага» (разам з Пятром Васючэнкам), «Хохлік», «Дарога на Віфлеем», «Пацалунак ночы». Наколькі ўтульна адчувае сябе С. Кавалёў у гэтай тэматыцы, можна меркаваць па поўных залах тэатраў на яго спектаклях, а таксама па тым, што ён адзін з найактыўнейшых сталых аўтараў альманаха «Беларуская драматургія».

Пачаўшы з дзіцячых твораў, С. Кавалёў на працягу цэлага тузіну гадоў ствараў п'есы свайго «герменеўтычнага» праекта. У прадмове да двухтомніка п'ес цыкла «Стомлены д'ябал» і «Навука каханьня», выданага ў 2004–2005 гадах менскім выдавецтвам «Логвінаў», аўтар зазначае, што яны нарадзіліся на скрыжаванні яго літаратуразнаўчай працы і прыхільнасці да тэатра. У тэксты XVI–XIX і нават XX стагоддзя Кавалёў укладае новы змест, часам паднаўляе гучанне, але асноўнай сваёй задачай, відавочна, ставіць перараскрыць, падаць даходліва згубленыя ці забытыя сэнсы і значэнні, 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 адсутнасць якіх-колічы папярэднікаў у такой працы, дзе С. Кавалёў стаў першапраходцам. Сёння пастаноўкі паводле п'ес драматурга можна пабачыць толькі ў адным Менску на сцэнах Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, ТЮГа і Тэатра аднаго акцёра «Зьніч». Паспяхова яны ідуць і на радзіме аўтара — у Магілёве,

а таксама ў Гародні, Гомелі. А п'еса «Стомлены д'ябал» патрапіла ў рэпертуар Люблінскага тэатра 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 пераўвасаблення на сцэне сюжэтаў з нацыянальнай літаратуры і фальклору можна назваць «Бутрыма Няміру» Францішка Аляхновіча, «Машэку» і «Кавалёва-ваяводу» Еўсцігнея Міровіча, у другой палове XX стагоддзя шырока інсцэніраваліся казкі Уладзіміра Караткевіча.

А што ж Кавалёў? Скончыўшы «герменеўтычны» праект, ён узяўся за новы — «міфалагічны», які ўжо рэпрэзентаваны ў часопісе «Дзеяслоў» творам «Сёстры Псіхеі». Не пакінуў драматург і стварэнне п'ес 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 пакалення» ў «Інтымным дзённіку», які пакуль толькі заяўлены ў прадмове да двухтомніка п'ес<sup>1</sup>.

Да творчага партрэта драматурга варта дадаць яго працу прафесарам кафедры гісторыі беларускай літаратуры БДУ, а таксама колькі навуковых кніг і артыкулаў па шматмоўнай паэзіі ВКЛ.

### **Пераўвасабленне другое: Ад рымейку да герменеўтыкі, ці Над прорвай у постмадэрнізме**

Акрамя ўсіх відавочных мастацкіх якасцяў твораў С. Кавалёва і значных навуковых дасягненняў, імя драматургу зрабіла і «скандальная» рэпутацыя. Колькі год таму на самым вострым п'ераў літаратурных і тэатральных крытыкаў аказаўся цыкл герменеўтычных п'ес аўтара. С. Кавалёў абраў нераспрацаваную дзялянку, да ўсяго спрэчную з пункту погляду на яе арыгінальнасць. Ці не займаецца

<sup>1</sup> П'еса надрукавана: Дзеяслоў. 2009. № 2 (39). С. 131–164. — Рэд.

аўтар п'ес, напісаных на вядомыя сюжэты, банальным плагіятам? Гэтае пытанне і захапіла цэлы шэраг знаўцаў абодвух цэхаў.

Наогул, выкарыстанне 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 прафесійны ўжытак беларускага літаратуразнаўства менавіта С. Кавалёў. Даследчык драматургіі Сцяпан Лаўшук адзначае ў акадэмічнай «Гісторыі беларускай літаратуры ХХ стагоддзя»: «Калі мы гаворым пра герменеўтыку, дык маем на ўвазе тэорыю тлумачэння цьмяных, цяжкіх для разумення старажытных рукапісаў і старадрукаў». Да ліку цяжкіх літаратуразнаўца не адносіць ні старажытную рыцарскую, ні мемуарную, ні мастацкую літаратуру. А яна і ёсць аснова для твораў С. Кавалёва. Аднак нельга пагадзіцца з вузкім позіткам на паняцце «герменеўтыка», а тым больш прыняць тэрмін «рымейк». Апошні і наогул перадумоўлівае калькаванне сюжэтных лініяў, чаго, як даводзяць самі тэксты С. Кавалёва, у п'есах праекта не назіраецца. Вядома, можна шматкроць спрачацца за вызначэнні, аднак аўтарскія выглядаюць больш дарэчнымі, бо найпаўнейшым чынам выводзяць сутнасць паняццяў. Ды і як не згадзіцца з аўтарам, які робіць тэарэтычнае абгрунтаванне свайму варыянту назвы жанру, калі праўда застанеца за ім ужо на правах творцы.

Акрам крытыка з Інстытута літаратуры НАН Беларусі выказаліся і тэатразнаўцы. Тацяна Ратабыльская прытрымліваецца тэрміна «герменеўтыка» і, адпаведна, «герменеўтычная драматургія», калі гаворка ідзе пра інтэрпрэтацыі, вытлумачэнне, «другаснасць» у якасці асноўнай лініі драматургічнага мастацтва. Даследчыца тэатра і драматургіі з пункту погляду мастацтвазнаўцы спыняецца на вызначэнні такіх твораў як «інсцэніровак», прычым яна адмаўляе нават сам тэрмін «п'еса», не прымаючы самастойнасці тэатральнай герменеўтыкі. Аднак гэта падаецца немэтазгодным, бо «п'еса» — найбольш агульнае паняцце, цалкам прыдатнае тут, зважаючы на дамысленне, пераасэнсаванне і фактычна стварэнне драматургамі новых твораў з вядомымі персанажамі і некаторымі сюжэтнымі лініямі, што не ўласціва «чыстым» інсцэніроўкам.

Пацвярджэннем сказанаму вышэй могуць стаць словы Тамары Гаробчанкі, 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 светапогляду, сваю інтэрпрэтацыю ўжо існуючага твора.

Нарэшце, польскі крытык Міраслаў Гапанюк, рэцензуючы спектакль «Стомлены д'ябал» па п'есе С. Кавалёва, прыходзіць да разумення такога тыпу творчасці, як «постмадэрнісцкая драматургія». Аднак за гэты тэрмін трымацца не 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 светаўспрымання, характарыстыка часу стварэння літаратурнага тэксту. Таму паняцце постмадэрнізму — больш шырокае і нават абагульняльнае ў дачыненні да шэрагу сучасных аўтараў і, натуральна, сучаснага мастацтва. Нават калі ўзяць крытэрыі постмадэрнісцкага твора, вылучаныя Сяргеем Балахонавым ў артыкуле «Архіпелаг постмадэрн, альбо Аналізу халодная сляза», можна пераканацца ў слушнасці такога меркавання.

**(1) ПМ-тэкст шматслойны. Шматслойнасць закліканая даць праўду кожнаму чытачу згодна з роўнем яго падрыхтаванасці, адукаванасці, абазнанасці, эрудыцыі.** Асабліва заўважна ў п'есах з выкарыстаннем любімага прыёму Сяргея Кавалёва — «тэатр у тэатры»: «Францішка, або Навука кахання», «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) Калажнасць, мазаічнасць, цытатнасць, інтэртэкстуальнасць ПМ-тэксту.** Гэта вынікае з тэзы аб вычарпанасці мажлівасцяў вымудраць новыя сюжэты і перакананасці 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 гушчэчы цытатаў, алузіяў. Пачынаючы ад імёнаў герояў — «Яська, гаспадар» і Паўлінка — і так праз Марашэўскага, Аляхновіча, Купалу...

**Гульнівы момант падкрэслівае перавагу ў такіх тэкстах (3) парадыйнага спосабу апавядання, валадарання адметнага**



**кшталту іроніі.** З’едлівасць, пакеплівасць з традыцыйнага погляду на «беларускаў», у тым ліку і з іх уласнай несвядомасці, бачна зноў у тым жа «Стомленным д’ябле» ў такой сцэне:

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

Д’я б а л. Не 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 (*наслужліва*). «Широка страна моя родная!»

Д’я б а л. Не, не тое.

Я с ь к а. «Litwo! Ojczyzno moja!»

Д’я б а л. Зусім не тое. Ага, вось: «Паміж пустак, балот беларускай зямлі...»

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

Ізноў звернемся 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 з’яўляецца 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 ўвядзенню сучасных эпізодаў выйграе п’еса пра Трышчана ды Іжоту.

Мастацкія асаблівасці п’ес Сяргея Кавалёва не змаглі б, падаецца, выявіцца ні ў якім іншым мастацкім напрамку, апроч постмадэрнізму. Толькі тут дазволена, нягледзячы на пярэчанні некаторых крытыкаў, шырока карыстацца даробкам мінулага, каб ствараць новы тэкст, які мусіць захапляць перш за ўсё ўжо ў чытанні. Згадваюцца словы Юрася Барысевіча з «Кароткай гісторыі “Бум-бам-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.

## Пераўвасабленне грэцае: Ад здрады да вернасці, або Дом без гаспадыні

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

Аўтарка XVIII стагоддзя 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 спатканне. У пісьменніцы твор атрымаў назву «Распуснікі ў пастцы». С. Кавалёў цалкам уключае п’есу XVIII стагоддзя ў свой тэкст, ствараючы такім чынам сэнсавы цэнтр сюжэту. Гэтае ўключэнне з’яўляецца ўлюбёным прыёмам беларускага драматурга «тэатр у тэатры».

Выкарыстоўваючы тэкст Францішкі Уршулі Радзівіл, сучасны аўтар змог дамагчыся супастаўлення рэальнага і нерэальнага сцэнічных светаў. Асноўнай мараллю апошняга з’яўляецца справядлівае пакаранне старых спакушалнікаў Аруі. Катэгорыя справядлівасці і наогул уласціва казачным гісторыям, чаго, аднак, паводле Кавалёва, бракуе ў рэальнасці. Актualізуюцца рэальны і нерэальны свет таксама ў вобразах-двайніках, якімі з’яўляюцца героі п’есы самой Францішкі Уршулі Радзівіл у адносінах да дзейных асобаў сучаснага твора.

Гісторыя маральнага заняпаду ўсходняга чынавенства падаецца як алегорыя да лёсу сям’і Францішкі Уршулі Радзівіл, да страты годнасці беларуска-польскімі магнатамі наогул. У «Францішцы, або Навуцы каханья» С. Кавалёў як ніколі востра ставіць праблемы 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 не 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 мужчынскія персанажы. Паказальны тут вобраз Ганны Мыцельскай. Яна наведвае палац Радзівілаў з мэтамі 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. Не горш за бацьку спрабуе запаланіць сэрца Ганны і сын Караль Радзівіл.

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

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

Г а н н а (*не можа паверыць*). А як жа княгіня? Чулыя лісты, узнёслыя вершы, як жа «Навука каханья»?

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 ёсць падарункі, урокі флірту ўжо не патрэбны». Рыбанька мая, адкажы на мае пачуцці ўзаемнасцю, і ты забудзешся пра даўгі і крэдытораў.

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

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

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

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

Княгіня памірае, страціўшы веру, бачачы адкрытую здраду мужа. Яна застаецца ў вачах чытача непарушнай абаронцай чысціні адносінаў, адзінай сярод персанажаў, каму было важным паняцце сям'і. Яна ж стала і самотным сімвалам нясвіжскага тэатра, паўнапраўнай гаспадыняй палаца, кім засталася нават пасля смерці.

Побач з Францішкай, бы цень, Якуб Фрычынскі — камендант замка і рэжысёр-пастаноўшчык нясвіжскіх п'ес. Для гэтага персанажа, нягледзячы на відавочную другараднасць, уласціва рэдкая якасць для герояў «Навуці каханья» — вернасць.

Высакародства, малады запал і шчырасць — асноўныя рысы Станіслава Мыцельскага і Тэрэзкі. Іх вобразы даюць магчымасць пераканаўча сцвярджаць магутны ўплыў мастацтва на асобу. Такім чынам, С. Кавалёў уступае ў палеміку з самім сабой па гэтым адвечным пытанні ў межах адной п'есы (параўнайма вобразы Міхала Казіміра Радзівіла, Караля Радзівіла і Станіслава Мыцельскага) і пакідае магчымасць даць канчатковы адказ самому чытачу ці гледачу.

Наогул, вобраз Тэрэзкі — бадай самы ўзнёслы ў «Навуцы каханья». Нездарма здані яе і Францішкі заканчваюць твор, рыхтуючыся з'явіцца перад Рэжысёрам з «чыстым тварам». Тэрэзка — сімвал чысціні, які ніхто не 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 смерці нейкай дзяўчынкі?

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

Алегорыя, звязаная з персанажамі Станіслава і Тэрэзкі, — унутранага плану. На сцэне, у п'есе Францішкі Уршулі Радзівіл, ім выпала ўвасобіць вобразы традыцыйных герояў старадаўніх італьянскіх п'ес Арлекіна — кемлівага, але карыслівага служакі — і вернай Аруі. Знешні бок раскрыцця гэтых персанажаў — жартаўлівы. Гратэскавы эфект выяўляецца ў парадах, якія супрацівяць нормам маралі, але адпавядаюць уласнай выгодзе служак. Больш глыбокі ўнутраны бок. Увасобіўшы на сцэне служак, маладыя закаханыя з нясвіжскага замка і наяве апынуліся ў ролі паднявольнікаў абставінаў: яны, на жаль, не здольныя змагацца за шчасце.

Такім чынам, як і ва ўсіх п'есах так званых «феміністычнага» цыкла, у С. Кавалёва выключная роля надаецца раскрыццю моцных жаночых характараў са сваім няпростым лёсам. Францішка вылучае на першае месца сілу мастацтва і моцную сям'ю, Тэрэзка — каханне, а Ганна — надзейную будучыню.

Цікавая пабудова канфліктаў у п'есе «Францішка, або Навука каханья». Фактычна, С. Кавалёў пазбягае ў творы прамых канфліктаў паміж дзейнымі персанажамі, але яны з'яўляюцца як вынік пачуццёвых, маральных антымоніяў: вернасць Францішкі і здрада Міхала, маладое сляпое каханне Тэрэзкі і безвыходнасць становішча Ганны, разбэшчанасць Караля і чыстае пачуццё Станіслава, інтрыганцтва Таліі ды Мельпамены і адданасць Фрычынскага і г. д. На такіх часам не зусім дакладных процілегласцях і будуюцца канфліктныя цэнтры твору.

Заўважым, што твор, у адрозненне 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».

### **Пераўвасабленне чацвёртае:**

#### **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 паўтэрэння, абумоўленага аўтарскай задумай, С. Кавалёў прыйшоў у п'есе «Чатыры жыцці Саламеі».

Асновай твору сталі мемуары Саламеі Пільштыновай (з Русецкіх) «Авантуры майго жыцця», народжанай на Наваградчыне. Самі мемуары выйшлі ў 1957-м у Польшчы, хаця датаваныя 1760 годам, а на Беларусі — у 1993-м. Аднак сам аўтар пазначае на тытуле п'есы, што ў ёй — толькі аллюзіі з названых мемуараў. Нават калі ўлічваць фантастычнасць дзеяння ў п'есе, абсалютна новую сюжэтную лінію Саламея – Айшэ, што нітуе эпізоды, з аўтарам цяжка пагадзіцца. Твор не ўгадваецца ў намёках, але выразна чытаецца без дадатковай пазачытацкай працы. Тым не менш, такая заўвага — доказ усведамлення аўтарам сябе як постмадэрніста.

У параўнанні з першакрыніцай, для «Чатырох жыццяў Саламеі» ўласціва пазбаўленне ад усіх прыгодніцкіх і вандроўных лініяў. Згадкі пра гэта паўстаюць хіба ў дыялогу Саламеі з мужамі і кавалерам. Асабістае жыццё цікавіць аўтара больш за начынне падарожжаў і прыгодаў. С. Кавалёў трымаецца ў гэтым творы скандальных прыватных падрабязнасцяў, што можа прыцягнуць гледача як рэкламны ход, аднак утрымліваецца ў межах. У «Аповесці пра Трышчана» ці «Баладзе пра Бландою» ён ужо працаваў па такім шляху скарачэння тэксту арыгінала, аднак тыя гісторыі ўспрымаюцца казачнымі, а перад намі — рэальнае жыццё 350-гадовай даўніны.

Асаблівы каларыт набывае ў творы прыём «тэатр у тэатры». Тут бачым знітанне 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 расповеду жанчыны пра сваё жыццё маладой хворай 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 — з'ява даволі рэдкая, а тым больш выпісаная пісьменнікам-мужчынам.

Вобраз Саламеі можна смела далучаць да галерэі моцных жаночых характараў, створанай у герменеўтычным цыкле п'ес С. Кавалёва.

вым. Яе нават цяжка паставіць у шэрагу Іжота, Бландя, Францішка, бо надта своеасаблівая жаночая вабнасць адчуваецца ў яе няпростым жыцці. С. Кавалёву ўдалося інтэрпрэтаваць вобраз такім чынам, каб паказаць не 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 лякарства, аднак за гэта яна мусіла ратаваць яго з вязніцы, пасля лячыць, утрымліваць пры палацы пашы. Вынік? Гальпір паспеў абрабаваць Саламею, кінуўшы з малым дзіцём у Стамбуле, пасля ўцёк да лепшага жыцця ў другі раз.

Не лепшым аказаўся і другі муж — Юзаф Пільштын, аўстрыйскі харунжы. Забыўшыся на ласку Саламеі, што калісь выкупіла яго з турэцкага палону, не сплаціўшы ёй таго выкупу, ён стаў яе суджаным, але пра каханне бадай тут рэчы не вядзецца:

П і л ь ш т ы н. А як я, дваранін і афіцэр, мог апусціцца 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 паходжанне. 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 творах Кавалёва на гэтым не робіцца акцэнт, аднак з мемуараў ясна сведчыцца пра прагматычныя мэты людзей, што перапрадавалі на свабоду нявольнікаў з турэцкага палону. Пэўна, у гэтым праяўляецца і першапачаткова закладзеная нетрываласць пачуццяў Юзафа

Пільштына. «Кожны раб ненавідзіць свайго гаспадара», — кажа аўстрыйскі і бярэ Саламею ў нявольніцтва, гвалтуе і трымае яе. Аднак і праз гэтыя нягоды ёй удаецца вырвацца на волю, уратаваўшы дзяцей. Між іншым, апошняя дэталёвае надае праўдзівасці вобразу жанчыны, маральна ўзвылічвае яе над распуснікамі-мужамі.

Нацярапеўшыся ад харунжага такога гора, Саламея закахалася напраўду ў бандурыста з Камянца-Падольскага Адоніса. Заўважце, у арыгінале нейкі кавалер пазначаны за крыптанімам I. M. C. Z. Зноў бачым не толькі перайменаванне героя, але і выбудову яго лёсу. Па-першае, Кавалёў зніжае 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 развязкі, бо «Авантуры майго жыцця» не даюць поўнага ўяўлення пра лёс кавалера. Колькі разоў дараваўшы, Саламея не можа пакінуць крыўды за здек са свайго сына Станіслава. Яна страляе ў Адоніса, але той, жывучы бы прусак, на карачках выпаўзае з яе жыцця. Цікава тое, як Саламея рэзюмуе свой стрэл і ўцёкі кавалера: «Значыцца, каханне забіць немагчыма».

Ужо згаданы фантастычны момант у творы выяўляецца двухбакова. У першую чаргу, з'яўленне саміх залётнікаў, нават мёртвых, да Саламеі. А другое — сон Айшэ, калі, прыняўшы дзяўчыну за лекарку, мужы ды кавалер прыходзяць у кашмарным сне. Мінулае Саламеі заўжды пры ёй, яно пераследуе яе, не адпускае. Чаму? Мо за грахі, а мо таму, што нават і на тым свеце для слабых мужчынаў патрэбна моцная Саламея, яе воля і надзейнасць, 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 знітуе аповед з рэальнасцю, а таксама створыць яшчэ адзін канфлікт. У каханні маладых Айшэ і Недзіма Саламеі бачыцца тая шчырасць і пяшчота, якой яна ніколі не зазнала. Перашкоды (нястача грошай у хлопца, хвароба вачэй Айшэ, сквапнасць яе дзядзькі) вырашаюцца лёгка, калі Саламея хоча дапамагчы. Перад намі тое Каханне, якога не ставала п'есе, каб набыць апроч трагедыі яшчэ

і рамантычнае адценне. Сяргей Кавалёў робіць стаўку на пачуцці гледача, яго шчырасць, яго веру ў сапраўднае каханне.

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

### У чаканні новых пераўвасабленняў, 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 светаадчування. Дзесьці рэальна (героі «Стомленага д'ябла», «Тараса на Парнасе», «Легенды пра Машэку», «Звар'яцелага Альберта»), дзесьці толькі па жаданні аўтара (скажам, Саламея Пільштынова самаіндэфікавала сябе з палякамі, але драматург даў ёй бацькава прозвішча Русецкая), дзесьці героі гэта губляюць (магнаты ў «Францішцы, або Навуцы кахання»). Стварыць беларускі свет наноў, адкрыць невядомае ў ім — задача Кавалёва-драматурга.

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

Постмадэрнісцкае мысленне С. Кавалёва — жыццёвая праўда, актуальнасць сённяшняга 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 1980-я і невыразныя 1990-я абагулілі былое, скандэнсаваўшы ў творах Караткевіча, Арлова, Кавалёва. Цяпер — справа за ХХІ стагоддзем. Справа за тым, каб зрабіць у яго крок.

### ПОД УВЕЛИЧИТЕЛЬНЫМ СТЕКЛОМ МИФОВ

В белорусской драматургии среди полковников, свадебных генералов, кашеваров, денщиков, сыновей полка и рядовых с линии огня у Сергея Ковалева особое место. Оно определяется в том числе специфическими особенностями его биографии. Без обязанностей и воинских званий. Он здесь и одновременно там. С красными и белыми, но не на черте схватки. Над всякими спорами и сражениями. В меру себя позиционирует, но амбициозен без усердия и надрыва. Старается выпускать книги со всеми своими пьесами, где с научной дотошностью оформляет биографические сведения, примечания и комментарии.

Мы познакомились в зале заседаний Академии наук, когда нам вручали дипломы докторов филологии. До этого момента фамилия Ковалева была известна, но связывалась исключительно с театрами кукол. Да у него и не было шумных премьер на основных сценах страны. Сам факт, что далеко не каждый драматург способен защитить докторскую диссертацию, сильно впечатлил.

Как оказалось, работая над темой «Польскоязычная поэзия Беларуси эпохи Ренессанса», Ковалев все более и более погружался в изучение не только литературы, но философии и герменевтики. И она, эта страсть к герменевтике, соединилась с увлечением древностями. Это дало свободу не только научному, но и художественному мышлению. Он стал писать часто и много. Волна нарастающего интереса увлекла к созданию мифологизированных образов, далеких от сегодняшней реальности. Но реальность все поставила на свои места.

С начала девяностых годов Ковалев стал жить на два дома, преподавая в Беларуси и Польше. Из польскоязычной среды впитывал ее вкусы и нравы. Польский театр, как оказалось, тоже был заиклен на герменевтике. Интересы совпали. Вероятно, подсознательно Ковалев почувствовал, что любой текст, по большому счету, является своеобразным переводом. Переводом на вербалику неартикуля-

ционного мира — предварительно расколото, потом склеенного согласно разным канонам. Иногда рациональным, иногда — подсознательным. Смею думать, что в пьесах Ковалева преобладает обусловленный мышлением синтез. Преимущественно все-таки рационального свойства.

Он быстро определил свою нишу и стал создавать новую модель драматургии, как справедливо заметил его друг и соавтор Петр Васюченко, «на падставе міфалагічна-фальклорных і літаратурных вобразаў». Его герои почти всегда проходят круги космического познания. На своем пути они, правда, не становятся благородными, саркастичными, печальными, каковыми, вероятно, должны были стать от загрузки знанием и опытом. Они скорее всего остаются беспристрастными, эмоционально сдерживаемыми. Фиксируя изменения в окружающем мире, персонажи пьес Ковалева избегают выводов и диктуемых субъективной причинностью истин.

Как правило, серьезные литераторы не оставляют источников для изучения их личности и творчества. Или делают это в очень малых объемах. Или сведения эти отражают лишь желания авторов. Богатая «литература» из этой сферы только у самопиарщиков. Они же чаще всего остаются писателями-однодневками. Со временем о них забудут.

Сергей — человек закрытый. Даже очень закрытый. Пищи для светской хроники не дает. Не могу представить ситуации, при которой он мог бы рвануть на себе тельняшку или просто выйти из себя. Так, увлеченный люблинским фестивалем «Конфронтации», пропагандирующий там, в Польше, наши белорусские спектакли, он чужд всякому противоборству и столкновениям. С кем бы это ни было. У него всегда мирная конфронтация.

Сергей Ковалев входит в белорусскую драматургию ненавязчиво, не агрессивно, без манифестов. У него, между тем, много написанного и поставленного. Четверть сотни пьес, из которых одиннадцать для детей. Он последователен в разработке своей темы — сделать актуальным литературное наследие прошлого.

Знарок искусства эпохи Возрождения, он ввел в контекст современной национальной культуры целый ряд доселе не востре-

бованных произведений древности. Каким наиболее оперативным и доходчивым путем привлечь к ним внимание? Ковалев понял, что это должен быть театр. Искусство элитарное и интеллектуальное. Обратите внимание: кто-то другой непременно выбрал бы телесериалы. Ковалев пока удержался. Архаические тексты стали зримыми и чувственными, когда оказались переведены в драматургическую форму.

Его игра с текстами является своеобразной мистификацией, которая никоим образом не пересекается с популярными в театре драмами на историческую тему Алексея Дударева. Дударев более сценичен и не слишком озабочен документальной верностью первоисточнику. Все-таки он прежде всего сочинитель. Ковалев пока более тяжеловесен. Будучи ученым, не может легко игнорировать имеющиеся архивные материалы. Почти всегда он избирает столкновение двух социально-культурных горизонтов: всего, что было, начиная с XVI века, и к чему пришел век XXI.

Как и Дудареву, Сергею Ковалеву помогла продвигаться сложившаяся в театральном пространстве ситуация. А именно переориентация на внутренний рынок. Когда сравнительно небольшой запас национальной классики театрами был исчерпан, встал вопрос: а что дальше? Тогда-то и пригодились его герменевтические проекты. Фактически, из области тогда еще мифологии появляются на свет рыцарские романы XVI века, народные легенды в пересказе Яна Борщевского, мемуары Саломеи Русецкой, «Комедия» К. Марашевского, история жизни Уршули Радзивилл, сказки для театров кукол. Не стану перечислять названия пьес. Этот период продолжался у Ковалева более десяти лет. И никто не дождался от него чего-нибудь про современную жизнь белорусов.

Мифы у Ковалева восходят к фольклору как родовые предания, выводя ту или иную личность, драматург сразу же задает ей нравственный образец. Когда его пьесы попадают в руки наших театральных режиссеров авангардного толка (Олег Жюгжда, Виталий Барковский, Алексей Лелявский, Рид Талипов), то их театральный результат приоткрывает в творчестве драматурга новые художе-

ственные возможности. Думаю, что точнее можно эти возможности определить так: жизненное содержание мифологической формы.

Вообще-то в мифах всегда фигурируют высшие силы и человек зависит от них. Но только ли БОГ этот нравственный образец? В свежую по времени и очень нежную пьесу «Песочный замок» драматург вводит в завуалированной от простого понимания, таинственной форме странного героя Песчаника. Это существо не просто ваяет песочные замки на берегу моря в уверенности, что их кто-то заселит. Он исповедует девиз «строить и надеяться, создавать и верить». Он полон философских размышлений: «Гэта несправядліва, ствараць хараство для кагосьці невядомага, так ніколі і не дазнаўшыся, як яны гэта ўспрымаюць і разумеюць. Чаго і каго мы баімся, куды і ад каго бяжым, не ведаючы спачыну? Можа, палохаемся кпінаў і знявагі за сваю працу? Але нельга не заўважыць хараство там, дзе яно ёсць. Калі ж яго няма, дык навошта далей жыць, узводзіць пачварныя гмахі і нясклепістыя будынкi?»

Наверное, это самая мудрая и поэтичная пьеса Ковалева по его излюбленной теме — поиску дороги к Храму, или пути в Вифлеем. Она пронизана не столько волшебством и фантазией, на которые Ковалев мастер, но совершенно современной философской мыслью. Кто-то постоянно разрушает Храмы, когда они оказываются на пути к цели, не просто от нечего делать. Храмы или рукотворные замки, как в пьесе, мешают наслаждаться безудержной свободой. Они напоминают о нравственных образцах.

Я думаю, что литературоведы или историки предъявляли Ковалеву претензии по поводу конкретно-исторического фона его произведений. Дескать, случаются неточности. Возможно, они не учитывают, что противоречивое движение истории требует в искусстве, а в театре особенно, открытых и свободных форм. По большому счету, историческим фигурам не нужны ни умиление, ни слезливое восхищение.

Примирить мифологическую бесконечность с ограниченным сценическим пространством нелегко. Здесь необходимо незаурядное мастерство театра. Он способен творчески развернуть историю в драме и драму как историю. То же самое в мифах.

Когда Виталий Барковский ставил «Дневник поэта» в Республиканском театре белорусской драматургии, ему не очень был важен текст автора про Максима Богдановича 1915 года и литературные споры о его поступках в наши дни. Этим он очень обидел автора, но спектакль от сокращений только выиграл, потому что с помощью уникального пластического рисунка повествовал о прихотливой игре побуждений, страстей, интересов, позиций. Романтическая личность великого поэта соткана из качеств обыкновенных людей, подверженных сомнениям и слабостям.

Ковалев не перенасыщает пьесы справочной информацией и не считается с тем, что зритель не обязан знать, что и как происходило на самом деле там-то и тогда-то. Интересно, что в пьесах есть ощущение катастрофы, трагического исхода, но финал, как и ждет от него современная публика, у драматурга всегда благополучный.

Наиболее спорной пьесой Ковалева оказалась «Саломея». Драматург, на мой взгляд, неоправданно укрупнил эту историческую фигуру, не добившись предложенным материалом убедительности. С точки зрения деяний жизнь ее банальна и напрасно мифологизирована. Ковалев уверен, что, пройдя через рабство, Саломея удержалась от нравственного распада. Не знаю. Не убеждена, особенно если не читаешь пьесу предварительно, а смотришь спектакль. Так, режиссер Рид Талипов при постановке «Саломеи» в Минском областном театре города Молодечно не избежал романтической экзальтации, а в актерском исполнении не увидел элементов пошлости. Гораздо точнее оказалось режиссерское прочтение Андрея Бакирова в Брестском театре драмы и музыки.

Ковалев хотел придать героине дополнительную глубину и — почти по Михаилу Бахтину — показать человека, который «больше своей судьбы». Но опять же, на мой взгляд, ему не хватило художественных средств для показа тайной человеческой сути. В этом смысле гораздо интереснее женская тема решена в пьесе «Наука любви». Его Уршуля Радзивилл, по сути, такая же жертва, как и Саломея. Она богата, образованна и несчастна. Ее позиция пассивна, в отличие от активности Саломеи. Станным образом в этом бездействии она добивается убедительных интеллектуаль-

ных преимуществ. Ставил гродненский спектакль режиссер Олег Жюгжда, у которого в дуэте с Ковалевым насчитывается почти десяток работ. Начиная с очень талантливых «Тристана и Изольды» в Могилевском драматическом театре. Писатель и режиссер хорошо понимают и дополняют друг друга. Жюгжда любит все мистическое и эстетски красиво. Этими качествами он наделяет пьесы Ковалева, вовсе не стремясь радикально переосмыслить сюжет.

Для сказочного материала это прекрасно. Но и во взрослых пьесах драматурга много абстрактных композиций, высокопарных слов, придающих красоту, и декоративных приемов. Он привлекает сюжеты того далекого прошлого, которое часто окрашено для нас ореолом поэтической значительности, а следовательно, лучше настоящего. Впрочем, это законное право писателя. Мне думается, что Ковалев не прочь исследовать эстетические возможности исторического знания. Задача тем более сложная, что автор не прочь представлять историю отчасти наукой, отчасти искусством, отчасти философией. Правда, об этом мы с ним не беседовали. Феномен драматурга Сергея Ковалева во многом объясняется тем, что на протяжении столетий научное познание о прошлом сохраняет генетическую связь с художественным творчеством.

Почти два века назад «неистовый Виссарион» Белинский развенчивал романтические и идеалистические произведения призывом к реальности и даже к натурализму. Ковалев долго не внимал советам спуститься с небес мифов, сказок, легенд, исторических предположений на грешную землю. Его не увлекает условность и наше сегодняшнее бытие. Он вглядывается в религиозные сюжеты и образы летописей и не спешит их кардинально переосмысливать. Пусть живут себе в старых ветхих рукописях, пусть оттуда будоражат нашу фантазию. Он, Ковалев, в конце концов, уже признанный писатель. Как ученому-филологу ему надо искать источники и делать ссылки. Как художнику слова — приятно окунуться в волшебный мир фантазий и испытать радость свободы, когда разрываешь все сдерживающие нити мышления.

«Поцелуй ночи» — одна из редких попыток написать на актуальную современную тему. Скажем так, не очень смелая попытка.

Почему? Работа по государственному заказу. Тема всемирной экологической катастрофы (Чернобыльской аварии и ее последствий) в какой-то мере уже отработана. Назначение пьесы — театр для детей. Найти здесь что-то принципиально новое достаточно трудно.

Сергей выбрал утешительный оптимистический поворот проблемы: как можно отсрочить и облегчить неминуемо надвигающуюся трагедию ранней смерти. Отвлечь. Добиться этого без лжи и фальши. Так появляется клоун, а с ним и его особый мир. Известно, что в цирке клоуны не просто смешат. Они работают на трагикомическом острие шуток. Иногда и погибают, сохранив на лице безмятежную улыбку. Искусство клоунады с успехом используется в психотерапии. В том числе и в работе с больными детьми. И все же драматург не удержался и включил в пьесу народную сказку, фантазии на космические темы. С их помощью герои совершают путешествие во времени и пространстве, преодолевая философию отчаяния.

Можно следом за М. Эпштейном сказать, что в культуре XX века, частично и нашего, стали сплавляться черты литературы и мифа. Продуктивно, что Ковалев, превращая мифы в драматургические произведения, опирается на национальные традиции и успешно раздвигает рамки взаимодействия уже безжизненной красоты с сегодняшним зрителем.



## ЖАНРАВА-СТЫЛЁВАЯ СПЕЦЫФІКА ДРАМАТУРГІІ СЯРГЕЯ КАВАЛЁВА<sup>1</sup>

Сучасная беларуская драматургія з'яўляецца арганічнай часткай нацыянальнай літаратуры і культуры ў цэлым. На мяжы XX–XXI стагоддзяў мастацкая прастора ўтрымлівае ўсё большую колькасць эстэтычна неаднародных з'яў. У беларускай драматургіі гэтага часу традыцыйныя жанрава-відавныя формы таксама страчаюць былую акрэсленасць.

Арыгінальную драматургічную стылістыку распрацаваў ужо вядомы не толькі на Беларусі, але і за яе межамі Сяргей Кавалёў. Драматург стварае п'есы па матывах твораў беларускай літаратуры мінулых стагоддзяў. Адным з першых твораў С. Кавалёва, пазначаных новай стылістыкай, была п'еса «Звар'яцелы Альберт» (1990). Затым з'явіліся п'есы «Трышчан ды Іжота» (1993), «Балада пра Бландою» (1995), «Саламея і яе амараты» (1996), «Стомлены д'ябал» (1997), «Францішка, або Навука каханьня» (1999) і інш. П'есы С. Кавалёва ставіліся ў Мінску, Гародні, Магілёве, Брэсце, Гомелі, Маладзечне, Мазыры, Любліне.

Вышэй пералічаныя п'есы С. Кавалёў называе «герменеўтычнымі», аб'яднаўшы іх у «герменеўтычны праект», пра што можна прачытаць у гутарцы з драматургам («Герменеўтыка — навука аб інтэрпрэтацыі»), якую запісала Т. Ратабыльская<sup>2</sup>. Як вядома, герменеўтыка (ад грэч. *hermeneutikos* — вытлумачваць) тлумачыць сакральныя (святныя) тэксты, іх «патаемны» змест, асабліва на роз-

ных этапах іх існавання ў залежнасці ад кантэксту часу, краіны, эпохі, асобы аўтара.

Ці меў падставы С. Кавалёў назваць свае п'есы герменеўтычнымі? Вядомы літаратуразнаўца С. Лаўшук адзначае, што «нічога цьмянага, незразумелага ні ў рыцарскіх раманах, ні ў мемуарах С. Русецкай-Пільштыновай няма, а творы (С. Кавалёва. — *Ф. Д.*) напісаны з выкарыстаннем вядомых сюжэтаў»<sup>1</sup>. Самі сюжэты, рыцарскія ці мемуарныя, да якіх звяртаецца драматург, натуральна, нельга назваць арыгінальнымі. Але беларускія мастацкія тэксты паводле такіх сюжэтаў, безумоўна, маюць сваю унікальнасць. Часцей беларускія першакрыніцы, якія пераасэнсоўвае С. Кавалёў, малавядомыя нават сярод філолагаў-навукоўцаў, не гаворачы пра звычайнага чытача. Так, для прыкладу, п'еса «Францішка, або Навука каханьня» напісана С. Кавалёвым з выкарыстаннем біяграфічных звестак пра нясвіжскую Мельпамену — Францішку Уршулю Радзівіл. Письменнік уключыў у драму яе арыгінальную п'есу «Распуснікі ў пастцы». Сама ж творчасць Ф. У. Радзівіл пачала актыўна вяртацца ў беларускі навуковы ўжытак толькі намаганьнямі Ж. Некрашэвіч-Кароткай, якая ў 1999 годзе абараніла кандыдацкую дысертацыю, дзе аб'ектам даследавання была польскамоўная драматургія Ф. У. Радзівіл. Такім чынам, сцвярджаць, што прэцэдэнтныя для С. Кавалёва сюжэты вядомыя, не зусім дакладна. Мы не можам параўнаць па ступені вядомасці, папулярнасці, напрыклад, «Дон Кіхота» Сервантэса і п'есы той жа Ф. У. Радзівіл або мемуары С. Русецкай-Пільштыновай, самі імёны гэтых асоб. Розная і ступень цікавасці літаратуразнаўцаў да старабеларускай і замежнай класікі. Гэта і дае нам падставы сцвярджаць, што ў драматургічных тэкстах, якія стварае С. Кавалёў на аснове літаратурных крыніц, выкарыстаны малавядомыя чытачам сюжэты беларускай літаратуры.

Вызначым жанравую і стылёвую своеасаблівасць п'ес С. Кавалёва. С. Лаўшук у артыкуле «Час пераадольвання: Беларуская драматургія

<sup>1</sup> Скарочаны варыянт артыкула апублікаваны: Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Сер. 4. Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. 2004. № 3. С. 3–7.

<sup>2</sup> Герменеўтыка — навука аб інтэрпрэтацыі : Штрыхі да партрэта новай генерацыі драматургаў : гутарка Т. Ратабыльскай з С. Кавалёвым // Культура. 1999. 25–31 снежня. С. 10.

<sup>1</sup> Лаўшук, С. С. Драматургія // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. Т. 4. Кн. 2. 1986–2000 / навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. Мінск, 2003. С. 186.

апошніх дзесяцігоддзяў» характарызуе драматургію С. Кавалёва як *сцэнічную адаптацыю даўнейшых твораў беларускай літаратуры*<sup>1</sup>, што справядліва ў адносінах да першых драматургічных спроб аўтара на шляху станаўлення «герменеўтычнай драматургіі».

П. Васючэнка так вызначыў жанравава-стыльовую прыналежнасць п'есы С. Кавалёва «Звар'яцелы Альберт, або Прароцтвы шляхціца Завальні»: «...літаратурная пераробка, або *інсцэнізацыя*»<sup>2</sup>. Ён жа выказаў і наступную думку: «...зараз эпоха не драматургаў, а *рымейкераў*»<sup>3</sup>. Так беларускай драматургіі быў адрасаваны новы для яе тэрмін *рымейк*. Рымейкамі называла п'есы С. Кавалёва С. Я. Ганчарова-Грабоўская<sup>4</sup>. *Рымейк* (ад анг. *remake* — перарабляць) — выпраўлены, перароблены ці ўзноўлены варыянт мастацкага твора (літаратурнага, музычнага; кінастужкі, спектакля). *Інсцэніроўка* — перапрацоўка праявічнага ці вершаванага твора для тэатра. Мы павінны адзначыць, што некаторыя п'есы С. Кавалёва фармальна сапраўды перапрацоўкі праявічных тэкстаў ў драматургічныя. Менавіта ў гэтым ракурсе мы можам гаварыць пра *інсцэніроўку*. Разам з тым *інсцэніроўка* «не паўтарае ва ўсёй паўнаце і дакладнасці літаратурны твор і можа мець самастойнае значэнне»<sup>5</sup>. На думку У. Сахарова, «галоўнай мэтай *інсцэніроўкі* з'яўляецца менавіта папулярызацыя, распаўсюджванне несастарэлых гуманістычных ідэй»<sup>6</sup>. Такую задачу — прапаганду беларускай

літаратуры — сапраўды ставіць перад сабой С. Кавалёў. Але мастак не абмяжоўваецца толькі ёю.

Італьянскі філолаг, філосаф, культуролаг і пісьменнік Умбэрта Эка ў артыкуле «Інавацыя і паўтарэнне» таксама адзначае такую форму, як *рымейк*. У трактоўцы У. Эка, задача *рымейка* заключаецца ў тым, «каб расказаць гісторыю, якая ўжо мела поспех»<sup>1</sup>. Вышэй ужо адзначалася, што вядомасць, папулярнасць беларускай класікі, выкарыстанай С. Кавалёвым, вельмі адносная. У пэўным сэнсе ўсе творы Шэкспіра — рымейкі папярэдніх гісторый, ужо вядомых сюжэтаў. Пры гэтым шэкспіраўскія «рымейкі» пад прам таленавітага мастака сталі, па сутнасці, не проста новымі творамі, а сапраўды выдатнаю з'яваю сусветнай літаратуры.

«Рымейк» і «інсцэніроўка», па сутнасці, з'яўляюцца тэрмінамі блізкімі, нават падобнымі па сваім змесце: і адно, і другое паняцце абавязкова ўключае перапрацоўку існуючага тэксту.

У драматургіі С. Кавалёва можна вызначыць два ўзроўні перапрацоўкі: 1) фармальная і 2) канцэптвальная. На першым узроўні маецца на ўвазе пераклад на іншую мову мастацтва. Так, напрыклад, «Звар'яцелы Альберт» ці «Трышчан ды Іжота» — пераклад з праявічнай мовы на драматургічную. Зразумела, гэта дапасаванне тэксту для пастаноўкі на сцэне. Немагчыма паказаць усю «Аповесць пра Трышчана» на сцэне тэатра, ды гэта і не патрэбна. На другім узроўні перапрацоўка кананічнага тэксту разумеецца як «канцэптвальная кантамінацыя»<sup>2</sup>. Тут маецца на ўвазе зліццё некалькіх твораў літаратуры на аснове арыгінальнай канцэпцыі. Прыкладам могуць быць «Стомлены д'ябал» ці «Францішка, або Навука каханья» С. Кавалёва. У названых п'есах драматург аб'ядноўвае не толькі творы розных аўтараў, але і розныя стагоддзі. У першай п'есе мы маем справу з выкарыстаннем сюжэтных ліній, імён і нават рэплік з драмы Я. Купалы «Раскіданае гняздо», з п'ес

<sup>1</sup> Лаўшук, С. С. Час пераадольвання : Беларуская драматургія апошніх дзесяцігоддзяў // Польша. 1997. № 3. С. 260.

<sup>2</sup> Квазітэатральны час для недаверлівага Хомкі // Літаратура і мастацтва. 1997. 12 снежня. С. 6–7.

<sup>3</sup> Тамсама.

<sup>4</sup> Гончарова-Грабовская, С. Я. Тенденции развития русской и белорусской драматургии конца XX в. // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. 2002. № 1. С. 6.

<sup>5</sup> Гончарова-Грабовская, С. Я. Поэтика современной русской драмы, конец XX – начало XXI вв. : учеб.-метод. пособие. Минск, 2003. С. 138.

<sup>6</sup> Сахаров, В. «Преображение» классики // Молодая гвардия. 1976. № 8. С. 263.

<sup>1</sup> Эко, У. Инновация и повторение // Философия постмодернизма. Минск, 1996. С. 58.

<sup>2</sup> Ратабыльская, Т. Спыніся, імгненне... : Старонкі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х г. : зб. арт. Мінск, 2000. С. 194.

Ф. Аляхновіча «Птушка шчасця» і «Заручыны Паўлінкі», а таксама з «Камедыі» К. Марашэўскага. Як бачым, драматург скарыстаў сюжэты пісьменнікаў двух стагоддзяў — XVIII і XX.

Такім чынам, С. Кавалёў бярэ старажытны сюжэт, якому надае сучасную апрацоўку, у выніку чаго яго п'есы маюць поспех у чытача і гледача. Але глянём глыбей: старажытная літаратура — гэта ў большасці элітарная літаратура, якая скіравана да людзей па меншай меры дасведчаных, а некаторыя тэксты не будуць зразумелымі без спецыяльнай падрыхтоўкі. Сучасная ж апрацоўка для сцэны — гэта яшчэ і танцы, спевы, сучасная музыка, увогуле — усё, што, на думку рэжысёра, прыдатнае для ўвасаблення пэўнай п'есы. Пастаноўка павінна падабацца ў першую чаргу моладзі, якую трэба выходзіць на класічных творах беларускай літаратуры, хаця б у сучаснай апрацоўцы. «Сёння вельмі актуальнае “сціранне межаў” паміж “масавасцю” і “элітарнасцю”, што ў першую чаргу садзейнічае яднанню гледачоў і мастака, а па-другое, чыста “фізічна” пашырае межы літаратуры»<sup>1</sup>. Як бачым, элітарнае і масавае аўтар, С. Кавалёў, удала спалучае, а ў выніку яго п'есы маюць відавочны поспех.

Асабліва сцю драматургічных твораў С. Кавалёва можна лічыць выкарыстанне прыёму «*тэатр у тэатры*» (спосаб пабудовы п'есы, калі яе сюжэтам з'яўляецца прадстаўленне тэатральнай пастаноўкі). Узнік гэты прыём яшчэ ў XVI стагоддзі, ён звязаны з барочным бачаннем свету. Сярод шматлікіх драматургаў, якія працавалі ў гэтым кірунку, мы павінны ўспомніць У. Шэкспіра, П. Карнэля, Л. Пірандэла і іншых славуных драматургаў свету. Такім чынам, «знешнія» гледачы сочаць за творами, унутры якога акцёры іграюць гледачоў, якія прысутнічаюць на відовішчы<sup>2</sup>. Дзякуючы такой падвоенай тэатралізаванасці, знешні ўзровень набывае якасці сапраўднасці, ілюзія ператвараецца ў рэальнасць.

Драматург С. Кавалёў па-рознаму выкарыстоўвае гэты прыём. Так, у «Звар'яцелым Альберце, або Прароцтвах шляхціца Завальні» дра-

матург выкарыстоўвае названы прыём у канцы п'есы, у «Трышчане ды Іжоце» — абрамляе кожны з актаў п'есы, у драме «Францішка, або Навука каханьня» — перарывае свой тэкст арыгінальнай п'есай Францішкі Уршулі Радзівіл «Распуснікі ў пастцы».

Першая п'еса С. Кавалёва, дзе прысутнічае прыём «тэатра ў тэатры», — «Звар'яцелы Альберт». Як мы зазначалі, гэты прыём аўтар уводзіць у канцы п'есы. На сцэне з'яўляюцца Акцёр і Акцёрка, якія іграюць ролі шляхціца Завальні і Плачкі. Яны выконваюць «Малітву за Беларусь», звяртаюцца да гледачоў з палымянай прамовай: не забываць беларускую зямлю, бараніць ад чорных напастяў, захоўваць гісторыю і традыцыі нашых продкаў. Акцёр: «Божа ўсемагутны, адхіні напасті ад Бацькаўшчыны нашае Беларусі, захавай на вякі вечныя край вольным, зямлю плоднай, як маці вагітная, паветра чыстым, вадзі здаровай...»<sup>1</sup> Здаецца, менавіта вуснамі Акцёра і Акцёркі драматург пастараўся выклаці тыя мэты, да якіх ён імкнуўся, тыя ідэі, якія стараўся выказаць, звярнуўшыся да тэксту Я. Баршчэўскага «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях».

Наступная п'еса, у якой аўтар зусім інакш выкарыстоўвае прыём «тэатр у тэатры», — «Трышчан, або Блазны на паханні». Героі, якія выконваюць ролі, набываюць імёны: Камедыянтка, Трагік, Францішак, Францішка. Яны з'яўляюцца ў пралогу, выхадзе перад антрактам, выхадзе пасля антракту і ў эпілогу. Такім чынам, аўтар як быццам абрамляе свой твор, кожную дзею ў тэатральнай пастаноўцы «Трышчан, або Блазны на паханні» *ўнутраным дзеяннем* (тэрмін умоўны. — Д. Ф.). Якой мэты хацеў дасягнуць аўтар, выкарыстоўваючы гэты прыём у такім ракурсе? Можна меркаваць, што драматург хацеў падрыхтаваць гледачоў да ўспрымання сваёй п'есы. Разважанні Камедыянткі ў п'есе нясуць патрыятычную думку. Чаму ўсё значнае і цікавае ствараюць французы ці іншыя народы? Нам ёсць чым ганарыцца, бо беларуская «Аповесць пра Трышчана» — гэта адзіная ўсходнеславянская версія, якая дайшла да новых часоў добра захаванаю. Перакладзена на беларускую мову ў другой палове XVI стагоддзя з сербскай крыніцы, якая ў сваю

<sup>1</sup> Курицын, В. Русский литературный постмодернизм. М., 2001. С. 10.

<sup>2</sup> Пави, П. Словарь театра / пер с фр. М., 1991. С. 349.

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Стомлены д'ябал : п'есы. Мінск, 2004. С. 143.

чаргу ўзыходзіла да італьянскага арыгінала. Менавіта беларускі варыянт «Аповесці» выкарыстоўвае аўтар пры стварэнні сваёй п'есы «Трышчан ды Іжота».

За імёнамі герояў — Камедыянткі і Трагіка — лёгка прасочваецца адпаведная жанрава-стылёвая спецыфіка п'есы. У творы спалучаны рысы двух драматургічных форм: камедыі і трагедыі; твор можна вызначыць як трагікамедыю. Навукоўцы, напрыклад, А. Бельскі, вызначаюць жанр гэтай п'есы як *трагіфарс*, «дзе камічная, іранічна-гумарыстычная плынь паядноўваецца з планам драматычна-трагедычным»<sup>1</sup>. Францішка і Францішак выконваюць ролі Трышчана і Іжоты — галоўных герояў п'есы. У гэтым можна сустрэць наступныя выказванні: «Відовішча трагедыі ачышчае душу і прасвятляе розум чалавека»<sup>2</sup>, «Калі шмат смяцца, у вачах з'яўляюцца слёзы. Такім шляхам таксама можна дасягнуць трагічнага эфекту»<sup>3</sup>.

Калі ў пралогу ідзе размеркаванне роляў (Трагік у п'есе выконвае ролю караля Маркі — «раганосца і баязліўца», а Камедыянтка — служка Іжоты Брагіня), то ў выхадзе перад антрактам ідзе спрэчка пра жанравую прыроду п'есы. Так, Камедыянтка сумняваецца, наўрад ці адбудзецца камедыя, калі «тых, з каго смяюцца, шкада»<sup>4</sup>. Драматург укладвае ў вусны Камедыянткі трапную рэпліку: «акцёры і не ведаюць, па законах якога жанру гуляюць»<sup>5</sup>.

У п'есе «Францішка, або Навука каханьня» драматург па-іншаму выкарыстоўвае згаданы прыём. У свой твор С. Кавалёў цалкам увёў пераклад з польскай мовы п'есы Францішкі Уршулі Радзівіл «Распуснікі ў пастцы», зроблены Наталляй Русецкай. П'еса распадаецца на дзве часткі: аўтарскую і п'есу Ф. У. Радзівіл.

<sup>1</sup> Бельскі, А. І. Сучасная беларуская літаратура : Станаўленне і развіццё творчых індывідуальнасцей, 80–90-я гг. : вучэб.-метад. дапам. для настаўнікаў. Мінск, 1997. С. 224.

<sup>2</sup> Кавалёў, С. Навука каханьня : п'есы. Мінск, 2005. С. 35.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 58.

<sup>4</sup> Тамсама. С. 55.

<sup>5</sup> Тамсама.

«Распуснікі ў пастцы» — гэта твор, дзе выкарыстаны элементы італьянскай камедыі масак. У аснове драмы ляжыць сюжэт аб багатых нягодніках, якіх залучыла ў пастку разумная і кемлівая жанчына. Увогуле *commedia dell'arte* (камедыя масак) — від італьянскага народнага тэатра XVI–XVII стагоддзяў. Для яго характэрна саматворчасць акцёраў, якія іграюць п'есу з актыўнай імпрывізацыяй рухаў і жэстаў, дыялогаў і маналогаў. Нягледзячы на фармальную разнастайнасць, *commedia dell'arte* зводзіцца да пэўнай колькасці вядомых драматургічных матываў: сцэны пазнавання ў канцы п'есы, наяўнасць складаных хітрыкаў служкі; пакаранне дрэнных герояў. Падобным чынам былі напісаны п'есы сусветна вядомых драматургаў У. Шэкспіра, Лопэ дэ Вега, Ж. Б. Мальера<sup>1</sup>.

У цэнтры п'есы Ф. У. Радзівіл лёс галоўнай гераіні Аруі, жонкі старога і бязвольнага гандляра, які пазычыў грошы Лекару, Суддзі і Губернатару. Цяпер Банут (у п'есе С. Кавалёва — Фрычынскі) на мяжы беднасці, ён звяртаецца да сваіх даўжнікоў з просьбай вярнуць пазычаныя грошы, але ў адказ атрымоўвае здзекі і пагрозы. Аруя разам з Арлекінам (у С. Кавалёва — Станіслаў Мыцельскі) наведваюць даўжнікоў. Лекар, Суддзя і Губернатар, зачараваныя прыгажосцю Аруі, прапаноўваюць грошы за яе каханне. У кожнага з іх аўтарка камедыі, Ф. У. Радзівіл, падкрэслівае галоўную рысу: у Лекара — схаваную крывадушнасць, у Суддзі — грубую бесчалавечнасць, а ў Губернатара — злоўжыванне ўладай. У італьянскім варыянце *commedia dell'arte* масцы Панталонэ адпавядае вобраз старога мужа з камедыі Ф. У. Радзівіл «Распуснікі ў пастцы», маска чыноўніка Тарталья аб'ядноўвае тры вобразы — Лекара, Суддзі і Губернатара; памочнікі Аруі — героі-«дзаны» (героі-памочнікі) Арлекін і Лаура. Аруя вырашае правучыць нягоднікаў і запрашае іх да сябе ў розны час. З дапамогай практычнага і кемлівага, але простага ў пытаннях маралі Арлекіна ўсе тры аказваюцца ў куфрах, з імі гаспадыня (Аруя) адпраўляецца да Кесара (у С. Кавалёва — Міхал Казімір Радзівіл) і дэманструе тых, хто схаваны ў куфрах. У рэпліках Арлекіна відавочны камізм:

<sup>1</sup> Паві, П. Словарь театра. С. 154.

Век не бачыць мне з Лаураю вячання!..  
З тваёй Аруі можа добры быць наедак,  
Я побач з ёю выглядаю як аб'едак.  
Але і мяне з'ясі ты, пэўна, з галадухі!<sup>1</sup>

Як адзначае мастацтвазнаўца Г. Барышаў, «вобраз Арлекіна і Лауры, які прыйшоў з камедыі дэль артэ (у п'есе Ф. У. Радзівіл. — *Ф. Д.*), безумоўна, набыў мясцовую трактоўку»<sup>2</sup>. Заўважым, што Арлекін — гэта другі «дзани» італьянскай народнай камедыі, ён не такі спрытны, не такі знаходлівы, як першы «дзани» Брыгела<sup>3</sup>. Відавочна, што Арлекін — гэта толькі імя, а вось яго характар адпаведны вобразу Брыгелы. Нягоднікі пакараны, Банута робяць Губернатарам, Арлекіна — Суддзёю. Як проста ўсё ў жыцці! Служка стаў Суддзёю, а гандляр — Губернатарам.

У творы С. Кавалёва акцёры з'яўляюцца адначасова героямі п'есы, якую ставіць у сваім тэатры Францішка Уршуля Радзівіл. Пры перанясенні п'есы на сцэну акцёры імгненна павінны пераўвасабляюцца (каб хутчэй сыграць іншую ролю, у іншым часе, іншых абставінах), а гледачы — разумець, дзе жыццё на сцэне, а дзе «тэатр у тэатры».

Характарызуючы п'есу «Распуснікі у пастцы», даследчыца спадчыны Францішкі Уршулі Радзівіл Ж. Некрашэвіч-Кароткая адзначае: «Камедыя з'яўляецца найбольш яскравай і дасканалай у мастацкіх адносінах: яна адзначаецца прысутнасцю ў ёй жывога размоўнага стылю, яскравымі, жыццёпадобнымі характарамі і вельмі ўдалым спалучэннем усіх элементаў фарсавага дзеяння»<sup>4</sup>. У манаграфіі «Нясвіжская Мельпамена: Драматыка Францішкі Уршулі Радзівіл» даследчыца развівае сваю думку, разглядаючы ўсе

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Навука кахання. С. 257–258.

<sup>2</sup> Барышаў, Г. I Commedia dell'arte ў Беларусі // Мастацтва Беларусі. № 6. 1991. С. 17.

<sup>3</sup> Дживелегов, А. К. Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. М., 1962. С. 121.

<sup>4</sup> Некрашэвіч, Ж. В. Драматыка Францішкі Уршулі Радзівіл : аўтарэф... дыс. канд. філал. навук : 10.01.01. Мінск, 1999. С. 17.

магчымыя першакрыніцы, якія маглі выкарыстаць Ф. У. Радзівіл для стварэння сваёй п'есы<sup>1</sup>.

Творчасць С. Кавалёва пацвярджае, што беларуская драматыка працягвае выкарыстоўваць лепшыя здабыткі сусветнай літаратуры. Яшчэ ў 1915 годзе М. Багдановіч у адным са сваіх артыкулаў («Забывы шлях») адзначаў: «Было б горш, чым надбалбствам, нічога не ўзяць з таго, што соткі народаў праз тысячы год сабіралі ў скарбніцу светавой культуры»<sup>2</sup>.

Яшчэ адной істотнай асаблівасцю п'ес С. Кавалёва з'яўляецца актыўнае функцыянаванне пазарамачных элементаў. Меншая ўвага звяртаецца на пачатак і канец тэксту, якія прынята абазначаць тэрмінамі *рама*<sup>3</sup>, ці *рамка*<sup>4</sup>. Рамачныя канструкцыі, ці рама твора, — сукупнасць кампанентаў, якія акружаюць асноўны тэкст твора<sup>5</sup>, пад якімі мы разумеем імя і прозвішча (псеўданім) аўтара, загаловак твора, падзаглавак, прысвячэнне, эпіграф, уводзіны, прадмову, пралог, эпілог.

Усе п'есы С. Кавалёў падпісвае аднолькава — Сяргей Кавалёў, драматык ніколі не выкарыстоўваў псеўданім.

У адносінах да назваў у драмах С. Кавалёва трэба гаварыць, што аўтар хацеў прыцягнуць увагу да «класікі», але даць нешта сваё, што мы можам бачыць з двайных загатоўкаў п'ес. Вядома таксама, што двайныя загатоўкі з'яўляюцца адзнакай барочнага стылю. Згаданая тэндэнцыя характэрная для многіх п'ес С. Кавалёва, напрыклад, «Звар'яцелы Альберт, або Прароцтвы шляхціца Завальні», «Трышчан ды Іжота», «Францішка, або Навука кахання». Як бачым, у загатоўку аўтар дае падказку, пра каго ці пра што будзе ісці гаворка

<sup>1</sup> Некрашэвіч-Кароткая, Ж. В. Нясвіжская Мельпамена : Драматыка Францішкі Уршулі Радзівіл. Мінск, 2002. С. 112–120.

<sup>2</sup> Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. Т. 2. Мінск, 1993. С. 291.

<sup>3</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М., 2001. С. 848–854.

<sup>4</sup> Лотман, Ю. Структура художественного текста. М., 1970. С. 255–265.

<sup>5</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 848.

ў п'есе. Звычайна першым пішацца імя галоўнага героя (гераіні), а пасля даецца спасылка на нейкі твор. У першым выпадку гаворка ідзе пра знакаміты праязічны твор Яна Баршчэўскага «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях», у другім выпадку драматург выкарыстоўвае назву жартоўна-парадыйнай паэмы Авідзія «Навука каханьня».

Да другой групы назваў адносяцца «Стомлены д'ябал» і «Балада пра Бландою», а таксама «Чатыры гісторыі Саламеі». У гэтым выпадку мы сутыкаемся з *персанажнымі загалюкамі*, дзе імёны галоўных герояў вынесены ў якасці назвы.

Жанрава-стылёвая маркіроўка п'ес падаецца адразу пасля загалюка і з'яўляецца *падзагалюкам*. У дзвюх п'есах драматург дакладна вызначае жанр. «Звар'яцелага Альберта» аўтар называе «*П'есай-містыфікацыяй у дзвюх дзях па матывах твораў Яна Баршчэўскага*». Што ж датычыцца п'есы «Стомлены д'ябал», то яе аўтар называе «*Фантасмагорыяй ў 2-х дзях*». Можна сцвярджаць, што ў п'есах С. Кавалёва падзагалолак выконвае асноўную функцыю носьбіта прадметна-лагічнай інфармацыі пра тэкст.

У дачыненні да іншых п'ес мы можам гаварыць пра адсутнасць аўтарскага вызначэння жанру, але і тут аўтар пакідае чытачам падказкі (падзагалюкі). Так, у «Баладзе пра Бландою» пасля назвы ідзе наступнае: «*П'еса ў дзвюх дзях наводле матываў старабеларускага рыцарскага рамана "Бава"*». Ці ў драме «Трышчан ды Іжота» — «*П'еса ў дзвюх дзях наводле матываў старабеларускага рыцарскага рамана XVI стагоддзя*». У п'есе «Францішка, або Навука каханьня» адсутнічае як жанравае вызначэнне, так і нейкая расшыфроўка зместу, аднак толькі тут мы можам бачыць *прысвячэнне*. Сваю п'есу С. Кавалёў прысвячае «*ў гонар заснавальніцы нясвіжскага тэатра княгіні Ф. У. Радзівіл*»<sup>1</sup>. Увогуле, прысвячэнне было вельмі папулярным у заходнееўрапейскай літаратуры XIV–XVIII стагоддзяў і адрасавалася пераважна мецэнатам, якія ў той час былі фундатарамі выдання кніг.

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Францішка, або Навука каханьня // Полюмя. 2001. № 1. С. 71.

Прадмова традыцыйна выкарыстоўвалася пісьменнікамі да сярэдзіны XIX стагоддзя («Паэма пра зубра» М. Гусоўскага ці шырокавядомыя прадмовы да перакладаў кніг Бібліі Ф. Скарыны і яго паслядоўнікаў — В. Цяпінскага і С. Буднага). З сучасных беларускіх драматургаў прадмовы дасылае да сваіх твораў А. Петрашкевіч («Воля на крыжы», «Меч Рагвалода»). Прадмова дасланая і да п'есы «Звар'яцелы Альберт». Звычайна ў прадмове аўтар расказвае пра падзеі, якія папярэднічалі дзеянню, ці вызначае матывы напісання твора, тлумачыць мастацкую задуму. У прадмове С. Кавалёва мы можам назіраць сэнсавыя перазовы з прадмовай Я. Баршчэўскага. Перш за ўсё драматург падкрэслівае тое, што «Шляхціц Завальня» нічым не горшы за казкі «Тысячы і аднае начы», творы Э. Т. А. Гофмана, раннюю прозу М. Гоголя, «Фламандскія легенды» Ш. дэ Кастэра, «Рукапіс, знойдзены ў Сарагосе» Я. Патоцкага<sup>1</sup>. Такім чынам, С. Кавалёў сцвярджае патрыятычную ідэю, ідэю прапаганды нацыянальнай культуры і літаратуры, ставячы беларускую літаратуру ў кантэкст сусветнай.

Дасылае С. Кавалёў да сваіх п'ес і *эпіграфы*. Эпіграфамі ўзбагачае драматургічную творчасць У. Караткевіч. Напрыклад, у п'есе «Млын на Сініх Вірах» аўтар цытаваў «Боскую камедыю» Дантэ. У С. Кавалёва такім прыкладам можа быць п'еса «Трышчан ды Іжота». У творы нават два эпіграфы, якія з'яўляюцца цытатамі: з Клайва Стэйплза Льюіса (1898–1963) і Юкія Масіма (1925–1970). Так, з першай цытаты мы разумеем, што людзям не падуладна жыццё, яны не могуць яго змяніць, таму вымушаны жыць у зададзеных умовах. У дачыненні да п'есы першы эпіграф можна разумець як напамін пра тое, што галоўныя героі ў п'есе — толькі акцёры, яны «не з'яўляюцца ні яе аўтарамі, ні яе рэжысёрамі, ні нават глядачамі»<sup>2</sup>. Гэта наша разуменне, аднак у кожнага чытача можа скласціся сваё меркаванне наконт сэнсу першага эпіграфа. Што ж да другога, то тут усё больш пэўна: яскрава бачна жанравая асаблівасць

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Звар'яцелы Альберт, або Прароцтвы шляхціца Завальні // Тэатральная Беларусь. 1992. № 2. С. 3.

<sup>2</sup> Кавалёў, С. Навука каханьня. С. 33.

п'есы (трагікамедыя), а таксама і характарыстыка вобраза караля Маркі, пра якога сказана: «Чалавек з камічнай знешнасцю не можа дазволіць сабе раскошу выглядаць трагічна»<sup>1</sup>.

Такім чынам, драматург С. Кавалёў дасылае сваю інтэрпрэтацыю, нярэдка іранічную і разам з тым сучасную, класічных помнікаў беларускай літаратуры. Разам з плёнам айчынных аўтараў, якія ўжо звярталіся да вопыту тэатра абсурду (п'есы А. Дзялендзіка «Султан Брунэя», М. Арахоўскага «Ку-ку» і «Лабірынт», А. Асташонка «Драматургічныя тэксты» і інш.), «герменеўтычны праект» С. Кавалёва замацоўвае тэндэнцыю творчага засваення мадэрнісцкай і постмадэрнісцкай паэтыкі ў беларускай драматургіі канца XX – пачатку XXI стагоддзяў.

## ВАНДРОЎНЫЯ СЮЖЭТЫ СТАРОЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ Ў СУЧАСНАЙ ДРАМАТУРГІІ<sup>1</sup>

Невычэрпнай крыніцай разнастайных сюжэтаў, вобразаў і матываў былі для беларускага пісьменства XV–XVII стагоддзяў заходнееўрапейскія літаратуры, найперш польская, чэшская, нямецкая, італьянская, сербская і балгарская. Не сталі выключэннем і так званыя вандроўныя сюжэты, з якімі нашы продкі мелі магчымасць пазнаёміцца як праз шматлікія навелістычныя зборнікі заходняга паходжання — «Рымскія дзеі», «Вялікае люстра», «Зорка прасветлая», так і праз асобныя творы. Вялікай папулярнасцю карысталіся гістарычныя раманы пра Траянскую вайну, жыццё і подзвігі Аляксандра Вялікага, рыцарская і прыгодніцкая проза, усходні эпас. Цікаваць да гэтых твораў не знікае і ў нашыя дні, пра што сведчыць поспех створаных на іх аснове так званых блакбастараў «Троя», «Аляксандр», «Трыстан», «Рычард Ільвінае Сэрца», «Тысяча і адна ноч» і інш. Чым жа прыцягваюць яны ўвагу сучасных творцаў? Вядома ж, не ў апошнюю чаргу — займаюцца сюжэты, напружанасцю фабулы, трагізмам, драматызмам, а часам — і камізмам дзеяння. Але, думаецца, таксама і ўніверсальнасцю архетыпаў, якімі поўняцца творы (жыццё і смерць, каханне і нянавіць, вернасць і здрада), і імкненнем аднавіць у новых мастацкіх формах тое, што ў найбольшай ступені лучыць сучаснасць з мінулым, — культурную спадчыну чалавецтва. У гэтым сэнсе трэба прызнаць, што старая беларуская літаратура з яе багатай, але ўсё яшчэ годна не ацэненай мастацкай палітрай у многім можа паслужыць узорам для новай і навейшай. Адсюль — пастаянная цікавасць мастакоў слова да гісторыі і старога пісьменства, спробы «асучасніць мінулае» і праз яго выявіць загану нашага часу.

<sup>1</sup> Артыкул апублікаваны ў зборніку: Сучасная беларуская літаратура і працэсы славянскага культурна-цывілізацыйнага ўзаемадзеяння : матэрыялы Міжнар. навукова-практычнай канф. да 80-годдзя НАН Беларусі. Мінск, 28 мая 2008 г. Мінск, 2008. С. 116–121.

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Навука кахання. С. 33.

Таму зварот многіх беларускіх пісьменнікаў да старой беларускай літаратуры, звязаны з пачаткам нацыянальна-дзяржаўнага адраджэння Беларусі ў канцы 80-х гадоў XX стагоддзя, быў заканамерны: узнікла патрэба не толькі засведчыць культурны даробак продкаў, але і паказаць, што ён функцыянальна прыдатны і актуальны для сённяшняга дня, можа быць пераасэнсаваны на новым мастацкім узроўні, а значыць ён — вечны ў часе, агульначалавечы па сваёй значнасці.

У вялікай ступені сказанае датычыць творчых дасягненняў Сяргея Кавалёва, які ўдала спалучыў навуковае прачытанне перакладных рыцарскіх раманаў з Пазнанскага зборніка XVI стагоддзя з дзейнасцю драматурга-«старажытніка», вынікам чаго сталі дзве цудоўныя п’есы — «Трышчан ды Іжота» (1993) і «Балада пра Бландою» (1995). Вядома, напісанне п’есы па матывах помніка перакладной літаратуры патрабуе паглыбленага асэнсавання мастацкай спецыфікі не толькі арыгінала, але часам і яго крыніц(ы), выяўлення запазычанага і прыўнесенага перакладчыкам, вызначэння сутнасці адносін паміж героямі і прычын канфліктаў паміж імі, аўтарскага наватарства ў драматургічным пераасэнсаванні першатвора, нарэшце. Разам з тым у самой жанравай, стылістычнай і кампазіцыйнай прыродзе перакладнога рыцарскага рамана закладзены магутны драматургічны патэнцыял: дынамізм падзей, спалучэнне высокага рыцарскага «штылю» і грубаватай побытавай мовы, дыскрэтнасць апісання і інш. Аднак найбольшую каштоўнасць для драматурга ў дадзеным выпадку маюць чатыры жанравыя асаблівасці рыцарскага рамана: мінімум псіхалагічных дэталей (што дае прастору для аўтарскай псіхалагізацыі герояў, пераразмеркавання функцый паміж імі, аўтарскіх рэмарак), рыцарская авентура як асноўная кампазіцыйная адзінка (што дае права або папросту праігнараваць шматлікія аднастайныя апісанні двубояў, або згадаць іх парай слоў ці сказам), любоўная авентура (на чым, уласна, грунтуецца сюжэты п’ес С. Кавалёва), ахранатопнасць, г. зн. чыстая ўмоўнасць / безадноснасць дзеяння ў часе і прасторы.

У выпадку з п’есай «Трышчан ды Іжота» падказкай для аўтарскай інтэрпрэтацыі сусветнавадамага сюжэта для С. Кавалёва стала адна

мастацкая асаблівасць старабеларускага рамана «Трышчан» — трагічны фінал твора перакладчыку, магчыма, «проста не спадабаўся, і ён свядома абарваў гісторыю, дазволіўшы чытачам самім “дадумаць” фінал на ўласны густ. Але такі геніяльны, “адкрыты” фінал даваў поўную свабоду сучаснаму драматургу ў адвольнай інтэрпрэтацыі старадаўняга твора, у канструяванні новага мастацкага свету»<sup>1</sup>.

Цеснае перапляценне трагічнага і камічнага ў мінорным па агульнай танальнасці творы пра няшчаснае каханне навяло драматурга на думку ўжыць для мастацкай мадыфікацыі сюжэта прыём «тэатра ў тэатры»: у п’есе адразу два тэатры — барокавы і сучасны — ладзяць прадстаўленне паводле беларускага перакладу «Трышчана», у жанрах трагедыі і камедыі адпаведна. Нягледзячы на назву, галоўнымі героямі свайго твора С. Кавалёў робіць трагікамічны персанаж Трышчана і камічны Брагіні, дублёрамі якіх у авансэнічных выхадах з’яўляюцца Францішак і Камедыянтка. Трагікамізм Трышчана дуалістычны: ён трагічны ў сваім каханні да Іжоты (якую пакахаў, выпіўшы прываротнага зелля (1), і раскахаў, адпіўшы адваротнага (2), — а значыць, у выпадку (1) грае «не свой» характар), але камічны ва ўзаемадачынненнях з астатнімі героямі. Цалкам трагічны персанажы караля Марка (Трагіка), аслепленага нянавісцю да пляменніка, і Іжоты (Францішкі), якая страчвае каханага і памылкова гіне замест яго ад рукі мужа.

Дзеля таго, каб чытач ці глядач канчаткова не зблытаўся ў хуткай змене трагікамічных сцэн камічнымі і наадварот, тлумачэнне прычын сюжэтных паваротаў аўтар укладвае ў вусны персанажаў-дублёраў, якія з’яўляюцца на сцэне да і пасля актаў п’есы:

Ф р а н ц і ш к а (*задуменна*). Добра, паспрабуем заповольць дзеянне. Адсунем сюжэт на другі план і засяродзімся на характары герояў...

Т р а г і к. <...> Няўжо яны не разумеюць, што глядзяць трагедыю?

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Літаратура Беларусі позняга Рэнесансу : Жанры, творы, асобы. Мінск, 2005. С. 98.



Ф р а н ц і ш к а: Калі шмат смяяцца, на вачах з'яўляюцца слёзы.  
Такім шляхам таксама можна дасягнуць трагічнага эфекту<sup>1</sup>.

Адбыліся змены і ў фінале старабеларускай версіі сюжэта. Паколькі ў астатніх вядомых вершаваных і праяічных версіях рамана пра Трыстана і Ізольду гісторыя кахання герояў абавязкова заканчваецца іх смерцю, можна дапусціць, што старадаўні беларускі перакладчык меў выразны намер пазбегнуць трагічнай развязкі. Тым не менш медыявіст і драматург С. Кавалёў, карыстаючыся свабодай інтэрпрэтацыі «адкрытага» фіналу (на што, вядома, мае поўнае права), вызначае для герояў іншы лёс — пераапрутаная ў шаты Трышчана Іжота (якая нават пасля выпівання адваротнага зелля не перастае яго кахаць), ратуючы люблага ад гневу караля Марка, гіне ад рукі апошняга, а Трышчан выпраўляецца з Брагіняй вандраваць па свеце. Варта параўнаць з фіналам перакладу XVI стагоддзя: «Корол Марко отпустиль Ижоту вдячне, и она пошла велми з веселымъ серцэм. А прышодшы, почала его лечыти, што могучы. И не вем, если с тых ран выздоровель, або так вмерь. Потуль о нем писано»<sup>2</sup>. У чытача і гледача застаецца ўстойлівае пачуццё парушэння «аўтарскай волі» перакладчыка XVI стагоддзя і — шырэй — змены аксіялагічнага і анталагічнага коду першакрыніцы, страты той адметнай рысы, што вылучае старабеларускі пераклад ў доўгім шэрагу разнамоўных «Трыстанаў» XIII–XVI стагоддзяў. Па сутнасці, адзінае, што пасля гэтага лучыць п'есу С. Кавалёва з «Трышчанам» — беларускія варыянты імёнаў герояў (Іжота, Брагіня, Трышчан, Пэрла і інш.), геаграфічных назваў (Карнаваль, Арлендыя), устаўкі з старабеларускага тэксту. Зрэшты, гэта прыватнае меркаванне медыявіста, бо сам аўтар прызнаецца, што трымаецца класічнага сюжэту толькі ў першым акце п'есы<sup>3</sup>. У другім

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Навука кахання : п'есы. Мінск, 2005. С. 58.

<sup>2</sup> Пачинаецца повесть о витез[ях] с книгъ сэрбских, а звлаша о славномъ рыцэры Трышчан[е], о Анчалоте и о Бове и о иныхъ многихъ витезех до[брыхъ] // Рукапіс MS. 94 Бібліятэкі Рачыньскіх у Познані (Польшча). [Каля 1580]. Арк. 1–127. [«Трышчан»].

<sup>3</sup> Кавалёў, С. Літаратура Беларусі позняга Рэнэсансу. С. 99.

акце ўся ўвага драматурга засяроджваецца на распрацоўцы псіхалогіі і характараў герояў (без чаго немагчымы любы сцэнічны твор) — катэгорыях, слаба развітых у старабеларускім рамане. Спалучыўшы традыцыйную сюжэтную схему еўрапейскага «Трыстана» з аўтарскай псіхалагізацыяй твора і скарыстаўшы магчымасці, якія дае для інтэрпрэтацыі «адкрыты» фінал старабеларускага «Трышчана», С. Кавалёў стварыў, такім чынам, адметны драматургічны твор. Да таго ж, інтэрпрэтацыі паводле сюжэтаў твораў старога пісьменства — гэта і спосаб прыцягнення ўвагі сённяшняга пераборлівага чытача да саміх помнікаў літаратуры, якія не толькі з'яўляюцца артэфектамі багатай спадчыны нашага народа, але і сведчаць пра яго даўнюю далучанасць да еўрапейскай культурнай прасторы.

Зыходным пунктам пры напісанні п'есы «Балада пра Бландою» паслужыў для С. Кавалёва не фінал, як у «Трышчане ды Іжоце», а пачатак перакладнага рамана «Бава»: «Хочу вам паведати добрую повесть о Кгвидоне, антонскомъ княжати, и о его сыне, о великом и славномъ рыцэру Бове. Тотъ Кгвидонъ храбрый конникъ былъ, але одну реч зле вчинилъ, иж в час жоны не понялъ, але коли вже старъ былъ, тогды понял жону з великог/о/ племени, а она его не мела ни за один пенез»<sup>1</sup>. У рамане годныя асуджэння ўчынкі Гвідонавай жонкі (намаўляе свайго каханца Дадона забіць Гвідона; дагаджаючы каханцу, спрабуе атруціць уласнага сына) робяць яе ўвасабленнем абсалютнага зла, што цудоўна стасавалася з антыфеміністычнымі поглядамі мужчынскай часткі грамадства XII–XVI стагоддзяў, часу актыўнага функцыянавання твора ў еўрапейскіх літаратурах: «Мужчыны ўспрымалі сямейны саюз як небяспечны двубой, што вымагае цяжкіх і абачлівасці. <...> Адсюль страх перад нечаканым ударам, перад здрадай»<sup>2</sup>. Пры тым для сюжэта «Бавы» вобраз Бландоі другасны, у нейкім сэнсе маргінальны (у цэнтры —

<sup>1</sup> Повесть о княжати Кгвидоне [Повесть о Бове] // Рукапіс MS. 94. Бібліятэкі Рачыньскіх у Познані (Польшча). [Каля 1580]. Арк. 129–172. [«Бава»].

<sup>2</sup> Duby, G. Rycerz, kobieta i ksiądz. Małżeństwo w feudalnej Francji. Warszawa, 1986. S. 49–50.

любоўная аўентура рыцара Бавы і каралеўны Дружныны, што заканамерна для рыцарскага рамана), псіхалагічна статычны — чытач можа толькі здагадацца, чым кіруецца гераіня ў сваіх «чорных» справах. Адзіны намёк — «беда ми, што мой отец и мой род покинули мя, иж мя за тог/о/ старог/о/ мужа дали, иж он не может ми ку воли вчинити»<sup>1</sup> — занадта прасты для вытлумачэння ўсіх нюансаў паводзін гераіні.

Гэты, маргінальны ў рамане, але пераасэнсаваны з пазіцый сучаснасці псіхалагічны патэнцыял адмоўнай гераіні падштурхнуў С. Кавалёва вылучыць у п'есе яе вобраз на першы план і, скарыстаўшы прыём «люстэрка», ацаніць падзеі вачыма самой гераіні, зразумець ідэалізм і трагізм яе ўчынкаў, ператварыць казку пра Баву ў трагедыю пра яго маці. Таму ў п'есе Бландо — адзіны жаночы персанаж (у рамане прысутнічае таксама цэнтральны вобраз Дружныны, каханай Бавы, і Малгарыі, закаханай у яго дачкі султана), але менавіта яму падпарадкаваны ў сваіх паводзінах персанажы мужчын, якія сваёй пажадай, інтрыгамі, падазрэннямі, абвінавачваннямі даводзяць гераіню да згубы, не адчуваючы, аднак, за сабой нікай віны: «Памерла вялікая грэшніца!»<sup>2</sup> — урачыста ўсклікае ў фінале біскуп Сімбалда, і словы гэтыя гучаць як антытэза яго ж «Шмат слаўных мужоў загінула праз жаночую здраду і распушту»<sup>3</sup> на пачатку твора.

Калі ў рамане «Бава» пакутная смерць Бландо — заслужаная адплата за падбухторванне да забойства мужа, то ў п'есе — пакаранне жанчыне, якая ўжо сама сябе пакарала, пазбаўленая ў жыцці сапраўднага кахання і мацярынскага шчасця: «Няўжо ты не разумеш, што я даўно памерла? Навошта жыццё, калі ў ім нічога няма? Толькі ён»<sup>4</sup>, — кажа Бландо прыдворнаму Рычарду, паказваючы рукой на Прывід Гвідона; «Спадзявалася палюбіць цябе, але і гэтую радасць

у мяне аднялі. <...> Страшна, калі азірнешся назад і ўбачыш, што нічога не было там»<sup>1</sup>, — мовіць на развітанне сыну.

Падобная псіхалагізацыя вобраза Бландо падаецца апраўданай і таму, што ў рамане «Бава» паслядоўна прасочваюцца асноўныя матывы так званай «гамлетаўскай схемы»<sup>2</sup>: забойства бацькі героя, узурпацыя забойцам улады і шлюб з жонкай ахвяры, выгнанне героя, яго вяртанне, помста крыўдзіцелю. Бава адпавядае шэкспіраўскаму Гамлету, Дружнына — Афеліі, Бландо — Гертрудзе, Дадон — Клаўдзію. Адзінае адрозненне Бавы ад Гамлета ў тым, што ён не толькі вяртае належнае па праву, але і шчасліва пануе ў сваёй дзяржаве. У п'есе, аднак, пытанне пра шчаслівае панаванне Бавы застаецца адкрытым. «Мая каханая загінула. На наш карабель наляцела бура, і я адзіны цудам уратаваўся»<sup>3</sup>, — гаворыць ён маці пры апошняй сустрэчы. Смерць каханай успрымаецца героем як Божае пакаранне, як вырак лёсу, ён — нічым не лепшы за ўласную маці: як і Дадон, прыўлашчвае чужую жонку, якая здрадзіла мужу.

У фінале яўна прасочваецца матыў «заганнага кола»: сын паўтарае шлях маці, выйсця няма — Бава, як гаспадар дзяржавы, павінен асудзіць Бландою згодна з законам і адправіць на вогнішча. Кола, здавалася б, замкнулася. Аднак С. Кавалёў змяняе фінальны акцэнт раманнага сюжэту — задавальненне пажады і прынясенне дзеля яе ў ахвяру сына павінна быць пакарана — сцэнай мацярынскай ахвярнасці ў імя сыноўскага гонару: «Пра мяне казалі, што я забіла мужа, але ніхто не скажа пра майго сына, што ён забіў маці»<sup>4</sup>. Як міласэрны манарх, адкідвае сваю крыўду на маці і Бава, але занадта позна, яго радаснае «Маці, я адмяніў вырак, пакарання не будзе!»<sup>5</sup> завісае ў пустэчы.

<sup>1</sup> Повесть о княжати Кгвидоне [Повесть о Бове]. С. 129.

<sup>2</sup> Кавалёў, С. Навука кахання. С. 30.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 7.

<sup>4</sup> Тамсама. С. 26.

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Навука кахання. С. 29.

<sup>2</sup> Sadowski, P. Hamlet mityczny. Kraków, 1991. S. 31–50.

<sup>3</sup> Кавалёў, С. Навука кахання. С. 29.

<sup>4</sup> Тамсама. С. 30.

<sup>5</sup> Тамсама.

## ПРА НЕВЫСАКАРОДНЫХ РАЗБОЙНИКАЎ, КАВАРСТВА І НЕШЧАСЛІВАЕ КАХАННЕ

Сацыяльны дыскурс матыву пярэваратніцтва ў літаратурным протасюжэце пра Машэку

Погляд на нацыянальную культуру як сукупнасць тэкстаў, ка-нешне, вызначаецца пэўным схематызмам, якога, тым не менш, не можа пазбегнуць ні адна цэласная сістэма. Разам з тым, падобны падыход дазваляе больш пэўна акрэсліць сацыяльную семантыку некаторых нацыянальных комплексаў, бо, як справядліва адзначыў Сяргей Кавалёў, «старадаўнія тэксты захоўваюць у сабе важныя сэнсы і значэнні, нацыянальныя і сусветныя архетыпы, забытыя на многія стагоддзі, але, магчыма, актуальныя менавіта для нашай эпохі»<sup>1</sup>. Асабліваю цікавасць у гэтых адносінах уяўляюць пэўныя протасюжэты, якія актуалізуюцца ў мастацкай свядомасці творцаў на розных этапах развіцця этнасу, захоўваючы сваю надзённасць для соцыуму ў зменлівых варунках жыцця. У многім знакавым для беларускай літаратуры стаў падобнага роду сюжэт пра рабаўніка Машэку — легендарнага заснавальніка Магілёва. Першым творам з гэтага шэрагу стала рамантычная паэма Янкі Купалы «Магіла льва» (1913), потым сэнсава звязаныя паміж сабой творы Уладзіміра Караткевіча «Балада пра паўстанца Ваўкалаку» і верш «Машэка», а таксама старадаўняе паданне ў 2-х дзях Сяргея Кавалёва «Легенда пра Машэку» (2003) з «інфернальнага»<sup>2</sup> цыкла драматурга.

Напісаныя ў розныя перыяды, яны ў адмысловых ракурсах асэнсоўваюць асаблівасці гістарычнага лёсу беларусаў у XX – пачатку XXI стагоддзя. Вельмі сімптаматычнай увогуле ў гэтым кантэксце з’яўляецца актуальнасць для свядомасці беларускага чытача «тутэйшага» варыянту класічнага сюжэта пра «высакароднага разбойніка». Актуалізацыя дадзенага сюжэта ў культурнай прасторы соцыуму

з’яўляецца яскравым сімптомам яго грамадзянскай нясталасці, калі сама пастанова пытання аб прымальнасці ці непрымальнасці сацыяльнага гвалту сведчыць пра дамінаванне ў грамадстве архаічных стэрэатыпаў успрыняцця складанай дынамікі сацыяльных працэсаў мадэрнізаванага грамадства. Іншымі словамі, у дадзеным выпадку мы маем справу з класічным узорам сацыяльнага міфа, які, свядома ці не, імкнецца парадэгматыку складаных грамадскіх з’яў перавесці ў плоскасць звыклай сістэмы каардынатаў сямейных зносін, сексуальных стасункаў, практык заахвочвання ўрадлівасці і г. д. Менавіта тады ў шырокай грамадскай свядомасці з’яўляюцца міфалагемы кшталту «народаў-братоў», «рэспублік-сясцёр», «зямлі абяцанай» і інш.

У аснове сюжэта пра Машэку ляжаць наступныя вузлавыя сэнсаўтваральныя моманты:

1. Пярэваратніцтва героя.

2. Пэраламленне сацыяльнага канфлікту праз прызму канфлікту любоўнага.

3. Трагічнае вырашэнне любоўнай калізій.

Матыў пярэваратніцтва ў беларускай літаратуры XIX–XX стагоддзяў досыць падрабязна ўжо аналізаваўся намі<sup>1</sup>. Яго семантыка прадвызначаецца перш за ўсё напружаннем паміж індывідам і соцыумам, якое выклікана пасіянарнай (resp. хтанічнай) інтэнцыяй індывіда, скіраванай на гвалтоўнае пераўтварэнне пануючых сацыяльных зносін. Падобны канфлікт можа мець як пазітыўнае, так і негатыўнае вырашэнне. У першым выпадку мы маем справу з вобразамі «князёў-ваўкалакаў» — легендарных правадыроў кшталту Усяслава Чарадзея альбо ўзгадаваных ваўчыцай-Вільняй літоўскіх князёў, згаданых Адамам Міцкевічам у «Пане Тадэвушу». У другім выпадку перад намі паўстае запачаткаваная яшчэ Паўлюком Багрымам і Янам Баршчэўскім досыць вялікая галерэя трагічных вобразаў самотных ваўкоў-выгнаннікаў, у якіх канфлікт з соцыумам

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Стомлени д’ябал : п’есы. Мінск, 2004. С. 9.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 12.

<sup>1</sup> Даніленка, С. Воўк і ваўкалак у літаратуры польска-беларускага рамантызму // *Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne i kulturowe*. Białystok, 2002. С. 199–208.

набывае невырашальны антаганічны характар. Ахвярай гэтага канфлікта становіцца менавіта «воўк». Уласна гэтай традыцыі наследуюць мастацкія інтэрпрэтацыі протасюжэта пра Машэку.

Машэка ў паэме Янкі Купалы мае акрэсленыя «воўчыя» рысы: «У пушчу ўцёк, у ёй асеўся, / Змяніўся ўвесь, як ваўкалак, / У скуру воўчую адзеўся / І стаў на жыр выходзіць так»<sup>1</sup>. У дадзеным выпадку «воўк»-разбойнік выступае ўвасабленнем сляпой помсты за сваё падманутае каханне ўсяму людскаму свету незалежна ад сацыяльнага становішча яго ахвяр: «Спачатку дань жыццём плацілі / Яму адны багатыры, / Пасля знаходзілі ў магіле / Спачын і вёсак жыхары»<sup>2</sup>. Так, Янка Купала яшчэ ў 1913 годзе надзвычай тонка адчуў страшэнную небяспеку безагляднага змагання за сацыяльную справядлівасць і народнае шчасце.

Страшным напамінам пра гэтую помсту сталі галовы забітых Машэкам людзей, якія лясны мсціўца складаў ля свайго жылга — своеасаблівы алтар свайму «воўчаму» каханню. Але ўрэшце і ён сам знайшоў смерць ад рукі сваёй каханай, Наталькі: «Так страшны той разбойнік згінуў, / Што ўмеў любіць і забіваць; / На грэх пусціўся праз дзяўчыну / І мусіў праз яе сканаць»<sup>3</sup>. Не дзіва, што людзі з радасцю прынялі вестку пра яго скон, якую і прынесла ў вёску Наталька, якую ўдзячныя вяскоўцы «віталі добрай чэсцю»<sup>4</sup>.

У творах Уладзіміра Караткевіча Машэка паўстае як высакародны змагар з сацыяльным прыгнётам. І гэта пазіцыя аўтара вызначаецца сваёй канцэпцыйнасцю, бо карэнным чынам супярэчыць літаратурнай «першакрыніцы» яго вялікага папярэдніка. Да канца ідуць па абранаму шляху героі-ваўкалакі Уладзіміра Караткевіча, што змагаліся супраць сацыяльнага гвалту ў далёкай мінуўшчыне Беларусі, з'яўляючыся тым самым, на думку аўтара, які на час стварэння паэтычнага зборніка «Матчына душа» не пазбавіўся яшчэ многіх ілюзій свайго часу, далёкімі папярэднікамі змагараў

за Саветы. Аднак пісьменнік-неарамантык свядома міфалагізуе сваіх герояў, дадае ім пэўныя інфернальныя рысы, каб падкрэсліць вастрыню непрыняцця імі сучаснай ім рэчаіснасці, іх гранічна варажай адасобленасці ад яе.

Так, герой «Балады пра паўстанца Ваўкалаку» не проста носіць такую «знакавую» мянушку, што цалкам магло б быць і насамрэч, ён смяротна паранены менавіта «срэбнаю» куляю як адным з дзейных сродкаў барацьбы з нечысцю: «Заўтра нічога не будзе. / Ляжу ў яры ля ракі. / Куляю срэбнаю ў грудзі / Звалілі мяне паюкі»<sup>1</sup>. Твор уяўляе сабой маналог паміраючага паўстанца, які дарэшты змагаўся з сацыяльным прыгнётам: «Біўся з панамі нямала, / На ўсіх наганяючы жах, / Часамі — і без кінжала, / З адною злосцю ў руках»<sup>2</sup>.

У свой час дзеля волі ён адмовіўся ад свету, кінуў яму выклік, але перад смерцю адзіным яго імкненнем з'яўляецца жаданне пабачыць тое, што калісьці страціў. Так ён хоча пабачыць магілу маці: «... Каб моглікі мог я ўгледзець / Дзе маці мая ляжыць. / Пад мядовыя гівала гукі, / Патаемны крык леляка / Склала каравыя рукі, / Чакаючы з пушчы сынка»<sup>3</sup>.

Аднак галоўны яго боль — страта каханай: «Ад пана адбіў дзяўчыну, / Ад пана на белым кані... // <...> А ў сэрца другі ёй убіўся, / Пакорлівы, добры, святы. / Я бачыў і адступіўся, — / Што возьмеш з авечак ты?»<sup>4</sup>

Любая жанчына аддала перавагу чалавеку «пакорліваму, добраму, святому», які змірыўся з нялюдскім жыццём і не знаходзіць сіл для змагання з ім. Нават не жыццё, каханне — вось тая цана, якую плаціць Ваўкалака за волю: «... Больш солі, больш хлеба, больш неба / Патрэбна яна была. / І толькі волі вялікай / Я б за яе не аддаў... / Зацкаваны... Магутны... Дзікі... / Як я яе кахаў!»<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Купала, Я. Поўны збор твораў : у 9 т. Т. 6. Мінск, 1999. С. 100.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 100.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 103.

<sup>4</sup> Тамсама.

<sup>1</sup> Караткевіч, У. Збор твораў : у 8 т. Т. 1. Мінск, 1987. С. 37.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 38.

<sup>3</sup> Тамсама.

<sup>4</sup> Тамсама.

<sup>5</sup> Тамсама. С. 39.

У сітуацыі падобнага выбару аказваецца і герой верша «Машэ-ка». Ён таксама свядома парывае са светам людзей, і месцам яго жыхарства аказваецца лясное сховішча, што нагадвае воўчае логова: «...Атачон з усіх чатырох бакоў / Золкай восенню мой лясны будан. / Стогнуць пад дажджом старчакі альхі, / І ў будан з дрыгвы плыве золь-зіма, — / Ў ім карэнні — столь, ложкак — ліст сухі, / Ні агню няма, ні святла няма. / Ад усіх я ўцёк, ад усіх я збег, / Буйным воласам да калень зарос»<sup>1</sup>.

«Воўчая» прырода Машэкі падкрэсліваецца воўчай скурай у яго на плячах і агнях, якімі свецяцца яго вочы: «Я стаю, як корч, ў воўчай скуры ўвесь, / Зліўся з дрэвамі і гляджу на шлях, / Цёмны я увесь, цёмны голы лес, / Толькі два агні свецяцца ў вачах»<sup>2</sup>.

Машэка таксама «зрабіўся» ваўкалакам для таго, каб змагацца з панамі і іх прыгнётам: «Годы стаялі, быццам белы снег. / Горы панскіх цел мой Дняпро панёс. / Нішчу я паноў, замкі іх палю, / Я ламаю іх векавы бізун»<sup>3</sup>. Альбо: «З дзікім свістам я коні супыню, / І спячэцца пан на маім нажы. / Ранкам на абрыў выцягну яго / І скажу рацэ, што бушуе тут: / «Ты прымі, Дняпро, ворага майго, / Змый з маёй зямлі гэты панскі бруд»<sup>4</sup>.

Гэтае сацыяльнае змаганне лірычны герой паэта разглядае як акт помсты панам за лёс сваёй Радзімы і лёс сваёй каханай, якія складаюць пэўнае адзінства: «Помшчу за маю бедную зямлю, / За яе жальбу, за яе слязу, / За тваю красу, за маю любоў, / Што ў пакоях іх кветкай адцвіла»<sup>5</sup>.

Тэма «воўчага кахання» — ахвярнага і няшчаснага — скразная ў вершах Караткевіча. Абраннікам каханай паўстанца Ваўкалакі з'яўляецца «пакорлівы, добры, святы» мужык, якому Ваўкалака «дапамог канём і каровай, няхай сабе ў міры жывуць»<sup>6</sup>; абраннікам

каханай Машэкі з'яўляецца заможны пан, які здольны сваім багаццем яшчэ больш аздобіць яе прыгажосць. Пакорлівы рахманны мужык і заможны ўладны пан — гэта аснова існавання таго несправядлівага грамадства, супраць законаў якога паўстаюць героі-ваўкалакі Уладзіміра Караткевіча, што збліжае іх з ваўкалакам Маркам Яна Баршчэўскага, каханая якога таксама дасталася «рахманаму» мужыку. Аднак Марка адмаўляецца ад помсты, што дазваляе яму вярнуцца ў свет людзей. Аднак ці вартае тое жыццё вяртання? Вось якім паўстае Марка перад апавядальнікам пасля ператварэння ў чалавека: «...дзіўнае было ягонае жыццё; ніколі не бачылі яго вясёлым, заўсёды маркоціўся, быў неспакойны, быццам штосьці згубіў; любая грамада была яму не да душы»<sup>1</sup>. Сам жа ён так казаў пра сябе: «Шмат я пакутаваў. Нішто мяне ўжо на свеце не займае. Памёр я для свету»<sup>2</sup>. У сваю чаргу героі Караткевіча дзейсна змагаюцца супраць абставін жыцця, але гэтае змаганне не прыносіць плёну, бо яны змагаюцца ў адзіноце. Герой адзін не можа супрацьстаяць грамадству, бо вынік будзе заўсёды аднолькавы — смерць. Аднак калі героі Караткевіча гінуць цялесна, перамогшы абставіны няскоранасцю свайго духа, то герой Баршчэўскага існуе як «жывы труп», чакаючы ўваскрашэння да «сапраўднага» жыцця. Гэта два шляхі, магчымыя для героя-выгнанніка. Шляхі ваўкалака.

У гэтым кантэксце тэма адвергнутага «воўчага кахання» у дадзеных творах зусім невыпадковая. Імкненне да «каханай» — гэта ў першую чаргу імкненне да сацыялагізацыі, імкненне свядомага ці вымушанага бунтара і маргінала вярнуцца ў соцыум (resp. набыць Радзіму), законы якога з адступленнем ад старых патрыярхальных норм жыцця страцілі сваю прастату, зразумеласць і людскасць. Але канфлікт паміж «ваўком» і Радзімай, на жаль, не можа вырашыцца мірным шляхам, бо яе «абранцамі» з'яўляюцца ці валадарны пан, ці «рахманы», паслухмяны пану мужык. Таму ваўкалак павінен альбо загінуць у крывавай віхуры рэвалюцыйнага бунту, альбо змірыцца

<sup>1</sup> Караткевіч, У. Збор твораў. Т. 1. С. 39–40.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 40.

<sup>3</sup> Тамсама.

<sup>4</sup> Тамсама. С. 37.

<sup>5</sup> Тамсама. С. 40.

<sup>6</sup> Тамсама. С. 39.

<sup>1</sup> Баршчэўскі, Я. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях. Мінск, 1990. С. 72.

<sup>2</sup> Тамсама.

з існуючым парадкам рэчаў, ведучы «прывіднае» жыццё ў чаканні вызвалення.

З падобнай альтэрнатывай не можа змірыцца Сяргей Кавалёў, які зноў уваскрашае звыклую для нашай культурнай прасторы мізансцэну любоўнага трохкутніка, заснаванага на супрацьстаянні мужыка-пярэваратня і ўладнага арыстакрата, што змагаюцца за каханне прыгажуні. Праўда, Машэкава «пярэваратніцтва» існуе як дадзенасць. «Мядзведзем» ён застаецца датуль, пакуль застаецца чалавекам, «пакуль у ягонай душы не пасяліўся Д’ябал»<sup>1</sup>. Іншымі словамі, Машэка застаецца чалавекам, пакуль з’яўляецца «жывёлай», і ператвараецца ў «жывёлу», калі становіцца «чорным анёлам»: «Гасподзь набірае Чорных Анёлаў, сынок, разбойнікаў, забойцаў! Мы патопім стары свет у крыві і з Божай дапамогай збудуем новы, шчаслівы свет!»<sup>2</sup> У дадзеным выпадку можна канстатаваць, што, у адрозненне ад Янкі Купалы і Уладзіміра Караткевіча, драматург не верыць у прагрэс і плённасць сацыяльных навацый, аднаўляючы класічную міфалагему эпохі Асветніцтва пра «жывёльны» Залаты век чалавецтва. Упершыню сутыкнуўшыся з адваротным бокам мадэрнізацыйных працэсаў, што нівеліруюць чалавечую індывідуальнасць, стандартызуюць лад жыцця, погляды і распачынаюць эру таталітарных утопій, філосафы-асветнікі ў XVIII стагоддзі, жажнуўшыся рэаліям якабінскага тэрору, уславілі жывёльную і дзікунскую прастату, якой нібыта прадвызначаўся золак чалавечай гісторыі, сапсаванай сталеннем чалавецтва, што паступова апрадана-лася ў шаты матэрыяльнай цывілізацыі. «Дзікун» як дзіця прыроды адухоўлены і багаслаўлены ўжо самім фактам суладнасці з ёю і нешматлікасцю ўласных патрэб. Таму любы адрыв ад яе, выкліканы непазбежным сталеннем соцыума, аднавартасны грэхападзенню. Таму чым далей ад «жывёлы», тым бліжэй да «звера».

Падобна да гэтага і вясковы цяльпук Машэка, трапіўшы з дняпроўскага рыбацкага чаўна ў нерат прастытуяваных палітычных

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Стомлены д’ябал. С. 82.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 73–74.

інтрыг і стратэгічных разлікаў, губляе прыродную цнатлівасць, ператвараючыся ў рэвалюцыянера — гратэскае падабенства аднаго з біблейскіх «лаўцоў чалавекаў». Прычым у Сяргея Кавалёва, падобна да Янкі Купалы, таксама няма аніякіх ілюзій адносна мэтазгоднасці і апраўданасці рэвалюцыйнага гвалту. Машэка таксама толькі пачынае са змагання з княскімі дружыннікамі, але ўрэшце прыходзіць да змагання з навакольнымі сялянамі, што кепска разумеюць сутнасць вялікай уратавальнай місіі «чорнага анёла»: «Пусцілі з дымам вёску, жыхары якой не хацелі з намi сябраваць, павесілі на бярозавых суках двух загулялых княскіх дружыннікаў...»<sup>1</sup> Сапраўды, тэхналогія і палявая практыка змагання за «новы парадак» рэчаў нязменная, і ў гэтых адносінах простыя сацыялісты нічым не адрозніваюцца ад нацыянал-сацыялістаў, а Тухачэўскі ад Дзерлівангера, бо любы лупаты кадук і касы чорт перакананыя, што іх «рукамі кіруе Гасподзь»<sup>2</sup>, і сутнасць у іх адна — бесы. Правы быў «айцец-ігумен» манаха Аўрамкі, калі казаў: «Браты, калі ўбачыце, як каторы з вас жыўцом узносіцца на неба — хапайце яго за ногі і апусціце на зямлю!»<sup>3</sup>

Любава не вяртаецца да Машэкі нават пасля смерці князя, бо рэвалюцыянеры не ўмеюць жыць, будаваць, нараджаць дзяцей. Дэмані разбурэння, што валодаюць іх душамі, даруюць ім толькі навуку смерці, часам нават годнай, але з-за гэтага не менш незваротнай. Не пакідае Сяргей Кавалёў права на жыццё і князю Раману. Князь, ад аблічча якога ў дзяўчыны сэрца «трапечацца, як у злоўленай птушкі»<sup>4</sup>, здраджвае Любаве. І ў дадзеным выпадку драматург наследуе іншаму знакаваму твору Янкі Купалы — драме «Раскіданае гнездо». Князь-паніч шукае кахання то ў візантыйскай палубоўніцы, то ў смаленскай жонкі, бо на радзіме атрымліваецца адно — блудадзейства. Але калі сацыяльная эліта здрадзіла Радзіме,

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Стомлены д’ябал. С. 78.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 89.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 83.

<sup>4</sup> Тамсама. С. 65.

то айчынны плебс запляміў рукі ў крыві, ператварыўшы Вялікі Сход у Вялікія Разборкі з п'яным гвалтам і мардабоем. Таму выбар небагаты: альбо распуснік, альбо душагуб. Праўда, застаецца яшчэ суровы, нешматслоўны і дзейсны ваявода Богша. Але, далібог, не будзем спакушаць сябе ілюзіямі і згадаем Яна Чачота: «Вайсковае саслоўе... няшчасце роду людскога і найболей псуе мараль...»<sup>1</sup>

Тамара ГАРОБЧАНКА

## ТРЫСТАН ДЫ ІЗОЛЬДА, або ТЭАТРАЛЬНАЯ ГЕРМЕНЕЎТЫКА<sup>1</sup>

Цікаўнасць беларускіх драматургаў да айчыннай гісторыі і культуры ў 1990-я гады рэалізуецца ў апрацоўцы і адаптацыі да сцэны старажытных твораў, а таксама ў кантамінацыі тэкстаў вядомых класічных п'ес. Адзін з першых такіх вопытаў ажыццявіў У. Рудаў, які напісаў «Камедыю пра нешчаслівага Селяніна, яго жонку Маланку, жыда Давіда і чорта, які страціў сэнс існавання» паводле твораў К. Марашэўскага і Ф. Аляхновіча. П'еса пад назвай «Камедыя» шырока ставілася ў тэатрах Беларусі і карысталася нязменным глядацкім поспехам. Абумоўлена гэта перш за ўсё каларытнымі фальклорнымі персанажамі. Разам з тым, ужо на ўзроўні драматургіі заўважаецца сэнсавая пераакцэнціроўка герояў, што ўносіць змены ў самую сістэму вобразаў.

Сюжэт п'есы мае фальклорна-казачную аснову і запазычаны з «Камедыі» К. Марашэўскага, напісанай у XVIII стагоддзі. Селянін Дзёмка, даведзены да галечы, наракае на Адама, які спакусіўся забароненым плодам і тым самым пазбавіў чалавецтва райскага жыцця. З'яўляецца чорт і прапануе мужыку «гульню»: калі той здолее памаўчаць адну гадзіну, то атрымае ўзнагароду, калі не — аддасць сваю душу. Тройчы спрабуе селянін паспытаць шчасця і кожны раз прайграе. Такім чынам, аўтар даводзіць, што чалавек слабы, бяссільны перад фатальнымі абставінамі. Даследчык творчасці К. Марашэўскага літаратуразнаўца Я. Усікаў адзначае: «Ідэя маральнай недасканаласці чалавека, якая лагічна не вынікае з усёй сістэмы вобразаў, навязваецца аўтарам праз фігуру д'ябла»<sup>2</sup>. У «Камедыі» У. Рудава «маральная недасканаласць» чалавека гіпербалізуецца і падтрымліваецца трактоўкай персанажаў. Асабліва адчувальна

<sup>1</sup> Чачот, Я. Наваградскі замак : творы. Мінск, 1989. С. 165.

<sup>1</sup> Падраздзел кнігі: Гаробчанка, Т. На мяжы стагоддзяў : Сучасны беларускі драматычны тэатр. Мінск, 2002. С. 102–110.

<sup>2</sup> Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. Т. 1. Мінск, 1983. С. 174.

мянецца вобраз Дзёмкі. Вось як характарызуе Я. Усікаў селяніна ў п'есе К. Марашэўскага: «Можа, Дзёмка — гультай і недарэка? Не! Трагедыя Дзёмкі не ў тым, што нібыта ён не хоча, не жадае працаваць, цураецца працы, а ў тым, што ён пачынае пераконвацца ў бессэнсоўнасці і абсяцэнняванні працы, у выніку чаго само жыццё траціць сваю прывабнасць і сапраўдны чалавечы сэнс»<sup>1</sup>. З п'есы ж У. Рудава вынікае, што Селянін і яго жонка Маланка — п'яніцы, лайдакі, абібокі, якія ўсё жыццё праводзяць у звадках і сварках. На іх фоне значна выйграе Жыд (Карчмар). Гэты вобраз кандэнсуе рысы астатніх персанажаў: ён пранырлівы і хцівы, як чорт, добры і справядлівы, як Дзёмка.

Асабліва нечаканая трансфармацыя адбываецца з вобразам чорта, які ў народнай свядомасці заўсёды з'яўляецца ўвасабленнем зла. У п'есе ж нячысік паўстае спустошаным, расчараваным, але мудрым, добрым, спагадлівым. Ён разумее недасканаласць чалавека, шчыра спачувае яму, імкнецца дапамагчы. Па сутнасці, фальклорныя персанажы ў п'есе У. Рудава асучасніваюцца, адвольна пераасэнсоўваюцца, што прыводзіць да сутнаснай падмены паняццяў добра і зла.

Гісторыя нацыянальнага тэатра ў сваёй практыцы мае прыклады, калі драматургі перапрацоўвалі народныя паданні, казкі. Можна прыгадаць «Машэку» і «Каваля-ваяводу» Е. Міровіча, шматлікія інсцэніроўкі казак У. Караткевіча. Аднак, у 1990-я гады фарміруецца зусім новы від драматургіі, што звязана з прыходам у беларускую літаратуру маладых пісьменнікаў. Найбольш актыўна эксперыментуюць з чужымі тэкстамі С. Кавалёў, якога цікавіць старажытная літаратура, і П. Васючэнка, які апрацоўвае казачныя і фальклорныя сюжэты. Менавіта С. Кавалёў увёў у дачыненні да драматургіі філасофскі тэрмін «герменеўтычная». Як тлумачыць «Філасофскі слоўнік», «герменеўтыка» — гэта «мастацтва і тэорыя вытлумачэння, якія маюць на мэце выявіць сэнс тэксту адпаведна яго аб'ектыўных (значэнне слоў і іх гістарычна абумоўленыя

варыяцыі) і суб'ектыўных (намеры аўтара) асноў»<sup>1</sup>. У XX стагоддзі герменеўтыка кансалідуе розныя філасофскія плыні, пры гэтым імкнецца не столькі «зразумець» тэкст, колькі свабодна яго інтэрпрэціраваць. Такі ж адвольны падыход уласцівы і беларускім драматургам, якія не задавальняюцца дакладнай апрацоўкай чужога тэксту, але і выяўляюць праз яго ўласную светапоглядную канцэпцыю. Прыклад з «Камедыяй» К. Марашэўскага сведчыць, што не заўсёды гэта дае станоўчыя вынікі.

Адметную мадэль герменеўтычнай драмы прапануе С. Кавалёў, які наступным чынам тлумачыць сэнс сваіх літаратурных пошукаў: «Што датычыцца канкрэтна мяне, я працую над “герменеўтычным праектам”, які нарадзіўся на скрыжаванні маіх літаратуразнаўчых зацікаўленняў (па прафесіі я філолаг, даследчык старадаўняй беларускай літаратуры) са схільнасцю да драматургіі. Пачалося ўсё са шкадавання, што ў беларускай літаратуры XVI–XIX стагоддзяў не было драматургічных твораў узроўню і кшталту рыцарскіх раманаў “Бава” і “Трышчан”, аўтабіяграфічнага рамана “Авантуры майго жыцця” Саламеі Пільштыновай-Русецкай, кнігі Яна Баршчэўскага “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях”. Я імкнуўся перакласці гэтыя і іншыя творы мінулых эпох на мову сучаснай драматургіі, актуалізаваць літаратурную спадчыну, арыгінальна інтэрпрэціраваць яе. У выніку маіх палкіх “раманаў” са старадаўнімі тэкстамі нарадзіліся п'есы “Звар'яцелы Альберт”, “Трышчан ды Іжота”, “Люстэрка Бландоі”, “Саламея...”, “Стомлены д'ябал”, “Францішка, або Навука Каханя”; завяршыцца гэты праект мусіць напісаннем п'есы “Тарас на Парнасе” і выданнем кнігі...»<sup>2</sup>

Усе пералічаныя творы С. Кавалёва былі пастаўлены на сцэне драматычных тэатраў і тэатраў лялек. У п'есах «Саламея...» і «Францішка...» дзейнічаюць рэальныя гістарычныя асобы, таму размова аб іх ішла ў папярэднім раздзеле. Сюжэты ж астатніх п'ес запазычаны з літаратуры. І тут назіраецца розны аўтарскі падыход да інтэрпрэтацыі матэрыялу. Так, «Люстэрка Бландоі» (ішла на

<sup>1</sup> Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. С. 171.

<sup>1</sup> Философский словарь. М., 1987. С. 90.

<sup>2</sup> Мастацтва. 2001. № 1. С. 16.



сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі пад назвай «Заложніца каханьня») і «Трышчан ды Іжота» створаны аўтарам на аснове старажытных рыцарскіх раманаў, якія з’явіліся на Беларусі ў канцы XVI стагоддзя. А «Стомлены д’ябал» уяўляе сабой кантамінацыю тэкстаў п’ес К. Марашэўскага, Ф. Аляхновіча і Я. Купалы. Спектакль быў пастаўлены рэжысёрам Р. Таліпавым на сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі ў 1999 годзе.

П’еса «Звар’яцелы Альберт» прывабіла Гомельскі абласны драматычны тэатр. У 1992 годзе рэжысёр і кампазітар Б. Насоўскі ажыццявіў на яе аснове музычна-фальклорны спектакль, у якім весела і дасціпна выяўлялася народная мудрасць аб марнасці матэрыяльнага дабрабыту і аб сапраўдным багацці людзей, надзеленых духоўнасцю, дабрывёй, каханнем. Аднак найбольшую папулярнасць набыў твор «Трышчан, або Блазны на пахаванні», першая пастаноўка якога ў жанры мюзікла адбылася ў Мазырскім драматычным тэатры імя І. Мележа (1995, рэжысёр В. Ласоўскі). У 1999 годзе спектакль «Трыстан ды Ізольда» з’явіўся на сцэне тэатра імя Я. Купалы, а ў 2000 годзе адбыліся прэм’еры ў Брэсцкім тэатры драмы і музыкі і ў Магілёўскім абласным драматычным тэатры.

С. Кавалёў ужывае ў п’есе свой улюбёны прыём «тэатр у тэатры», якому надае даволі экстравагантную форму. Дзве пары акцёраў розных эпох — XX і XVIII стагоддзяў рыхтуюцца сыграць гісторыю Трыстана ды Ізольды ў рознай жанравай стылістыцы. Францішак (Трыстан) і Камедыянтка (Брагіня) выконваюць п’есу як камедыю; Францішка (Іжота) і Трагік (Марка) — як трагедыю. Падчас рэпетыцыі акцёры каменціруюць падзеі, абмяркоўваюць сваіх герояў, высвятляюць асабістыя ўзаемаадносіны. Паралельна разыгрываецца сюжэт рыцарскага рамана. Толькі ў адрозненне ад кельцакага падання і вядомых варыянтаў легенды, дзе маладыя людзі з першай сустрэчы кахаюць адно аднаго, у п’есе С. Кавалёва кахае адна толькі Іжота. Легкадумны, бесклапотны рыцар Трыстан, прыхільнік турніраў і прыгожых жанчын, вязе на караблі каралю Марку нявесту — цудоўную Ізольду. Па недагляду служкі Брагіні яны выпіваюць міласнае пітво, якое маці дзяўчыны прыгатавала для дачкі і караля. Успыхнуўшае каханне пазбаўляе Трыстана

і Ізольду розуму, прымушае забыцца пра доўг і абавязак. Аднак жорсткая рэальнасць разбурае крохкі свет іх нетрывалага шчасця. Па загаду Маркі Брагіня дае ім адваротнае зелле. Трыстан ачуньвае ад чароўнага сну і ператвараецца ў ранейшага забіяку і шчодрага каханка. А вось Ізольда не можа забыць Трыстана...

Рэжысёр купалаўскага спектакля А. Гарцуеў адмаўляецца ад прыёму «тэатр у тэатры» і ўзмацняе рамантычна-трагедыю лінію п’есы. У адным з інтэрв’ю ён гаворыць: «Спектакль задумваўся менавіта для моладзі як процівага цынічнаму часу, — тут ёсць моцныя, шчырыя, узнёслыя пачуцці. Рамантызм неабходны для людзей...»<sup>1</sup> Рэжысёр стварае сцэнічны твор, насычаны выбуховымі страсцямі і прыхаванай іроніяй. Дзеянне імкліва пераносіцца з палубы карабля ў каралеўскі палац і карчму. Кіруе ўсім гэтым стары Боцман (М. Прылуцкі), які ўпэўнена трымае ў руках штурвал і мудра назірае зверху за марнасцю чалавечых страсцей. Сапраўднымі віртуозамі інтрыгі паўстаюць хцівы, крывадушны кароль Марка (А. Малчанаў) і спакуслівая, спрытная Брагіня (С. Кажамякіна). Яны ў самай віхуры падзей, плятуць змовы і раскручваюць дзейсную спружыну. Вабіць высакароднай постаццю, прыгажосцю Ізольда В. Фадзеевай. Дзёрзкай смеласцю і нястрымнай адчайнасцю нагадвае сучаснага юнака Трыстан А. Гладкага. У апошняй сцэне, калі рыцар сустракае даму свайго сэрца, акцёр пераканаўча выяўляе, як яго героем авалодвае падсвядомая туга. Страціўшы памяць, Трыстан не пазнае Ізольду, але ў глыбіні душы варушыцца пякучы, салодкі ўспамін, атручаны тугой няўмольнай страты. У спектаклі купалаўцаў узнёслыя пачуцці мяжуюць з гаркатой расчаравання, таму што кожны герой на сабе спазнае пакуты непазнаванага каханьня. Сцэнічны твор уражвае дыхтоўнай маладосцю, імклівым рытмам, адточанай пластыкай, адмысловым гумарам.

У брэсцкім тэатры пастаноўка ідзе пад назвай «Карнаваль — што за дзіўная назва». У рэжысуры Ц. Львёўскага краіна Карнуэльс, куды рыцар Трыстан вязе Марку нявесту-прыгажуню Ізольду, ператварылася ў Карнаваль, а самі героі набылі імёны са стара-

<sup>1</sup> Мінская праўда. 2000. 22 лютага.

жытнім мясцовым каларытам — Трышчан ды Іжота. Да таго ж, на сцэне аднаўляецца працэс рэпетыцыі, удзельнікі якой паўстаюць то ў абліччы сцэнічных персанажаў, то, выходзячы з ролі, ператвараюцца ў звычайных людзей. Такі прыём прынцыповы для рэжысёра, які адкрыта дэкларуе змяшэнне жанраў, калі высокія пачуцці рыцараў і дам мікшыруюцца будзённай, гумарыстычнай лаянкай акцёраў. С. Пяткевіч (Францішак, ён жа Трышчан), Л. Рабая (Францішка, яна ж Іжота), В. Міхайлаў (Трагік, ён жа кароль Марка), А. Ягорава (Камедыянтка, яна ж служка Брагіня) імправізацыйна і вынаходліва існуюць ва ўмовах тэатральнай гульні. Яны выяўляюць зайздросную тэхнічную аснашчанасць. Мастак В. Лесін падвешвае чатыры драўляныя памосты, якія свабодна гойдаюцца на канатах. Акцёрам даводзіцца акрабатычна балансаваць на «арэлях», дзе праходзяць ключавыя сцэны спектакля. Трэба адзначыць, што выканаўцы (асабліва С. Пяткевіч) робяць гэта проста выдатна. Аднак часам здаецца, што ўвесь рэжысёрскі запал растрачаны на распрацоўку харэаграфічна-пластычнай формы відовішча. Сцэнічныя ж характары атрымаліся другаснымі і не вельмі выразнымі.

Пастаноўка «Трыстан ды Ізольда» ў Магілёўскім абласным драматычным тэатры вырашана ў жанры трагікамедыі, і гэта абумоўлівае яе танальнасць, дзе шчыльна знітавана вясёлае і сумнае, парадыйнае і сур’ёзнае. Рэжысёр А. Жугжда, які з’яўляецца і мастаком спектакля, вынаходліва спалучае элементы тэатра драмы і тэатра лялек. Ён дакладна адчувае вобразную значнасць рэчаў-сімвалаў на сцэне і арганічна ўводзіць іх у прасторавую структуру відовішча. «У спектаклі А. Жугжды статыка дзеяння п’есы кампенсуецца экспрэсіяй сутыкнення мастацкіх стыляў, — слухна заўважае крытык В. Іваноўскі. — Рысай сучаснага рэжысёрскага мыслення становіцца замяшчэнне цэлага мастацкага эфекту экспрэсіўнай выразнасцю адной дэталі. Удадала знойдзена эфектная дэталі імкнецца да мастацкай самастойнасці і замяшчае цэлае»<sup>1</sup>. Даволі сціпую сцэнаграфію вызначаюць дзве асноўныя прылады — драўляны памост і белыя драпіраваныя фіранкі, якія казачна пераўтвараюцца то ў лунаючы ветразь, то ў шлюбны каралеўскі алькоў. На чор-

<sup>1</sup> Культура. 2001. 19–25 мая. С. 16.

ным фоне сэнсавую важкасць набываюць вялікія шахматныя фігуры — сімвал гульні як нявызначанасці чалавечага лёсу. Залаты кубак — першапрычына чароўных змен і пераўвасабленняў. Лялька ў крэсле — матэрыялізаваная душа Маркі, перад якой кароль выплэскае гаркоту рэўнасці і прагу помсты. Белыя і чырвоныя лілеі, кінжал — знакі жыцця, кахання, смерці.

А. Жугжда пераплятае рэальны і ўмоўны пласты, што прысутнічаюць ў самой п’есе С. Кавалёва. Кожная дзея абрамляецца сцэнай, дзе акцёры ў сучасным адзенні размяркоўваюць ролі, рэпецціруюць сюжэт рыцарскага рамана. На вачах глядача яны пераўвасабляюцца ў сцэнічных герояў і разыгрываюць гісторыю кахання Трыстана ды Ізольды. Драматургічны пасыл вынаходліва выкарыстоўваецца рэжысёрам і прадвызначае манеру выканання акцёраў, якія, балансуючы на мяжы трагічнага і камічнага, свабодна «уваходзяць» у вобраз і «выходзяць» з яго. Уражвае ўзнёсласць лірычных сцэн Трыстана ды Ізольды, у якіх праз элегантную, вытанчаную пластыку акцёры У. Саўчыкаў і Н. Калакустава перадаюць пяшчоту і прыгажосць рамантычнага кахання. Здаецца, яшчэ кропля — і ўзвышаныя пачуцці герояў перарастуць у пафасную рыторыку, а злавесныя пакуты Маркі (У. Пятровіч) — у звычайны фарс. Але вопытны «дырыжор» А. Жугжда дакладна адчувае небяспечныя моманты і тонка пераводзіць пачуццёвы запал у камедыю плынь. Бадай, толькі Г. Лабанок, унутрана дынамічная, рухомая, натхнёная, набліжае востры малюнак характараў Брагіні і актрысы. У астатніх жа выканаўцаў на працягу дзеяння трагічнае і камічнае перацякае адно ў адно, ствараючы іранічны падтэкставы другі план.

Каб знішчыць саперніка, Марка падманам заманьвае Трыстана ў палац. Кароль прымушае Брагіню даць каханкам адваротнае зелле, якое знішчыць памяць аб мінулым. Ізноў лунае ў паветры залатая чаша, толькі цяпер яна злавесны сімвал разбурэння. Выпіўшы віно, Трыстан забываецца пра сваё вялікае каханне. А вось Ізольда па-ранейшаму кахае нявернага выбранніка, таму што яе пачуццё сапраўднае і не падуладна чарам.

Вельмі трапна вызначыў сэнс спектакля сам А. Жугжда: «Светлы, сумны рамантызм гіне пад цяжарам сучаснага практыцызму, як гіне бедная Іжота, якая святая паверыла ў вечнасць і непарушнасць свайго

кахання... Старажытны міф максімальна набліжаны да сучаснасці, не пакідаючы ніякіх ілюзій і надзей... І сустрэча двух дыяметральна процілеглых светаў, двух стагоддзяў — галантнага XVIII і прагматычнага XX, двух пачаткаў тэатра — камічнага і трагічнага — на пазачасных тэатральных падмостках яшчэ раз раскажа гэту старую, як свет, гісторыю аб каханні і смерці...»<sup>1</sup>

Падзеі набліжаюцца да развязкі. Трыстан не пазнае Ізольду, але яму па-ранейшаму пагражае смяротная небяспека. Каб выратаваць каханага, дзяўчына аддае яму плашч і надзявае на сябе яго маскарадны ўбор з бутафорскай рудой барадой. Не пазнаўшы жонку, Марка заколае яе, і белыя лілеі павольна рассыпаюцца па падлозе. Кароль нават з нейкай пяшчотай абдымае безжыццёвае цела свайго «ворага», кранальна гладзіць «яго» па галаве. І раптам, адкінуўшы капюшон, ён пазнае Ізольду. Між тым, Трыстан і Брагіня, асядлаўшы шахматныя дошкі, імчацца да новых шалёных прыгод. За імправізаванымі канямі цягнецца доўгі шлейф белага вэлюму. Але штосьці падсвядома непакоіць Трыстана. Ён імкнецца ўспомніць трагічную гісторыю кахання, якая разышлася па свеце і ператварылася ў легенду. Здаецца, жанчыну звалі Ізольда. А рыцара?.. Яшчэ хвіліна — і памяць падкажа яго імя. Але сумна-элегічны настрой парушае акцёр у вобразе Маркі. Пазбавіўшыся рэжысёрскага нагляду, ён на свой капыл перарабляе фінал — кароль тр-р-а-гічна заколваецца на вачах шануюнай публікі. Такой нечакана буфоннай сцэнай заканчваецца гэты элегантны, разумны, дасціпны спектакль, таленавіта ўвасоблены А. Жугждам.

Розныя рэжысёры выявілі ўласнае мастакоўскае бачанне адной і той жа п'есы: у мазырчан пераважае фарсавасць, у купалаўцаў — рамантызм, у берасцейцаў — камедыйнасць, у магіляўчан — трагізм. Адметныя па жанры пастаноўкі, тым не менш, набліжаюцца ў галоўным — у іх гучыць мара чалавека аб ідэальным каханні, якое існуе, бадай што, толькі ў рыцарскіх раманах. Дзякуючы герменеўтычнай драматургіі С. Кавалёва, водбліск гэтага кахання прабіваецца да нас праз стагоддзі, праз іронію і спачуванне сучаснікаў, абуджаючы ў сэрцах светлую надзею.

<sup>1</sup> Маладзечанская газета. 2001. 16 сакавіка.

## УРШУЛЯ РАДЗІВІЛ І САЛАМЕЯ РУСЕЦКАЯ<sup>1</sup>

Уршуля Радзівіл і Саламея Русецкая жылі прыкладна ў адзін і той жа перыяд XVIII стагоддзя, і акрамя гэтага жанчыны не маюць адна да адной ніякага дачынення. Яны належалі да розных саслоўяў, былі не падобныя па характару, па складу думак і спосабу жыцця.

Францішка Уршуля Радзівіл (1705–1753), паходжаннем са старадаўняга княжацкага роду Вішнявецкіх, атрымала добрую адукацыю. Стаўшы жонкай Міхала Казіміра Радзівіла Рыбанькі, яна актыўна занялася грамадскай дзейнасцю — прывяла ў парадак замкавую бібліятэку, садзейнічала аднаўленню працы друкарні, стварыла ў Нясвіжы першы на Беларусі тэатр, які стаў галоўнай любоўю і сэнсам яе жыцця. Княгіня мела выдатныя пісьменніцкія здольнасці — пісала вершы, п'есы, узнёсла-паэтычныя лісты, пазней выдадзеныя пад назвай «Лісты да мужа». Яна перарабляла французскія п'есы, пераважна Мальера, выкарыстоўвала сюжэты сярэдневяковых драм і народных паданняў, антычнай міфалогіі, арабскіх і персідскіх казак. Аналізуючы творчасць Уршулі Радзівіл, тэатразнаўца Г. Барышаў пісаў: «У яе камедыях і трагедыях маглі суіснаваць самыя розныя персанажы: арлекіны, якія прыйшлі ў Нясвіж з італьянскай камедыі дэль артэ і балетаў Францыі XVIII стагоддзя, а таксама героі са школьных драм, рэнесансных навел Бакачо і Хіераніма Марштына, фарсаў і народных паданняў. Такім быў творчы метад Ф. У. Радзівіл, які выразна адлюстравалі спецыфіку мясцовай культуры барока ў яе своеасаблівай пераходнай форме ад сярэдневяковых відовішч да тэатра новага часу»<sup>2</sup>. Усяго Уршуля Радзівіл напісала 16 трагедый, камедый і оперных лібрэта ў форме рыфмаванай прозы, якія былі пастаўлены на сцэне

<sup>1</sup> Падраздзел кнігі: Гаробчанка, Т. На мяжы стагоддзяў : Сучасны беларускі драматычны тэатр. Мінск, 2002. С. 94–102.

<sup>2</sup> Барышев, Г. Театральная культура Беларусіі XVIII стагоддзя. Мінск, 1992. С. 106.

Нясвіжскага тэатра і вызначылі адметнасць тэатральнай культуры Вялікага Княства Літоўскага XVIII стагоддзя.

Саламея Русецкая (1718 – пасля 1760) нарадзілася на Навагрудчыне ў сям’і беднага мешчаніна. Не маючы грошай, каб заплаціць за лячэнне, яе бацька аддае лекару-немцу Якубу Гальпіру сваю 14-гадовую дачку ў якасці жонкі. Неўзабаве маладажоны выпраўляюцца ў Стамбул. Саламея была надзелена ад прыроды жывым розумам, кемлівасцю, назіральнасцю. Дзяўчынка з Навагрудчыны воляю лёсу ператварылася ў нястомную вандроўніцу, авалодала турэцкай, рускай, нямецкай мовамі, спасцігла таямніцы медыцынскай навукі і зрабілася лекаркай, прызнанай у многіх краінах свету. Русецкая працавала ў гарэме турэцкага султана Мустафы, практыкавала пры двары рускай імператрыцы Анны Іаанаўны, аўстрыйскага імператара Карла VI, спадкаемца венгерскага трона князя Іожафа Ракачы, князёў Радзівілаў, Патоцкіх і інш. Яна двойчы брала шлюб, мела дачку і двух сыноў. У 1760 годзе Саламея Русецкая напісала аўтабіяграфічны раман — «Авантуры майго жыцця», які ўяўляе цудоўны ўзор эпістальнай літаратуры. Рукапіс быў знойдзены ў архіве кракаўскай бібліятэкі і надрукаваны ў Кракаве ў 1957 годзе. У 1993 годзе ў перакладзе М. Хаўстовіча кніга выдадзена ў Мінску.

Ураўнаважаная, добра выхаваная, з пачуццём уласнай годнасці Уршуля Радзівіл і адчайная, рызыкаўная, авантурыстычная Саламея Русецкая самім лёсам былі разведзены на розныя прыступкі сацыяльнай лесвіцы. Між тым, на пэўным этапе іх жыццёвыя шляхі перакрываюцца. Па запрашэнню Міхала Радзівіла лекарка прыязджае ў Нясвіж, каб лячыць княжацкую сям’ю. Пры ўсёй рознасці натур абедзве жанчыны былі асобы яркія, неардынарныя, артыстычныя. Толькі талент Уршулі Радзівіл выявіўся ў яе апантанасці тэатрам, а Саламея Русецкая сваё ўласнае жыццё ператварыла ў захопляючае, прыгодніцкае тэатральнае дзейства. Неверагодны жыццяпіс нашых суайчынніц прыцягнуў увагу драматурга С. Кавалёва, які стварыў п’есы «Саламея, або У пошуках шчаслівага месца» пра знакамітую лекарку, асветніцу Саламею Русецкую і «Францішка,

або Навука кахання» пра пісьменніцу, кіраўніцу Нясвіжскага тэатра Францішку Уршулю Радзівіл.

Упершыню п’еса С. Кавалёва пад назвай «Саламея і яе амараты» была пастаўлена рэжысёрам Р. Таліпавым у 1996 г. на сцэне Мінскага абласнога драматычнага тэатра г. Маладзечна. <...><sup>1</sup>

Тэма кахання працінае і пастаноўку «Саламея» рэжысёра А. Гарцуева (2001), аднак на купалаўскай сцэне меладраматычны сюжэт набывае элегічна-сумнае адценне. Гісторыя Саламеі (З. Белыхвосцік) развіваецца паралельна з гісторыяй сляпой турчанкі Айшэ (В. Фадзеева), якая прыходзіць да лекаркі з апошняй надзеяй на выратаванне. Айшэ кахае беднага паэта Недзіма (М. Прылуцкі), але на яе лячэнне патрэбны грошы, таму бацька хоча выдаць дачку за багаца. У роспачы дзяўчына гатова пазбавіць сябе жыцця. Каб «вылечыць» яе ад кахання, Саламея прыводзіць у прыклад свой лёс, бязлітасны і суровы. Тры навелы складаюць канву спектакля, і ў кожнай з іх гераіня нанова пражывае і хвіліны шчасця, і здраду былых каханкаў: няўдзячнага немца Якуба (М. Кірычэнка), фанабэрлівага аўстрыяка Фартуната (І. Дзянісаў), спакуслівага лайдака Адоніса (А. Гладкі). У выкананні З. Белыхвосцік спалучаюцца лірызм і драматызм, а бурны напал страсцей мікшыруецца прыхаванай іроніяй. Актрыса знаходзіць тонкую мяжу паміж пагружэннем у вобраз і выяўленнем да яго ўласных, крыху іранічных адносін. У кожнай любоўнай гісторыі Саламея ўзносіцца на вяршыню шчасця і апускаецца ў бездань пакут, пры гэтым яна ні на хвіліну не губляе жыццесцвярдзальнага аптымізму. У сцэнічным характары кантрастна пераплятаюцца рысы мужнасці і безабароннасці, прагматызму і наіўнай даверлівасці, што робіць яго разнастайным і вельмі прывабным. Шчырасць Саламеі, высокі градус яе пачуццяў не толькі не расчароўваюць Айшэ, а наадварот, умацоўваюць яе веру ў каханне. Нечаканая дапамога прыходзіць з боку Недзіма.

<sup>1</sup> Падрабязна пра спектакль Р. Таліпава чытай у рэцэнзіі Т. Гаробчанкі «Проста эратычны жыццяпіс», змешчанай у другім раздзеле зборніка. — Рэд.

Каб дастаць грошы на лячэнне любай дзяўчыны, паэт ідзе службыць у войска. Самаахвярнасць юнака кранае Саламею, і яна дапамагае каханым злучыць свае лёсы.

Рэжысёр А. Гарцуеў насычае дзеянне ўсходняй экзотыкай, якая выяўляецца ў касцюмах, музыцы, пластыцы з элементамі старажытных турэцкіх танцаў. Гучаць вершы паэта XVIII стагоддзя. Махмуда Недзіма. Цудоўна спявае З. Белахіюсік. У фінале Саламея зноў застаецца адна са сваімі думкамі, успамінамі, марамі. Тым не менш, спектакль пакідае адчуванне светлай радасці, а яго гераіня захапляе сваёй мужнасцю і стваральнай энергіяй.

П'еса «Францішка, або Навука кахання» С. Кавалёва таксама заснавана на рэальных гістарычных фактах і распавядае пра апошні перыяд жыцця Францішкі Уршулі Радзівіл — першай беларускай жанчыны-драматурга. Нягледзячы на высокае становішча і знешні дабрабыт, яе жыццё не было бязвоблачным. Княгіня самааддана кахала мужа, ахвоцага да жаночых прывабнасцяў, вельмі раўнавала яго. Міхал Радзівіл часта пакідаў жонку адну, што прымушала яе моцна пакутаваць. Сардэчная пустэча абуджала актыўную дзейнасць. Княгіня пісала п'есы, займалася тэатрам, бясконца перачытвала кнігу Авідзія «Навука кахання», якая ўзбагачала яе вопыт, была дарадцам у асабістых справах. Творчасць дапамагала ёй рэалізаваць патаемныя думкі, перажыванні, выказаць сваё разуменне шлюбу і месца жанчыны ў сям'і. Характэрна, што галоўную ролю ў п'есах Уршулі Радзівіл заўсёды адыгрываюць жанчыны, якія ўяўляюць сабой прыклад вернасці, высокай маральнасці, душэўнай прыгажосці. Гэта было своеасаблівае прызнанне ў каханні да мужа, якое кожны раз публічна гучала са сцэны. П'еса С. Кавалёва набыла жыццё ў Гомельскім (2000) і ў Гродзенскім (2001) абласных драматычных тэатрах.

На гродзенскай сцэне твор, які ідзе пад назвай «Навука кахання», паставіў рэжысёр А. Жугжда, ён жа і аўтар сцэнаграфіі. Калі ўздымаецца суперзаслона з выявай палаца Радзівілаў, то адкрываецца панарама замкавага парку са стрыжанымі газонамі, пярэстай клумбай у цэнтры і альтанкай у глыбіні. Тут, на ўлонні прыроды, у натуральных дэкарацыях і разыгрываецца спектакль, у якім пры-

маюць удзел члены княжацкай сям'і, сваякі, а таксама выхаванцы нясвіжскай кадэцкай школы. Даволі распаўсюджаны прыём «тэатр ў тэатры» прадыктаваны кампазіцыяй п'есы і ў дадзеным выпадку з'яўляецца апраўданым. Спектакль пачынаецца ажыўленай сцэнай, калі насельнікі замка рыхтуюцца да сустрэчы расійскага палкоўніка Валконскага (А. Марцынюк). Уршуля Радзівіл (А. Гайдудліс) рэпетыруе сваю новую п'есу, якую мяркуе паказаць імянітаму госцю. У замак прыязджае яе пляменніца Ганна Мыцельская (Лі. Волкава). Бедная маладая ўдава пасля смерці мужа засталася з дзецьмі без усялякіх сродкаў, таму спадзяецца пазычыць грошы ў князя. Інтрыга ўскладняецца тым, што прыгожая шляхцянка спадабалася не толькі Міхалу Радзівілу (Ю. Трашкееў), але і яго сыну Каралю (С. Курыленка).

Рэжысёр А. Жугжда выкарыстоўвае тэатральную стылізацыю ў якасці галоўнага выразнага сродку, і гэта вызначае вобразную адметнасць як герояў спектакля, так і персанажаў, створаных фантазіяй Уршулі Радзівіл. Пры сустрэчы з Ганнай княгіня замілавана расказвае пляменніцы, як на працягу трыццаці год яны з мужам кахаюць адзін аднаго. Сцэна поўніцца іранічным падтэкстам, таму што яе словы ілюструе красамоўная пантаміма — юрлівы князь нахабна заляцаецца да маладзенькай пастушкі. Выразная тэатральная гульня вызначае агульны прынцып акцёрскага існавання, толькі ў рэальнасці героі выяўляюць пачуцці ўзвышана сентыментальна, а ў разыгрываемым спектаклі — фарсава абвострана.

Значную частку дзеяння займае камедыя «Распуснікі ў пастцы», якая іграецца паводле п'есы Уршулі Радзівіл. Даверлівы купец Банут (яго выконвае А. Шалкаплясаў, ён жа камендант кадэцкай школы Якуб Фрычынскі) пазычыў свае грошы Лекару, Судзі і Губернатару. Купцу пагражае банкруцтва. Тады яго жонка, прыгажуня Аруя (Лі. Волкава, яна ж Ганна Мыцельская) з дапамогай слуг Арлекіна і Лауры спаганяе доўг. Верная жонка не толькі выратаўвае мужа, але і адпраўляе пажадлівых старых у турму. Камедыя разыгрываецца ў буфонным ключы, адмоўныя персанажы паказваюцца шаржыравана-акарыкатуранымі. На фоне прыдуманай вадэвільнай гісторыі развіваецца драма Уршулі Радзівіл. Тэатр і жыццё пераплятаюцца.

На сцэне — распусныя старэчы дамагаюцца чароўнай Аруі, у рэальнасці — Міхал Радзівіл спакушае Ганну Мыцельскую. Смяротна хворая Уршуля Радзівіл прадбачыла такую хаду падзей, таму загадзя напісала завяшчанне, па якім яе пляменніца павінна заняць месца гаспадыні замка. І ўсё ж такі ёй невыносна цяжка даведацца пра здраду любімага мужа. Актрыса яркай тэатральнай формы і выбуховых эмоцый, А. Гайдуніс у ролі Уршулі ўражае вонкавай стрыманасцю і ўнутранай засяроджанасцю, калі пякучы боль хаваецца ў глыбіні душы і выяўляецца толькі ў пакутлівым позірку ды сумнай усмешцы, што часам крывіць яе прыгожы твар. У спектаклі «Навука каханья» А. Гайдуніс адкрывае новыя грані свайго таленту.

На гомельскай сцэне пастаноўку, якая ідзе пад назвай «Распуснікі ў пастцы», ажыццявіў рэжысёр В. Баркоўскі. Тут вобраз Уршулі Радзівіл стварае выдатная актрыса Л. Корхава. Яе гераіня моцна кахае і моцна пакутуе. Але ні жэстам, ні інтанацыяй яна не выдае свае сапраўдныя пачуцці. Пяшчотная з мужам (А. Лаўрыновіч), мяккая, спагадлівая з закаханым у яе Фрычынскім (А. Бычкоў), добрая, спачувальная з Ганнай (Т. Ганчарова), княгіня вабіць мужнасцю і высакародствам. Вось як характарызуе вобраз, створаны актрысай, А. Сабалеўскі: «Амаль увачавідкі ў Уршулі Радзівіл гасне жыццё. Але чым больш слабеюць фізічныя сілы, тым больш яна становіцца вынослівай, мужнай. Барацьба з непазбежнай смерцю ўзмацняецца і абвастраецца, і яна вядзе да маральнай перамогі. Трагізм чалавечага быцця і краса сілы яго духу — гэтыя асноўныя матывы яскрава раскрыты Л. Корхавай у вобразе Уршулі Радзівіл»<sup>1</sup>.

Гродзенскі і гомельскі спектаклі рэжысёраў А. Жугжды і В. Баркоўскага кожны па-свойму аднавілі няўлоўна-чароўную атмасферу аматарскага тэатра XVIII стагоддзя з яго схільнасцю да арыенталізму, рамантычнай прыўзнятасці і пастаральнага прымітывізму.

Саламея Русецкая і Уршуля Радзівіл, пры ўсёй непадобнасці іх біяграфіяй, мелі шмат агульных рысаў, якія, па вялікім рахунку, вызначаюць менталітэт беларускай жанчыны. Перш за ўсё — гэта

хрысціянская цяроўнасць, дабрыня і міласэрнасць. Саламея даравала Якубу Гальпіру здраду, калі той хворы, знясілены звярнуўся да яе па дапамогу. Даравала і Юзафу Пільштыну замах на сваё жыццё, пераканаўшы князя Радзівіла выпусціць яго з турмы на волю. Уршуля Радзівіл таксама моўчкі несла свой крыж. Яна ніколі не дакарала легкадумнага мужа і да канца дзён захоўвала вернасць і каханне. Гэта былі натуры дзейсныя, стваральныя, мужныя. Абедзве яны мелі вялікую сілу духу, якая кывілася верай у Бога і любоўю да чалавека. Гістарычныя асобы, знятыя тэатрам з мармуровага п'едэстала, надзеленыя жывымі чалавечымі пачуццямі, краналі патаемныя струны душы, набліжалі да сучаснага глядача падзеі далёкага мінулага.

<sup>1</sup> Беларускі тэатр-2000 : Агляд тэатральнага года. Мінск, 2001. С. 68.

## ДЗІЦЯЧАЯ ДРАМАТУРГІЯ СЯРГЕЯ КАВАЛЁВА

Пры разглядзе дзіцячай драматургіі неабходна адзначыць, што аўтар твора для дзяцей не заўсёды можа прадбачыць рэакцыю юнага глядача (дзіцячая драматургія найперш знаходзіць свайго адрасата са сцэны). Аўтар мусіць наблізіцца да разумення тых праблем, якія хвалююць маленькага глядача, каб прапанаваць твор, які здолеў бы ўтрымаць на пэўны час дзіцячую ўвагу, выклікаць глыбокае суперажыванне. Менавіта такімі творамі і з'яўляюцца п'есы-казкі С. Кавалёва, якія выклікаюць шчырае і жывое захапленне дзяцей.

Казка выконвала і працягвае выконваць важную ролю ў выхаванні дзяцей, хаця ў гісторыі нашай краіны былі такія часы, калі некаторымі даследчыкамі выказвалася думка аб тым, што казка не можа мець вартасці як выхаваўчая форма ўздзеяння на дзіця, і тэатрам юнага глядача нават забаранялася ставіць на сваіх сцэнах п'есы-казкі як шкодныя творы. Аднак з дапамогай шматлікіх намаганняў літаратараў і псіхолагаў казка набыла свой законны статус важнага сродку ўплыву на станаўленне асобы дзіцяці. І сёння наўрад ці хто будзе адмаўляць тое, што мастацкае ўспрыманне свету для дзіцяці пачынаецца менавіта з казкі. Казцы належыць вырашальная роля ў развіцці культуры светаўспрымання, у духоўным узбагачэнні дзіцяці.

Казку і драму на сцэне тэатра для дзяцей яднаюць драматызм і напружанае развіццё дзеяння, а таксама моўнае афармленне (дыялагічная і маналагічная мова), што дазваляе меркаваць пра сцэнічнасць твора. З фальклорнай казкі на сцэну прыйшоў пэўны тып сюжэта, набор герояў, імёны, наяўнасць розных пераўтварэнняў і чарадзейства.

Зборнік п'ес «Хохлік» (2001) С. Кавалёва — спроба (і дастаткова ўдалая) стварыць захапляльныя і добрыя творы для маленькіх глядачоў, бо п'есы эмацыянальна насычаныя, што будзе спрыяць развіццю і выхаванню падлеткаў у сферы духоўнасці, маралі.

У літаратуразнаўстве існуе падзел казак на фальклорныя і літаратурныя. Што тычыцца беларускай дзіцячай драматургіі, то тут варта адзначыць тры адпаведныя тэндэнцыі: 1) апрацоўка вядомых фальклорных і літаратурных сюжэтаў, пераасэнсаванне шматлікіх фальклорных матываў і вобразаў («Дарога да Батлеему» С. Кавалёва і інш.); 2) стварэнне ўласна літаратурных новых, арыгінальных казак і казак пра сучаснасць («Хохлік» С. Кавалёва і інш.); 3) інсцэніроўкі — адаптацыя вядомых літаратурных і фальклорных паэтычных і праявічных твораў для пастаноўкі на сцэне («Жабкі і Чарапашка» С. Кавалёва і інш.).

У п'есе «Хохлік (зімовая казка)» С. Кавалёва галоўным героем з'яўляецца лесавічок Хохлік. Як адзначыў С. Юркевіч, «гэты гарэзлівы і часам небяспечны для людзей лясны дух, чый вобраз паэтызаваўся яшчэ Я. Купалам, у п'есе С. Кавалёва выконвае ролю станоўчага персанажа»<sup>1</sup>. «Як распазнаць дабро?» — вось галоўнае пытанне, якое задае аўтар. Аўтар сцвярджае, што знешняя прыгажосць бывае падманлівай. Так, ліслівы, угодлівы Карузлік выклікае давер у наіўнай Дзяўчынкі, а несімпаатычны на першы погляд Хохлік аказваецца клапатлівым, шчырым гномікам. П'еса мае выхаваўчае значэнне і тлумачыць сэнс прыказкі: «Не ўсё тое золата, што блішчыць». Хохлік велікадушна даруе неабачлівай Дзяўчынцы крадзеж чароўнай скрыпкі, і, як заўсёды ў казцы, дабро перамагае зло. Гэтая п'еса-казка прызначана для дзяцей дашкольнага і малодшага школьнага ўзросту, аднак і падлеткі, і дарослыя могуць быць яе адрасатам. Варта адзначыць, што ў гэтай зімовай казцы выкарыстаны розныя элементы вядомых казачных сюжэтаў: Дзяўчынка ў халодную зімовую ноч заблукала ў лесе, злы гном-чараўнік падрабляе голас яе маці, у наяўнасці чароўная скрыпка, гукі якой могуць стварыць цуды, і чароўныя закліцці, што не дазваляюць уладарыць скрыпкай злым чараўнікам і служыць на карысць ім, і інш. Гэтая дынамічная, чуллівая п'еса мае на ўвазе суперажыванне глядача любога ўзросту.

<sup>1</sup> Юркевіч, С. П'есы-казкі С. Кавалёва // Кавалёў, С. Хохлік : зб. п'ес для драм. і лялеч. тэатр. калектываў. Мінск ; Мазыр, 2002. С. 4.

Актыўна С. Кавалёў выкарыстоўвае і літаратурныя (паэтычныя і празаічныя) крыніцы для стварэння дзіцячай драматургіі.

Драматычная казка «Заяц варыць піва» (п'еса ў дзвюх дзях па матывах вершаў і казак У. Караткевіча) С. Кавалёва напісана на аснове казкі «Птушыны суд» і верша «Заяц варыць піва». Аўтар мадэрнізуе і адаптуе да сучаснасці літаратурны тэкст У. Караткевіча, спалучае ў п'есе паэтычныя і празаічныя фрагменты, ажыўляе вобразы казкі.

П'еса-казка ў дзвюх дзях «Чарнакніжнік» напісана С. Кавалёвым з выкарыстаннем пэўных сюжэтных элементаў з твора Я. Баршчэўскага «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях». Персанажы, якія сышлі са старонак твора Я. Баршчэўскага, пачынаюць сябе паводзіць зусім па-іншаму.

Сучаснае гучанне аўтары надаюць шматлікім сюжэтам Бібліі. Сярод п'ес такога характару варта адзначыць твор С. Кавалёва «Дарога да Батлеему» (п'еса-прыпавесць у 2-х дзях). П'еса разлічана на сярэдні школьны ўзрост, у яе аснову пакладзена каляндная гісторыя. Аднак тут мы бачым аўтарскую інтэрпрэтацыю вядомага біблейскага сюжэта. Драматург, здаецца, не адступае ад біблейскіх падзей тэксту, але ў той жа час стварае арыгінальную, цікавую і займальную гісторыю з напружаным сюжэтам, з развітай сістэмай вобразаў. Так, у сваю каляндную гісторыю С. Кавалёў уводзіць вобразы, невядомыя з адпаведных старонак Бібліі: Асёл, Гаспадар, Зорка, Парсюк, Леў і інш. Па сутнасці, з біблейскага сюжэту тут застаюцца героі (Марыя, Язэп, Жаўнеры цара Ірада), якія ў дадзенай п'есе з'яўляюцца эпізодычнымі. Падзеі, адлюстраваныя ў п'есе, ніякім чынам не супярэчаць біблейскаму сюжэту. Аўтар умела ўплятае развіццё свайго арыгінальнага сюжэта ў развіццё сюжэта біблейскага. Цікава, што ў гэтай п'есе побач з людзьмі, што ўспрымаюцца як рэальна існуючыя гістарычныя асобы (Ірад, Марыя, Язэп), дзеючымі асобамі з'яўляюцца жывёлы, надзеленыя чалавечымі якасцямі. Даволі незвычайны выбар галоўнага героя, бо ім з'яўляецца Асёл. У агульнай свядомасці замацаваўся вобраз асла як упартай і недалёкай істоты. Са слоў Гаспадара Асёл паўстае менавіта такім, але якраз да яго з'яўляецца Зорка і менавіта яму

выпадае знайсці Бога і нават аказаць яму дапамогу. Асла вядзе яго вера, магчыма, ён трохі наіўны, але мэтанакіраваны, і ўласцівая яму ўпартасць тут выглядае не як загана, а як вартасць. Асёл выяўляе лепшыя чалавечыя якасці: хоча забраць з сабой сябра Парсючка, хоча дапамагчы Льву, гатовы дапамагчы Крату, выратаўвае Малпу. Часам праз сваю наіўнасць ён застаецца падманутым, аднак усе яго пакуты ў рэшце рэшт узнагароджаны — ён знаходзіць Бога, і Зорка за дапамогу Сыну Божаму гатова ператварыць Асла ў зорку. Асёл адмаўляецца ад шчаслівага і бесклапотнага жыцця, бо зараз у яго ёсць Бог і абавязак перад ім. У п'есе мы бачым і адмоўныя вобразы: Гаспадара, Жаўнераў, Ірада. Цікава, што выклікаюць і іншыя вобразы: Парсюка — істоты, якую хвалююць толькі матэрыяльны дабрабыт (ежа і цёплае жыллё) і якая не думае пра будучыню; Льва, які ўпэўнены ў тым, што сіла мае перавагу над любоўю; Крата, які шукае Рай пад зямлёй. Усе гэтыя героі гінуць, і толькі Асёл здзяйсняе сваю мару.

Дамінуючай формай для твораў, напісаных на аснове фальклорных сюжэтаў ці па матывах фальклорных твораў і абрадаў, з'яўляецца менавіта п'еса-казка, якая ў розных варыянтах захоўвае пазнавальнасць сюжэтных матываў, але разам з тым прыводзіць нас у свет новаўтвораных вобразаў, развівае ў дзіцяці вобразнае мысленне і фантазію. Таму, на нашу думку, роля і аўтараў, і тэатраў заключаецца ў тым, каб выкарыстаць магутны педагогічны патэнцыял казкі, закласці падмурак для фарміравання будучай асобы дзіцяці.

Разам са стварэннем п'ес на аснове фальклору С. Кавалёў актыўна стварае і ўласна літаратурныя п'есы-казкі. Пры стварэнні ўласна літаратурных казак аўтары ахвотна выкарыстоўваюць чарадзейныя элементы, паэтыку чарадзейнай казкі, элементы прыгод і падарожжаў.

П'еса-казка ў дзвюх дзях «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» П. Васючэнкі і С. Кавалёва разлічана на падлеткаў сярэдняга і старэйшага ўзросту. Яна распавядае пра авантурныя прыгоды паноў Кубліцкага ды Заблоцкага, збыднёных шляхціцаў, галоўная маёмасць якіх — гэта ўсведамленне сваёй шляхетнасці. На пачатку апавед чымсьці нагадвае вядомую казку М. Салтыкова-



Шчадрына «Два генералы». Праўда, фанабэрыстыя шляхціцы знаходзяцца не на бязлюдным востраве, а ў звычайнай вёсцы, аднак галадаюць па той жа прычыне, што і генералы. Іх статус і ганарыстасць замянае ім не толькі працаваць, але і нават звярнуцца з просьбай аб дапамозе да мужыкоў (у шляхціцаў ёсць гонар!). Далейшыя дыялогі паноў сведчаць аб тым, што гонар у іх выпадку толькі гучнае слова: пан Заблоцкі выменяў сваю шаблю ў сялян за два кубельцы сала, пан Кубліцкі — за «два кольца кілбас», а зброя для шляхціца, як вядома, адзнака прыналежнасці да вышэйшага саслоўя. Далейшыя прыгоды гэтых паноў характарызуюць іх спачатку як найўных летуценнікаў, няўрымслівых фантазёраў, якія ідуць на розныя авантуры, бо вераць у поспех сваёй справы: яны вараць боты, наседжваюць яйкі, мараць пра славытыя подзвігі, згадваюць сваё слаўнае мінулае, выхваляюцца адзін перад адным сваім былым уяўным багаццем. У дыялогах паноў выкрываюцца заганы, якія, як вядома з гісторыі, прывялі шляхту да збяднення, а потым да знікнення: ганарыстасць, прагнасць, хцівасць, празмерная самаўпэўненасць, сварлівасць, баязлівасць. Шляхціцы, нібы той заяц Хвалько, так і шукаюць якую-небудзь нагоду, каб пахваліцца, паказаць сваю перавагу над іншым і ўпікнуць адзін аднаго. Майстэрства аўтараў у тым, што яны вельмі ўдала, з гумарам і іроніяй, апісваюць гэтыя выхваленні: «Хіба пан не ласаваўся ў мяне мядзведжаю шынкаю, калдунамі з зайчацінаю, пірагамі з дзічынаю? Уга! <...> Мой кухар кожны дзень гатаваў новую страву. Рабіў ён вужыную яечню, верашчаку з мышыных хвастоў, ціснуў чарвяковае мяса, засмажваў цэлага каня ды саліў на зіму апельсіны. Бывала, возьме чартапалоху ды ўсяго іншага патроху, змяшае з камарынымі лапкамі, палье зверху жабурыннем — такая салата атрымаецца, што будзь здароў!»<sup>1</sup> Баязлівасць паноў і адначасова мара пра вялікія подзвігі, пра неўміручую славу іранічна апісана ў эпизодзе з дзіўным «Кураняткам-Страшыдлам». Нельга без усмешкі разглядаць і эпизод знаёмства Дрыпы са шляхціцам:

<sup>1</sup> Васючэнка, П., Кавалёў, С. Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага // Ці будзе вяселле? : зб. п'ес. Мінск, 1992. С. 8.

З а б л о ц к і. А яшчэ — ці маеш герб і якога ты роду?

Д р ы п а. Клічуць мяне Параска, па вясковай мянушцы — Дрыпа. Гэта цераз тое, што ніяк не выпраўлю сабе новую сукню. Гарба пакуль, дзякаваць Богу, не маю...<sup>1</sup>

Гумар у дадзеным дыялогу заснаваны на гульні слоў.

Між тым, не можа не здзіўляць жыццёвы аптымізм галоўных герояў: нават у самых складаных сітуацыях яны знаходзяць штосьці станоўчае, нават у фінале п'есы-казкі, калі ім — шляхціцам — прызначана наглядаць за пчоламі, яны самі сябе ўпэўніваюць, што ўсё склалася найлепшым чынам, што яны самі так усё спланавалі (самі выбралі сабе справу, самі «перадумалі» сватацца да Дрыпы-Параскі і інш.): «А так — кожны пры сваім інтарэсе. Галоўнае — што? Галоўнае, каб кожны быў на сваім месцы». Ці не гэтыя рысы характару — жыццёвы аптымізм, памяркоўнае стаўленне, цяпцімасць, нават трываласць да таго, што адбываецца — найбольш яскравыя ў характары беларуса?

Як антыпод некалькі дзіўнаватых, гультаяватых шляхціцаў выступае Дрыпа-Параска — працавітая, кемлівая і шчыра-чуллівая дзяўчына. Ваяцкія прыгоды, на якія згаджаюцца нашы шляхціцы, спакушаюць іх найперш магчымым прыбыткам, як бачым, пра патрыятызм ці смеласць тут гаворка не ідзе. Але замест славы, трыумфу і трафяў яны атрымоўваюць ганаровы статус пастуха ў князя Дрыгайлы. Князь Дрыгайла, які валодае многімі рысамі «разумнага гаспадара», таксама паказаны некалькі іранічна: гэта рамантычны ўладар, галоўная справа якога — глядзець у падзорную трубу. Ён не можа ўпільнаваць і зберагчы сваю гаспадарку, ён некалькі адарваны ад рэальнага жыцця і таксама жыве сваімі летуценнямі, хіба што не такімі фантастычнымі, як у Кубліцкага ды Заблоцкага.

Па сутнасці, аўтары сваёй п'есай-казкай сцвярджаюць думку, уласціваю многім народным казкам: аб перавазе прадстаўнікоў сялянства (Дрыпа-Параска) над сваімі ўладарамі. Між тым, паны Кубліцкі ды Заблоцкі не выклікаюць агіды, а хутчэй уяўляюць з сябе

<sup>1</sup> Васючэнка, П., Кавалёў, С. Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага. С. 11.

беларускі варыянт барона Мюнхгаўзена, які здзіўляў навакольных сваімі аповедамі-небыліцамі. Праз вобразы нашых герояў высмейваюцца заганы шляхты. Пэўныя паралелі можна правесці і з вобразамі фарса-вадэвіля В. Дуніна-Марцінкевіча «Пінская шляхта».

Яшчэ адным спосабам засваення класічных казачных сюжэтаў для дзяцей з'яўляюцца інсцэніроўкі. Інсцэніроўкі вядомых твораў літаратуры — папулярная аснова для сцэнічных п'ес. Яскравы прыклад — п'еса С. Кавалёва паводле казак У. Караткевіча і дзіцячых гульняў «Жабкі і Чарапашка» Вылучым таксама інсцэніроўкі твораў вуснай народнай творчасці: напрыклад, п'есу-жарт С. Кавалёва паводле беларускай народнай казкі «Піліпка і Ведзьма» і інш. Інсцэніроўка з'яўляецца адным з магчымых спосабаў папоўніць рэпертуар дзіцячых тэатраў, тым больш, што многія празаічныя творы (як літаратурныя, так і народныя) нясуць багаты патэнцыял для выхавання асобы.

П'еса «Жабкі і Чарапашка» С. Кавалёва цікавая не толькі ўласна сюжэтам, але і вялікай колькасцю выкарыстаных дзіцячых гульняў. Вобраз Чарапашкі, адкрытай і ў той жа час адзінокай, не можа не выклікаць спагады і жадання чым-небудзь ёй дапамагчы. Гарэзлівая, рухавая Жабкі з іх дынамічнымі гульнямі і захапленнем спевамі напачатку таксама выклікаюць сімпатыі, аднак іх пагардлівае стаўленне да шчырай Чарапашкі, абразы на адрас адзінокай істоты толькі за тое, што яна не зялёная і цвёрдая, змяняюць нашы адносіны да Жабак. Няшчасная Чарапашка праз кпіны Жабак губляе пачуццё ўласнай годнасці, становіцца няўпэўненай у сабе і яшчэ больш няшчаснай. Калі з'яўляецца Салавей, яна словамі Жабак расказвае яму пра свае нібыта заганы, і Салавей, як сапраўдны маэстра, здолеў заўважыць у Чарапашцы іскрынку таленту і прапанаваць сябраваць і супрацоўнічаць. Жабкі, якія не разгледзелі талент Чарапашкі, цалкам давяраюць аўтарытэтнаму, прызнанаму патрабавальнымі слухачамі галоўнай паляны Салаўю, спяшаюцца да Чарапашкі і прапануюць ёй сваё сяброўства. Безумоўна, паводзіны Жабак у фінале п'есы здаюцца крыху найгранымі: Жабкам патрэбна паэтычнае майстэрства Чарапашкі, гэта заўважае і сама Чарапашка, аднак Жабкі вінавата просяць прабачэння. Адзінокая Чарапашка, якая ўсё

жыццё марыла знайсці сяброў апроч сваёй «травяной лялькі-лялякі» велікадушна ім даруе. Усе кропкі над «і» расстаўляе мудры Салавей: «І нашто, калі ты зялёны і мяккі, лаяць таго, хто карычневы і цвёрды. Жывыя — усе прыгожыя»<sup>1</sup>. Такім чынам, гэтая кранальная гісторыя закончылася перамогай творчага сяброўства Жабак, Чарапашкі і Салаўя. П'еса мае выразную выхаваўчую скіраванасць, вучыць дзяцей таму, што кожная асоба ў дзіцячым асяродку мае свае станоўчыя якасці і таленты і нельга абражаць кагосьці і пагарджаць ім толькі таму, што ён не такі, як усе. П'еса вучыць сяброўству і павазе да навакольнай прыроды, будзе карыснай як для прагляду, так і працытання, для пастаноўкі дзецямі малодшага школьнага ўзросту.

П'еса С. Кавалёва «Піліпка і Ведзьма» пабудаваная на адпаведнай аснове. Адразу адзначым, што некалькі незразумелым нам падаецца аўтарскае вызначэнне твора як «п'есы-жарту». На нашу думку, гэты твор з'яўляецца ўдалай інсцэніроўкай беларускай народнай казкі. Некаторыя даследчыкі знаходзяць у п'есе глыбокі сімвалічны сэнс — супрацьстаянне Жыцця і Смерці, «дзе ўвасабленнем Жыцця, пазнавальнасці Свету з'яўляецца хлопчык Піліпка, а ўвасабленнем Смерці — Ведзьма»<sup>2</sup>. Згодна з народнай казкай, дабро перамагае зло.

Выкарыстоўваючы вядомыя і малавядомыя фальклорныя і літаратурныя сюжэты, аўтар імкнецца ствараць п'есы з нацыянальнай спецыфікай, дэталёва адлюстроўваць характар народных герояў. Варта падкрэсліць сувязь казкі-п'есы і фальклорнай казкі, калі асэнсаванне новых з'яў жыцця адбываецца на глебе традыцыйнага светапогляду і традыцыйных нацыянальных каштоўнасцей. Казачная драматургія С. Кавалёва характарызуецца шматстайнасцю форм узаемадзеяння жыццёвага і казачнага матэрыялу, шэрагам арыгінальных жанрава-стылёвых форм, праз якія актуалізуецца змест сучаснай драматургіі для дзяцей.

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Хохлік. С. 46–47.

<sup>2</sup> Юркевіч, С. П'есы-казкі С. Кавалёва. С. 5.

## ПРАФЕСАР, ЯКІ ПІША КАЗКІ<sup>1</sup>

Вяртанне да кніжных ведаў, назапашаных нацыяй за тысячу гадоў, магчымае праз практыку інсцэніроўкі літаратурнай класікі. Найбольш плённа ажыццяўляе такія праекты драматург Сяргей Кавалёў. Ён не абмяжоўваецца проста інсцэнізацыяй вядомых сюжэтаў, але на падставе міфалагічна-фальклорных і літаратурных вобразаў стварае сучаснае, арыгінальнае драматургічнае дзеянне.

Фальклорны матэрыял патрабуе далікатнага абыходжання, не церпіць безгустоўнай стылізацыі, спрашчэння. П'есы, заснаваныя на фальклоры, перастаюць быць звычайнымі інсцэніроўкамі народных казак. Выкарыстанне аўтарамі казачных матываў, міфалагічных сюжэтаў, персанажаў носіць творчы характар.

Пра плённае асваенне беларускай міфалогіі і фальклору сведчаць п'есы С. Кавалёва «Піліпка і ведзьма» і «Хохлік».

Да вобразу хохліка, адной з самых загадкавых істот беларускай язычніцкай дэманалогіі, звяртаўся таксама Янка Купала. У вершы «Хохлік» персанаж паўстае містычным валадаром лесу, носьбітам нейкай таёмнай і, напэўна, варожай чалавеку сілы. Яму падпарадкоўваюцца лесуны.

У п'есе С. Кавалёва Хохлік — «маленькі барадаты дзядок у стракатай апранасе», «сярдзіты з выгляду, але добры ў душы чалавечак з сямейства гномаў». Ён дапамагае Дзяўчынцы, што заблукала ў зімовым лесе, адшукаць дарогу дахаты; ён жа здатны быць, калі што, і «выхавацелем». Традыцыйны казачны ліхадзей — гном Карузлік, хітры і злы.

Драматург здолеў знайсці для звычайнага казачнага канфлікту паміж дабром і злом незвычайнае атачэнне. Пры гэтым ён выкарыстаў тую таямніцу, што нязменна звязана са зваротам да міфалогіі, перанёс яе ў дзеянне «зімовай казкі», надаўшы твору адценне загадкавасці, чарадзейства.

У п'есе «Шлях да Батлеему» Кавалёў скарыстоўвае біблейскі сюжэт, які распавядае пра ўцёкі Святой Сям'і ў Егіпет. Дасціпнай выглядае задума расказаць пра лёс Осліка, якому Зорка даручае надзвычай адказную справу — адвезці Сына Богага ў бяспечнае месца, выратаваць яго ад цара Ірада.

Навуковая грунтоўнасць і адначасова нязмушанасць пісьма спрыяюць таму, што С. Кавалёў стварае не проста рымейкі (пераробкі), але арыгінальныя драматургічныя творы. У гэтых творах выразна адчуваецца асоба аўтара — не толькі пісьменніка-казачніка, але і даследчыка, эрудыта, інтэлектуала. П'есы-казкі і драматургічныя тэксты для дарослых чытачоў стварае пісьменнік і навукоўца, доктар філалагічных навук, цудоўна абазнаны ў гісторыі беларускай літаратуры. Прафесар, які піша казкі!

<sup>1</sup> Пасляслоўе да кнігі: Кавалёў, С. Шлях да Батлеему : п'есы-казкі. Мінск, 2009. Поўны варыянт друкуецца ўпершыню.

## W KRĘGU PROBLEMATYKI «ZMĘCZONEGO DIABŁA» SIARHIEJA KAWALOUA<sup>1</sup>

Siarhiej Kawalou (ur. 1963) — historyk literatury białoruskiej, autor licznych prac naukowych poświęconych literaturze starobiałoruskiej, krytyk, poeta i autor utworów dla dzieci, wszedł do literatury białoruskiej jako dramaturg na początku lat 90. ubiegłego wieku<sup>2</sup>. Białoruska twórczość dramaturgiczna stanowi zjawisko niejednorodne, zróżnicowane i tematycznie i gatunkowo. Obok dramatu psychologicznego (Alaksiej Dudarau «Вечар»), sztuk utrzymanych w konwencji teatru absurdu (Anatol Dzialendzik «Султан Брунея», Ihar Sidaruk «Галава», Aleś Astaszonak «Драматургічныя тэксты»), melodramatów (A. Dudarau «Кім», «Люці»), postmodernistycznych fars i utworów eksperymentalnych (Mikoła Arachouski «Лабірынт», Halina Bahdanawa «АС-лінія», Andrej Karelin «Герда, альбо Горад, у якім мы будзем шчаслівы»), utworów dla dzieci (Piatro Wasiuczenka «Хведар Набілкін — беларускі касінер», Ludmiła Rubleuskaja «Янук, рыцар Мятлушкі», Uładzimir Siuczykau «Філасофскі камень»), rozwija się dramat historyczny, wyraźnie zauważalny jest zwrot do zapomnianych tradycji wielojęzycznej dramaturgii Białorusi XVI–XVIII wieku i ważnych wydarzeń z historii Białorusi (Aleś Pietraszkiewicz «Русь Кіеўская», «Напісанае застаецца», «Прарок для Айчыны», «Меч Рагвалода», S. Kawalou «Трышчан ды Іжота», «Балада пра Бландою», «Чатыры гісторыі Саламеі», «Францішка, або Навука кахання»). Jak zauważył Piatro Wasiuczenka, znawca białoruskiej twórczości dramaturgicznej: «Быць беларускім драматургам не азначае пісаць толькі

<sup>1</sup> Artykuł opublikowany: Droga ku wzajemności / red. M. Tymoszuik, M. Chaustowicz. Warszawa, 2006. S. 248–254.

<sup>2</sup> Patrz m. in.: Беларускія пісьменнікі : біябібліяграфічны слоўнік : у 6 т. Т. 3 / пад. рэд. А. В. Мальдзіса. Мінск, 1994. С. 52–53; Беларускія пісьменнікі, 1917–1990 : даведнік / рэд. А. Л. Верабей. Мінск, 1994. С. 236.

пра беларускае, хваліць старасвеччыну і аплакваць нацыянальную нядолю. Беларускасць даруецца праз адчуванне абапёртасці на тысячагадовую нацыянальную гісторыю, літаратуру і культуру. Мастаку дастаткова трымаць у памяці здабыткі нацыянальнай культуры, каб быць сучасным, нацыянальным і здатным да ўні-версалізацыі і эксперыменту»<sup>1</sup>.

Cel ten jest w pełni realizowany w dramaturgicznych tekstach Siarhieja Kawaloua, w szczególności zaś w jego «Zmęczonym diable» («Стомлены д’ябал»). Dramat ten po raz pierwszy ukazał się w białoruskim druku w 1999 roku w siódmym numerze czasopisma «Калосьсе», choć dwa lata wcześniej w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie odbyła się jego prapremiera. W roku 2004 został opublikowany polskojęzyczny przekład dramatu dokonany przez Michała Sajewicza<sup>2</sup>. Pisząc o «Zmęczonym diable» P. Wasiuczenka stwierdza: «Драматургічнае рымейкерства дапамагае аўтару і пры распрацоўцы арыгінальных сюжэтаў... Па аўтарскім вызначэнні, гэта “фантазмагорыя ў 2 дзеях з жыцця і літаратуры беларусаў”. Натхнёны творамі Каятана Марашэўскага, Францішка Аляхновіча, С. Кавалёў разгарнуў чараду займальных, фрывольных і павучальных авантураў з удзелам Яскі, Паўлінкі і Д’ябла»<sup>3</sup>.

Analizowany dramat jest więc klasycznym przykładem tekstu w tekście, a zatem ważnym zadaniem stojącym przed badaczem tego utworu jest ustalenie korelacji zachodzących między poszczególnymi tekstami. W przypadku «Zmęczonego diabła» nie jest to trudne, gdyż autor sam bezpośrednio wskazuje na twórców od których czerpie wzorce, a odbiorca docierając do tekstów wzorca stosunkowo łatwo może uchwycić i określić związki łączące poszczególne utwory. Jak zauważa Teresa Cieślukowska, rozpoznanie tekstu w tekście pozwala ponadto na ustalenie wprowadzonego przezeń kontekstu — a więc informacji

<sup>1</sup> Васючэнка, П. Слова складальніка // Сучасная беларуская драматургія : Традыцыі і наватарства. Мінск, 2003. С. 4.

<sup>2</sup> Kawalou, S. Zmęczony diabeł. Lublin, 2004. S. 217–267.

<sup>3</sup> Васючэнка, П. Сучасная беларуская драматургія. Мінск, 2000. С. 11.

historycznych, społecznych, aksjologicznych, literackich, estetycznych, związanych z włączonym tekstem<sup>1</sup>. Korelacje te przejawiają się poprzez cytaty, szereg nazw jednostkowych, widoczne są także na poziomie świata przedstawionego (postacie, przedmioty, sytuacje, zdarzenia) oraz w planie rzeczywistości fikcyjnej. A zatem mamy u Kawaloua do czynienia z tym rodzajem intertekstualności, którą Ryszard Nycz określa jako kategorię obejmującą ten aspekt ogółu własności dzieła i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz «architektów» (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez twórcę dzieła i jego adresata<sup>2</sup>. Odczytywanie dramatu Kawaloua oznacza konieczność szukania związków z utworami Janka Kupały «Rozburzone gniazdo» («Раскіданае гняздо»), Franciszka Alachnowicza<sup>3</sup> «Ptak szczęścia» («Птушка шчасця») i Kajetana Maraszeuskiego<sup>4</sup> «Komedia» («Камедыя»), porównywania i zestawiania sposobu w jaki tworzy się jego sens. Podążając za myślą Jonathana Cullera możemy stwierdzić ponadto, iż intertekstualność w tym dziele jest wyraźnym wskazaniem na uczestnictwo dzieła w przestrzeni wypowiedzeniowej i na jego odniesienie do kodów, które stanowią potencjalną formalizację tej przestrzeni<sup>5</sup>. Mając pełną świadomość niezwykle bogactwa zagadnień intertekstualnych, którymi nie sposób zająć się szczegółowo w ograniczonej objętości-

<sup>1</sup> Cieślukowska, T. W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii. Warszawa ; Łódź, 1995. S. 109.

<sup>2</sup> Nycz, R. Intertekstualność i jego zakresy : teksty, gatunki, światy // Problemy Teorii Literatury. Nr 4. Wrocław, 1998. S. 369.

<sup>3</sup> F. Alachnowicz (1883–1944) — dramaturg, teatrolog, reżyser, prozaik, publicysta, tłumacz, redaktor białoruskich i polskich gazet. Autor licznych utworów literackich, m. in. «U kipciuroch GPU», «Na Antokali», «Butrym Niamira», «Czort i baba», «Ptak szczęścia».

<sup>4</sup> K. Maraszeuski — XVIII-wieczny dramaturg, profesor retoryki i poetyki gimnazjum w Zabieliu na Połoczczyźnie. Autor «Komedii» napisanej w 1787 roku na potrzeby teatru szkolnego.

<sup>5</sup> Culler, J. Presupozycje i intertekstualność // Pamiętnik Literacki. 1983. Z. 3. S. 299.

wo pracy, skupię się zaledwie na jednym z aspektów, a mianowicie na postaci Diabła i na różnicach pomiędzy kreacją tej postaci w badanym dramacie i w utworze Maraszeuskiego. Tym bardziej znaczące będą dla nas te odniesienia, jeśli przypomnimy, że w utworze Alachnowicza «Ptak szczęścia», z której czerpie Kawalou, widzimy liczne zapożyczenia z «Komedii» Maraszeuskiego, wspólny dla obydwu utworów jest także wątek narzekania chłopca na swój ciężki los, na niedolę, a wreszcie na praojca Adama, sprawcę wszelkiego zła. Obydwa wspomniane utwory mają wyraźny charakter wychowawczy, choć Maraszeuski koncentruje się w dużej mierze na religijnym wymiarze konfliktu pomiędzy Diabłem i człowiekiem, Alachnowicz natomiast wysuwa na plan pierwszy rzeczywistość społeczną i społeczną aktywność.

Postać Diabła, Szatana, Księcia Ciemności jest często spotykana w legendach, mitach, podaniach różnych epok, religii i kręgów kulturowych. Maximilian Rudwin w książce «Diabeł w legendzie i literaturze» podkreśla, iż diabeł jest bohaterem literackim o starym rodowodzie. I dalej: «Być może, jest równie stary jak sama literatura. Spotykamy go w historii o rajskim życiu naszych przodków; od tego czasu pojawiał się bezustannie, w różnych postaciach i różnych funkcjach, we wszystkich literaturach świata»<sup>1</sup>. Jak zauważył Wojciech Owczarski: «Diabeł jest bowiem motywem uniwersalnym, motywem-zwierciadłem, w którym odbijają się wszystkie najważniejsze cechy literatury, wszystkie ślady zachodzących w niej przemian: język opisu rzeczywistości, stopień skonwencjonalizowania, rodzaj wyobraźni kształtującej dzieło. Obserwując literackiego Diabła, zyskujemy szansę uchwycenia charakteru utworu, zbliżamy się do wrażliwości niezbędnej przy jego odbiorze»<sup>2</sup>. W dramacie Kawaloua Diabeł jest postacią centralną, spajającą wszystkie sceny i ogniskującą wokół siebie sensy moralne, etyczne i filozoficzne. Dwie pozostałe postaci, a mianowicie gospodarz Jaśko i jego żona Paulina, mające ważną rolę w dramacie, ukazane są tylko i wyłącznie

<sup>1</sup> Rudwin, M. Diabeł w legendzie i literaturze. Przeł. J. Illg. Kraków, 1999. S. 304.

<sup>2</sup> Owczarski, W. Diabeł w dramacie polskim : z dziejów motywu. Gdańsk, 1996. S. 8.

w powiązaniu z postacią Diabła. Postacie epizodyczne: Sąsiad i Sąsiadka, Wojskowy Pierwszy i Wojskowy Drugi, Nieznajomy (do złudzenia przypominający nam Nieznajomego z dramatu Kupały «Rozburzone gniazdo», a nawet wypowiadający identyczne kwestie), wreszcie dwie Nierządnicze i Karczmarz, to postaci pełniące rolę służebną. Wkraczają do utworu na wyraźne życzenie Diabła, aby ten mógł w pełni zrealizować swe zamierzenia. To właśnie Jaśko szykując się do kolejnej próby samobójczej, narzekający na swój nędzny los (tak bliski Kupałowskiej kreacji Lawona Ziabluka), zmęczony trudem dnia codziennego, obwiniający za ten swój marny żywot wspomnianego Adama, nie widzący nadziei na lepszą dla siebie przyszłość, a wreszcie chcący zapalić ostatniego w swym ziemskim życiu papierosa, klnie: «Do diabła» i sprawia tym samym, że Diabeł natychmiast się pojawia, wyjmując z kieszeni papierosa i częstuje nim Jaśka. Co więcej, pozostaje z nim aż do ostatniej, siódmej sceny dramatu. I to właśnie on, Diabeł nadaje kierunek akcji dramatu. Podstawową rolę przypisywaną Diabłu jest kuszenie, namawianie do zła, zakończone porwaniem człowieczej duszy do piekła<sup>1</sup>. Diabeł Kawaloua nie ma nic wspólnego z takim wizerunkiem. Diabeł Kawaloua ma też niewiele wspólnego z Diabłem kreowanym w literaturze romantycznej. To właśnie w romantyzmie diabeł po raz pierwszy tak jasno postawił sobie za cel pozostawanie nieuchwytnym i nierozpoznanym. Dlatego chętnie skrywał się pod postacią Nieznajomych i Obcych<sup>2</sup>. W badanym dramacie spotykamy się z Diabłem jawnym, który nie pozostawia wątpliwości, co do swojej diabelskiej natury («Nie jestem człowiekiem, jestem diabłem» — mówi do Jaśka<sup>3</sup>). Objawia się wprost, mówi czego chce i z jaką misją przychodzi, mówi o swoich uczuciach, emocjach, problemach i pragnieniach. Nie jest postacią ani groźną, ani straszną. Wyglądem nie różni się specjalnie od ludzi, z którymi Jaśko się spo-

<sup>1</sup> Patrz na ten temat: Ługowska, J. *Obraz diabła w różnych gatunkach opowieści ludowych // Diabeł w literaturze polskiej*. Łódź, 1998. S. 5–16.

<sup>2</sup> Tamże. S. 62.

<sup>3</sup> Kawalou, S. *Zmęczony diabeł*. S. 220. Kolejne cytaty z tekstu źródłowego wg przekładu M. Sajewicza. W nawiasach podano numer strony.

tyka, skoro ten uważa go za człowieka. Ma nieogoloną twarz, wytarte ubranie, jest stary i schorowany («Prawdę mówiąc, wyglądasz jak jakiś niedojda», — mówi Jaśko do diabła) [s. 223]. Bez problemu zatem nawiązuje konwersację z Jaśkiem i bardzo szybko przeciąga go na swoją stronę. Diabeł opowiada o sobie bez zahamowań, jego opowieść jest niezwykle barwna, ale jednocześnie wiarygodna. Brzmi przekonująco i logicznie, a nawet chwyta za serce. Odpowiedni ton wypowiedzi i jej bezpośredniość sprawiają, że zaczynamy Diabłu współczuć, staramy się go nawet zrozumieć. Ten Diabeł, o dziwo, nie jest nosicielem destrukcji. Z czym zatem przychodzi do Jaśka i dlaczego akurat do niego? Co mówi o sobie?

Dawno temu «nasz» Diabeł był Aniołem i przebywał w raju. Ale potem zbuntował się przeciw Bogu i został strącony do piekła. I żył nadzieją, że zbuduje lepszy świat. To mu się jednak nie udało. Co więcej, długi pobyt w piekle źle wpłynął na jego zdrowie, dlatego też obecnie musi przyjmować leki. Jak najrzadziej odwiedza piekło, choć twierdzi, że i na ziemi coraz trudniej znaleźć dobre miejsce do odpoczynku: «Powiedz, coście wy, ludzie, uczynili z tego świata? Dokoła tyle gwałtu, nienawiści, zazdrości i oszustwa. <...> Wy sami, bez mojej pomocy, a nawet wbrew moim życzeniom przekształcacie ziemię w piekło! Wymyślcie takie rzeczy, które nawet we mnie wywołują strach» [s. 223]. Diabeł jest zatem zmęczony, chce wrócić do raju, chce prosić Boga o przebaczenie i naprawić grzech Adama, a Jaśko ma mu w tym pomóc. Diabeł pojawia się w dramacie Kawaloua przede wszystkim w kontekście refleksji nad stworzeniem, nad fenomenem zła, nad kondycją ludzką i miejscem człowieka w świecie, nad grzechem, wolną wolą i odpowiedzialnością. Traci tym samym aspekt uosabiającej zło i wrogiej Bogu kosmicznej mocy, rozpoczyna dochodzić prawdy o człowieku skażonym przez zło.

Zawiera zatem z Jaśkiem pakt. Jaśko zostanie poddany próbie, a kiedy jej sprostą naprawi grzech Adama. Okazuje się bowiem, że powrót do raju, cisza i spokój to największe marzenia Diabła. Kawalou zwraca się więc w swym utworze, podobnie zresztą jak Maraszeuski w swej «Komedii» do tradycji paktu z Diabłem. Tradycja ta jest zakorzeniona bardzo głęboko i w wyobraźni ludowej i w wierze katolickiej. Jak podkreśla

M. Rudwin tradycja ta w postaci legendy o Teofilu, która w XVI wieku została włączona do mitu faustowskiego, weszła do literatur wszystkich krajów europejskich i stała się częstym tematem wierszy, dramatów, powieści i krótkich opowiadań<sup>1</sup>.

Jak przedstawia się w dramacie Kawaloua? W pierwszej próbie Diabeł życzy sobie, aby nie zaglądać do wazy ustawionej na rozesłanym pod jabłonią obrusie. Z pozoru prawdopodobieństwo sprostania tej próbie jest wysokie. Jaśko nie zwraca najmniejszej uwagi na wazę, ale kiedy na scenę wstępuje jego żona, której nadmierna ciekawość i natręctwo doprowadzają Jaśka do ostateczności, ten nie wytrzymuje i w konsekwencji nie dotrzymuje obietnicy danej Diabłu. W powyższej scenie Diabeł jawi się jako doskonały znawca ludzkiej psychiki. On wie już na samym początku, że w obliczu zakazu tak trudno oprzeć się człowiekowi («Wystarczy coś rozkazać i od razu człowieka korci, żeby tego nie zrobić») [s. 236], że chciwość, podstęp i kłamstwo towarzyszą ludziom zbyt często. Podobnie jest z drugą próbą, podczas której Jaśko miał przesiedzieć cały dzień na ławce przed swoją chatą oraz z trzecią i zarazem ostatnią próbą, kiedy to miał milczeć przez cały dzień. Okoliczności tak się jednak układają, że Jaśko nie jest w stanie dotrzymać danego Diabłu słowa. Dzieje się tak właściwie nie ze złej woli, przeciwnie, emocje bohatera są zrozumiałe, a jego intencje dobre. Ale to za mało. Te trzy próby, dzięki którym Jaśko otrzymał możliwość ocalenia ludzkości i zmazania grzechu pierwszych rodziców dotyczą niezwykle ważnego problemu, jakim jest ludzka jaźń. Okazuje się bowiem, że człowiek tak do końca nie zna samego siebie, nie zna swoich możliwości, swej wewnętrznej siły i w obliczu ciężkiej i ważnej próby zawodzi przede wszystkim samego siebie. Co więcej, człowiekowi tak trudno zrozumieć, dlaczego tak się dzieje i co stoi u podstaw takich, a nie innych jego zachowań. Znamienny jest monolog Jaśka: «Ciągłe same niepowodzenia, ciągle prześladowe mnie pech! Szczęście było tak blisko, i przeszło obok. Dlaczego nic mi się nie udaje? Dlaczego wszystko tak głupio się układa? Nie trafię do rajy przez tę zakichaną wazę, przez zbutwiałą ławkę. Szkoda, że się nie powiesiłem... O Boże, Boże, co teraz powiem Diabłu?» [s. 246]. Zauważmy, że Jaśko

nie upatruje winy w sobie, ale w splocie takich, a nie innych okoliczności zewnętrznych. To nie on jest słaby i niegodzien zaufania, ale cały zewnętrzny świat, cała otaczająca go rzeczywistość. Ta skłonność Jaśka do eksternalizacji powraca w dramacie Kawaloua kilkakrotnie. Zadziwiające jest, że w dramacie Kawaloua Diabeł przemawia jak moralista, wydaje się, że zależy mu bardzo na tym, aby Jaśko dotrzymał obietnic i zna go bardziej, niż on siebie samego. To Diabeł rozpoczyna dochodzić prawdy o człowieku skażonym przez zło i on zmusza tego prostego, biednego, lekkomyślnego i zmęczonego życiem Jaśka do refleksji nad samym sobą, do zgłębienia tajemnic własnej psychiki, do zrozumienia podstawowych życiowych prawd, którymi żyje: «Ech, Jaśku, jaki ty jesteś ciemny i zacofany. Nie wierzysz we wszechmogącego Boga, nie kochasz swojego bliźniego, a bez tego nie uratujesz duszy. To ja, Diabeł, muszę ci o tym przypominać?» [s. 237]. Zaskakujące w dramacie Kawaloua jest też i to, że to właśnie Diabeł, a nie Jaśko, czy Paulina stawia najważniejsze pytania, że to właśnie on poprzez retoryczny ton swej wypowiedzi i jej refleksyjność zatrzymuje uwagę odbiorcy na tak istotnych zagadnieniach, jakimi żyje ludzkość, jak dobro i zło, prawda i kłamstwo: «Dlaczego gdy chcesz doprowadzić człowieka do zguby, udaje się to bez najmniejszego wysiłku, a gdy próbujesz go uratować, spotykają cię same niepowodzenia? Dlaczego dobro tak łatwo przegrywa ze złem? Czy tylko kłamstwo i podstęp prowadzą do celu?» [s. 247]. Jako sprawca grzechu Kawalouowski Diabeł traci wyłączność, widzimy bowiem, że zło może rodzić się również w człowieku, a współczesny człowiek swym postępowaniem w coraz większym stopniu wyręcza diabła. To w postępowaniu człowieka zło się konkretyzuje. Wydaje się, że Jaśko niewiele jednak skorzystał z nauk Diabła. Opętany żądzą dużego zysku, manipulowany przez Karczmarza, u którego siedział wraz z Diabłem i oddawał się ziemskim uciechom, decyduje się zabić Diabła. Jak bardzo jest jednak zaskoczony i rozpaczony, kiedy okazuje się, że spodziewane pieniądze wraz z ciałem diabła znikają, dusza diabła (niewinnie zabitego) podąża do rajy, a Jaśko powraca do swej chaty i dalej ma wieść swój nędzny żywot. Ostatnie słowa Diabła: «Po co wam Diabeł, jeśli wy nawet w Boga nie wierzycie?» [s. 266] sprawiają, że Jaśko rozpaczliwie prosi o jeszcze jedną próbę, deklaruje swoją siłę

<sup>1</sup> Rudwin, M. Diabeł w legendzie i literaturze. S. 206.

i wytrzymałość, lecz jedyne, co mu pozostaje to bić pięściami w ścianę, pogрузić się w poczuciu egzystencjalnej rozpacz. Bezsilność Jaśka wobec swego losu to jednocześnie bezsilność człowieka wobec swego przeznaczenia. Kawalouowi świetnie udaje się uniwersalizować problemy, z jakimi borykają się bohaterowie jego dramatu, przenieść je na płaszczyznę szerszą, odnieść do życia ludzkiego w ogóle, uzmysłowić i podkreślić problem zagubienia egzystencjalnego człowieka. Podstawowym problemem utworu wydaje się zatem poszukiwanie wiedzy o istnieniu, jako pełni przeciwieństw doświadczanej w jednostkowej egzystencji. Pragnienie poznania i zrozumienia istoty świata i życia ludzkiego. Próba zrozumienia zasady i sensu ludzkiej niedoli.

«Komedia» Maraszeuskiego, składająca się z trzech aktów i trzydziestu ośmiu scen zbudowana jest w oparciu o tę samą zasadę konstrukcyjną, co dramat Kawaloua. Mamy tu bowiem chłopca Dziomkę, który podobnie jak Kawalouowski Jaśko już w pierwszej scenie dramatu narzeka na swój ciężki los, kłótniawą i wymagającą żonę, wreszcie na biblijnego Adama, przez grzech którego on, Dziomka musi dźwigać ten ogromny ciężar życia. W odpowiedzi na narzekania chłopca w czwartej scenie utworu pojawia się diabeł. Sama kreacja postaci diabła wyraźnie różni się od kreacji zaprezentowanej w «Zmęczonym diable». Diabeł Maraszeuskiego stosunkowo długo ukrywa swą diabelską naturę, kapitalnie się kamufluje, wyglądem przypomina panicza, a podstawową jego funkcją zdaje się być kuszenie, zakończone wreszcie porwaniem duszy Dziomki do piekła. Diabeł Maraszeuskiego, wyposażony w tradycyjne dla niego cechy, jak przebiegłość i spryt, zdejmując płaszcz i odsłania swe prawdziwe oblicze dopiero w momencie, kiedy chłopca zawarł z nim pierwszy zakład. Istota tego zakładu zawiera się w tym że Dziomka ma milczeć przez godzinę w zamian za dużą sumę pieniędzy. Chłopca choć czuje się oszukany przez diabła, szczerze wierzy, że dotrzyma danej obietnicy. Niestety nie wytrzymuje pierwszej próby, ani dwóch kolejnych (identycznych). Próbuje nawet wmówić Diabłu swą niewinność, jakie jest jednak jego rozczarowanie, gdy okazuje się, że Diabeł jest wszechwiedzący. W «Komedii» Maraszeuskiego ton moralizatorski jest wyraźnie nasilony. Podczas gdy Diabeł Kawaloua przemawia w sposób subtelny i zarazem niezwykle sugestywny, urzeka prawdą swych rozważań nad ludzkim życiem, Diabeł

Maraszeuskiego przemawia jak kaznodzieja, odwołuje się do boskich przykazań, od przestrzegania których zależy ludzkie szczęście. Diabeł ten bez ogródek nazywa też grzechy wypełniające ludzkie życie i wie, że oszustwo, kłamstwo, pijaństwo, złość nie pozwolą człowiekowi dotrzeć do Królestwa Niebieskiego. W utworze tym zatem wyraźnie widać zacięcie moralizatorskie Maraszeuskiego, który dążył przy pomocy swych utworów utrwaląc normy współżycia społecznego uznane za wartościowe. Taka, a nie inna kreacja Diabła jest tu związana przede wszystkim z chrześcijańskim światopoglądem twórcy, z logiką dramatu moralistycznego, a także z obowiązującymi w wieku XVIII kanonami estetyki klasycystycznej. Znacząca różnica w kreacji postaci Diabła w obydwu badanych utworach przejawiają się też na płaszczyźnie celu, dla którego zawierany był pakt z Diabłem. U Maraszeuskiego była to osobista korzyść majątkowa, marzenie o bogactwie i podwyższeniu swego statusu majątkowego. W dramacie Kawaloua natomiast — możliwość naprawienia grzechu pierworodnego, ocalenie rodu ludzkiego i udręczonego trudem piekielnego i ziemskiego żywota Diabła, pokusa samozbawienia, obietnica raj, szczęście, rozumiane i jako dobrobyt materialny, i jako życie w zgodzie z samym sobą. Wyraźna różnica zaznacza się także w finałach obydwu utworów. W «Komedii» chłopca poniósł dotkliwą karę za swe czyny i został stracony do piekła, w «Zmęczonym diable» natomiast Jaśko powraca do swej chaty, a Diabeł wędruje do nieba. I choć wydaje się, że ostateczne zwycięstwo Diabła w dramacie Kawaloua jest niemal pewne, to jednak dramaturg sygnalizuje nam, że to tylko pozory. Didaskalia kończące utwór: «Panuje absolutna cisza. Wszystko tonie w ciemnościach. W ostatniej chwili słychać skrzypnięcie drzwi. Przez niewielką szczelinę wpada cieniutki promyk światła» [s. 267], świadczą o tym, że dramaturg ostatecznie wierzy w człowieka i w to, że pójdzie on w kierunku światła, tej życiodajnej siły, symbolu wewnętrznego ładu, harmonii i zgody, której poszukuje każdy człowiek.



## **OBRAZ FRANCISZKI URSZULI RADZIWIŁŁOWEJ W DRAMACIE SIARHIEJA KAWALOUA «FRANCISZKA, ABO NAWUKA KACHANNIA»<sup>1</sup>**

«Вяртанне да кніжных ведаў, назапашаных нацыяй за тысячу гадоў, магчымае праз практыку інсцэніроўкі літаратурнай класікі. Найбольш плённа ажыццяўляе такія праекты драматург Сяргей Кавалёў, які інсцэніраваў творы Яна Баршчэўскага, Саламеі Пільштыновай-Русецкай, Уладзіміра Караткевіча ды іншых у п'есах “Звар’яцелы Альберт”, “Саламея”, “Зяц варыць піва”, “Трыстан ды Ізольда”»<sup>2</sup> — пісе we wstępie do książki «Сучасная беларуская драматургія» Piatro Wasiuczenka.

O charakterze swej twórczości dramaturgicznej mówi sam Siarhiej Kawalou wyrażnie zaznaczając, iż pracuje nad tak zwanym «projektem hermeneutycznym», który zrodził się na skrzyżowaniu jego zainteresowań filologicznych i miłości do teatru: «Wszystko zaczęło się od dość bolesnego uświadomienia sobie, że w literaturze białoruskiej XVI–XIX wieku nie było utworów dramatycznych na poziomie powieści rycerskich «Bawa» i «Tryszczan», pamiętników Salomei Pilsztynowej z Rusieckich, książki Jana Barszczewskiego «Szlachcic Zawalnia albo Białoruś w opowiadaniach fantastycznych»<sup>3</sup>. Kawalou dąży zatem do tego, aby «przetłumaczyć» te oraz inne utwory z dawnych epok na język współczesnego dramatu, zaktualizować spuściznę literacką i oryginalnie ją zinterpretować<sup>4</sup>. Realizację tego zamierzenia twórczego dostrzegamy w utworze «Franciszka, abo Nawuka kachannia».

<sup>1</sup> Artykuł opublikowany: Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта. Вып. 7. Мінск, 2006. С. 175–182.

<sup>2</sup> Васючэнка, П. Слова складальніка // Сучасная беларуская драматургія : Традыцыі і наватарства. Мінск, 2003. С. 11.

<sup>3</sup> Kawalou, S. Współczesny dramat białoruski // Kawalou S. Zmęczony diabeł. Dramaty. Lublin, 2004. S. 10.

<sup>4</sup> Tamże.

Analizowany dramat zajmuje bez wątpienia ważne miejsce w całym dorobku dramaturgicznym Siarhieja Kawaloua. Umiejętna konstrukcja świata przedstawionego, liczne analogie do rzeczywistości historycznej (postaci, zdarzeń, miejsc), oryginalna kreacja postaci literackich, zarówno głównych, jak i drugoplanowych czy nawet epizodycznych potrafi wywołać zainteresowanie odbiorcy i nadaje utworowi nowatorski i oryginalny charakter. Pomijając cały szereg interesujących zagadnień zaprezentowanych w analizowanym dramacie, skupimy się na sposobie kreacji głównej bohaterki dramatu Franciszki Urszuli Radziwiłłowej.

Księżna Franciszka Urszula Radziwiłłowa (1705–1753), żona Michała Kazimierza zwanego Rybeńko, wojewody wileńskiego i hetmana wielkiego litewskiego rezydującego w Nieświeżu, matka głośnego Karola Panie Kochanku, interesuje nas przede wszystkim jako poetka i dramatopisarka. Recepcja twórczości i pamięć o literackich dokonaniach księżnej nie sprzyjały przez długie lata sprawiedliwemu, na miarę zasług ukształtowanemu obrazowi jej dorobku oraz działalności kulturalnej. W wielu ważnych słownikach czy kompendiach literackich nie znajdziemy jej nazwiska, w innych poświęca się jej miejsce marginalne. Jan Krzyżanowski w przewodniku encyklopedycznym po literaturze polskiej tak oto podsumowuje literacką aktywność Franciszki Radziwiłłowej: «Utwory te uderzają prymitywizmem, autorka bowiem, która знаła dramat francuski, skoro przełożyła 3 komedie Moliera, wyrosła w starych tradycjach, sięgających średniowiecza, i szła śladem, przerabiając na scenę czytane romanse, bajki, nowele czy żywoty świętych. <...> Twórczość ta, przypominająca metody M. Reja czy W. Potockiego, produkt bezstylowej kultury pani Nieświeża, rozmiłowanej w świecie baśni, interesująca bardziej dla folklorysty niż dla historyka literatury pisanej, wprowadzała tematykę bardzo różnorodną, niepozbawioną swoistego wdzięku»<sup>1</sup>. Krzyżanowski zauważa jednakże, iż dramat barokowy, choć nie zdobył się na żadne dzieło naprawdę wybitne, wykazał wielką żywotność i prężność jako dziedzina twórczości pisarskiej sięgająca

<sup>1</sup> Krzyżanowski, J. Radziwiłłowa (Franciszka) Urszula z Wiśniowieckich // Literatura Polska : przewodnik encyklopedyczny. T. II. Warszawa, 1985. S. 272.

głęboko w przeszłość, a zarazem rzutu jąca w przyszłość<sup>1</sup>. Ważną rolę w przybliżaniu spuścizny literackiej Franciszki Radziwiłłowej, obok polskiej badaczki Barbary Judkowiak<sup>2</sup>, odegrali białoruscy historycy literatury i tłumacze. Znawczynie literackiej spuścizny księżnej Franciszki Urszuli Radziwiłłowej, Żanna Niekraszewicz-Karotkaja w roku 2002 wydała monografię poświęconą dramaturgii Radziwiłłowej<sup>3</sup>, ponadto K. Kamiejny, N. Rusiecka, A. Astraucou, A. Kanapielka, Ż. Niekraszewicz-Karotkaja, A. Chadanovicz, W. Areszka, A. Wolski, Z. Kołas, N. Hardzijenka, H. Żarko przetłumaczyli na język białoruski liczne dzieła Franciszki Radziwiłłowej. W roku 2003 zostały one zebrane i opublikowane w osobnym tomie w serii «Беларускі кнігазбор». Tom ten, opatrzony przedmową Żanny Niekraszewicz-Karotkiej i Natalli Rusieckiej, zawierający liczne wiersze, sześć dramatów («Безразважлівы суддзя», «Золата ў агні», «Гульня фартуны», «Распуснікі ў пастцы», «Суддзя, пазбаўлены розуму», «Каханне — дасканалы майстра»), trzy traktaty («Пра ўзаемныя абавязкі мужчыны і жанчыны, пра ветлівасць і дабрадзеінасць», «Дачыненні з іншымі і скрытасць», «Пра шлюб») oraz trzydzieści dziewięć listów z bogatymi komentarzami S. Kawaloua, N. Hardzijenki, Ż. Niekraszewicz-Karotkiej stanowi niezwykle cenne źródło dla historyków literatury<sup>4</sup>. Jak trafnie zauważyły autorki przedmowy do wspomnianego tomu: «Францішка Уршуля Радзівіл стаяла ля вытокаў беларускага прыгожага пісьменства. Яна настойліва шукала ў ім свае сцежкі-дарожкі, ішла часам навобмацак і не заўсёды знаходзіла тое, што хацела б. Ды нам цікавыя і тыя пошукі. Без яе творчасці немагчыма ўявіць праўдзівую панараму шматмоўнай літаратуры Беларусі»<sup>5</sup>. Dużo uwagi białoruskie badaczki

<sup>1</sup> Krzyżanowski, J. Dzieje literatury polskiej. Warszawa, 1972. S. 149.

<sup>2</sup> Judkowiak, B. Słowo inscenizowane : O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce. Poznań, 1992.

<sup>3</sup> Некрашэвіч-Кароткая, Ж. В. Нясвіжская Мельпамена : Драматыргія Францішкі Уршулі Радзівіл. Мінск, 2002.

<sup>4</sup> Радзівіл, Ф. У. Выбраныя творы // укл. С. Кавалёва. Мінск, 2003.

<sup>5</sup> Некрашэвіч, Ж., Русецкая, Н. Асветніца з Нясвіжа // Радзівіл, Ф. У. Выбраныя творы. С. 6.

poświęcają także roli stworzonego przez Franciszkę Radziwiłł teatr w Nieświeżu: «Само заснаванне і дзейнасць тэатра ў радзівілаўскай рэзідэнцыі ў Нясвіжы, далучэнне праз яго да высокага мастацтва шырокіх колаў беларускага грамадства — найвялікшая заслуга нясвіжскай асветніцы»<sup>1</sup>.

Dramat S. Kawaloua «Franciszka, abo Nawuka kachannia» został opublikowany w oryginale po raz pierwszy w 2001 roku w siódmym numerze czasopisma «Полымя», w 2005 roku dramat ukazał się w wydaniu książkowym<sup>2</sup>, natomiast w przekładzie na język polski w roku 2004 pod tytułem «Teatr Franciszki Radziwiłłowej» wraz z trzema innymi dramataми: «Tristan i Izolda lub powrót romansu», «Cztery historie Salomei», «Zmęczony diabeł»<sup>3</sup>. Ramy czasowe dramatu wyznaczają konkretne daty, mające swe odpowiedniki w czasie historycznym. Akcja utworu rozpoczyna się w sierpniu 1752 roku, a kończy w listopadzie 1755 roku. Wszystkie zaprezentowane zdarzenia dzieją się w Nieświeżu. Rozpisana na dwa akty i pięć scen sztuka stanowi w istocie studium kobiecej psychiki. Kawalou ukazuje nam tytułową bohaterkę z kilku różnych perspektyw. Dla realizacji swego zamierzenia twórczego dramaturg starannie selekcjonuje określone fakty z biografii księżnej, tworząc tym samym swój, Kawalouowski jej wizerunek. Postać księżnej Franciszki Radziwiłłowej pojawia się już w pierwszej scenie dramatu. Z didaskaliów rozpoczynających utwór dowiadujemy się, iż Franciszka siedzi za sztalugami i maluje. Kiedy zatem Franciszka pojawia się w świecie przedstawionym utworu wiemy o niej niewiele. Wypowiedzi i działania postaci, a także liczne, choć niezbyt rozbudowane didaskalia są niezwykle pomocne w prezentacji głównej bohaterki. Jak wiemy, zasadniczym sposobem działania dla bohatera dramatu jest wypowiedanie się<sup>4</sup>, bohater ujawnia się w nim z reguły o tyle, o ile się wypowiada. Przy czym ważna dla nas będzie nie tylko sama treść wypowiedzi, ale i sposób jej wypowiada-

<sup>1</sup> Некрашэвіч, Ж., Русецкая, Н. Асветніца з Нясвіжа. С. 24.

<sup>2</sup> Кавалёў, С. Навука кахання : п'есы. Мінск, 2005. С. 135–199.

<sup>3</sup> Kawalou, S. Zmęczony diabeł. S. 141–216.

<sup>4</sup> Głowiński, M. Okopień-Sławińska, A., Sławiński, J. Zarys teorii literatury. Warszawa, 1975. S. 394.

nia się. W zależności od sytuacji, nastroju i adresata swej wypowiedzi Franciszka przemawia z oburzeniem, nieco zasmucona, uroczyście, niepewnie, bezradnie, spokojnie, pouczająco, bądź też z zadowoleniem. Wraz z rozwojem świata przedstawionego przybywa informacji na temat księżnej. W scenie pierwszej dramatu Kawalou prezentuje Franciszkę jako osobę stanowczą, wymagającą i surową w stosunku do swych dwórek. Kiedy podczas pozowania do obrazu jedna z nich zaczyna się wiercić nakłada na nią «dotkliwą» karę — przełożyć z języka łacińskiego wiersz «Ut dominam teneas»... Ta krótka scena dostarcza nam kilku istotnych informacji na temat naszej bohaterki. Dobrze znała łacinę i umiejętnie się nią posługiwała na co dzień, była miłośniczką twórczości Owidiusza, w szczególności zaś jego «Sztuki kochania», którą częstokroć cytowała, dbała o staranne wykształcenie swoich dwórek, od których wymagała nienaganych manier. Kiedy jedna z dwórek pokazuje język wychowawcy Teresce daje jej srogą reprimendę: «Melpomeno, zachowujesz się niekulturalnie. Przetłumacz za karę z francuskiego sentencję...» [s. 144]<sup>1</sup>. Powyższy cytat, a także kolejne partie tekstu prezentują nam Franciszkę jako osobę wymagającą obcowania ze światem na swój sposób, czyli na modłę poetki, twórczyni, artystki. Widzimy, że porozumiewa się najpełniej z kimś, kto poetycko odczuwa świat, kto obdarzony jest skłonnością do artystycznej kontemplacji, życiowej pasji. Wypowiedzi Franciszki świadczą o jej erudycji literackiej i wysokim stopniu kultury humanistycznej. Język staje się tu więc narzędziem autocharakterystyki głównej bohaterki. W strukturze postaci dramatu «Franciszka, abo Nawuka kachannia» przewagę uzyskują elementy psychologiczno-moralne, osadzone w kontekście funkcjonowania rodziny książęcej. Ukazując więzi rodzinne, budujący je system zależności materialnych, a przede wszystkim emocjonalnych, troska o wychowanie dzieci, szczerłość i serdeczność w codziennych kontaktach składają się bez wątpienia na apologię cnót księżnej Franciszki. Franciszka jest wymagająca i władczą także w stosunku do swego syna Karola. Krytycznie patrzy na jego skłonności do alkoholu i lekki

<sup>1</sup> Kawalou, S. Zmęczony diabeł. Kolejne cytaty z dramatu «Franciszka, abo Nawuka kachannia» («Teatr Franciszki Radziwiłłowej») wg tego wydania. W nawiasach podano numer strony.

stosunek do życia. Ma nadzieję, że z pomocą teatru uda jej się naprawić trudny charakter syna. W utworze zaprezentowany zostaje także stosunek Franciszki do przyjaciół i krewnych. Kiedy do Nieświeża przybywa Anna Mycielska z bratem Stanisławem przyjmuje ich niezwykle serdecznie, okazując swe zadowolenie z ich przyjazdu. W kreacji wizerunku Franciszki Radziwiłł znacząca rolę odgrywa dialog Franciszki z Anną, który mówi o jej spojrzeniu na miłość małżeńską. Według Franciszki miłość małżeńska wymaga ogromnego wysiłku, trzeba ją zatem pielęgnować i chronić. Miłość jest dla Franciszki wszystkim, czym tylko może być, potrafi dać upojenie rozkosznej chwili, uobecnia pierwotną siłę natury. W dialogu Franciszki z Anną wyraźnie widać, że jego struktura językowa podporządkowana została ściśle zasadom dramaturgicznego studium postaci, ich indywidualno-psychologicznych i społecznych uwarunkowań. W odbiorze Anny Franciszkę cechuje zbyt ni idealizm: «Zostawmy poezję w spokoju, życie wokół nas wcale nie jest takie jak w wierszach» [s. 149]. Sama Franciszka jest natomiast dumna, że jej miłość do męża przetrwała tak długo, oraz że wraz z Michałem wytrwali w małżeńskiej wierności: «Wybuchwały i kończyły się wojny, rodziły się i umierały nasze dzieci, a my przez cały ten czas byliśmy zakochani i wierni sobie» [s. 150]. Dla Franciszki miłość ma moc ocalającą, dlatego uważa się szczerze nad Anną i jej życiem pozbawionym miłości. Scena pierwsza dramatu dostarcza nam też pewnych informacji na temat stosunku Michała Radziwiłła do żony. Jest on opiekuńczy, troskliwy i czuły, co odzwierciedlają liczne zwroty: Франусенька, Франуся, рыбацька, жоначка. Stałym elementem opisu w dramacie Kawaloua jest ukazywanie skali uczuć, co realizowane jest zarówno przez gromadzenie określeń (przysłówków, przymiotników), jak i przez dobór odpowiednich leksemów zawierających w sobie intensywność cechy.

W drugiej scenie dramatu Kawalou skupia się przede wszystkim na zainteresowaniach teatralnych Franciszki Radziwiłłowej. Do utworu wstępują nowe postaci, Książd i Jakub Fryczyński, przyjaciel księżnej i to oni głównie dopełniają obraz Franciszki zrealizowany w dramacie. Książd ma dość krytyczny stosunek do twórczej aktywności księżnej: «Ale czego mogą nauczyć trywialne komedie naszej księżnej, kogo mogą one wychować?» [s. 154]. Zgoła odmienny stosunek prezentuje

natomiast Jakub Fryczyński. Z zapałem bierze udział w przedstawieniach teatralnych, umiejętnie przydziela role, dba o jak najlepsze efekty sceniczne. Mając pełną świadomość tego, iż księżna żyje w nierealnym i nieco wymyślnym świecie, świecie rządzącym się własnymi prawami, mającym własną autonomię, ze wszelkich miar pragnie zachować ten nieświecki porządek. Wykazuje niezwykle troskę o to, aby ów świat nie uległ zmianie. Kiedy w Nieświeżu pojawia się Anna i Jakub przeczuwa, iż może stanowić ona zagrożenie dla zastanego porządku, otwarcie stwierdza: «Każdy człowiek ma prawo widzieć świat wokół siebie takim, jakim chce. Nie warto burzyć tego kruchego świata przypadkową prawdą o życiu» [s. 157]. Te dość enigmatyczne słowa mogą być początkowo niezrozumiałe w odbiorze. Wprowadzenie w końcowej partii sceny dialogu Talii i Melpomeny rzuca nowe światło na wizerunek Franciszki. Franciszka, osoba jakoby wierząca w siłę miłości małżeńskiej i wierność męża, dla której doświadczenie miłości zdawało się być najwyraźniejszym doświadczeniem własnej egzystencji, była niejednokrotnie zdradzana przez Michała i to — o ironio losu — z dwórką Melpomeną. Stosunek Talii i Melpomeny do Franciszki jest wyraźnie ironiczny. Dwórki twierdzą, że to honor, dobre wychowanie i szlachetność nie pozwalają jej widzieć tego, co dzieje się wokół niej. W scenie trzeciej dramatu zaprezentowana została sztuka Franciszki Radziwiłłowej «Niecnota w sidłach», co pozwala odbiorcy zapoznać się z charakterem twórczości księżnej i wyrazić swój własny doń stosunek. Dostrzegamy tu, iż rozsmakowanie się w arcydziełach literatury francuskiej i dobra znajomość folkloru wschodniego nie pozostały bez wpływu na warsztat twórczy Franciszki Radziwiłłowej. Przejawia się on w postawie eklektyczno-stylizatorskiej, w świadomym nawiązywaniu do uznanych wzorów, słowem w traktowaniu literackiej tradycji i współczesności jako materii dla własnych poszukiwań twórczych i rozwiązań artystycznych. Franciszka czyni z pisania jedyny sensowny sposób bycia. Najpełniej realizuje się jako pisarka.

Z dramatu Kawaloua wynika, że przedstawienia teatralne, jakie odbywały się w Nieświeżu to prawdziwe wydarzenia kulturalne. Uroczysta kolacja po przedstawieniu, bal i fajerwerki świadczą niewymownie o nadaniu tej formie aktywności życiowej ogromnej

roli. Osią konstrukcyjną czwartej sceny dramatu staje się, budowany za pomocą dialogu, nastrój, sugerujący bezsilność człowieka wobec determinizmu śmierci. Odpowiednio konstruowana linia napięcia dramatycznego, operowanie starannie dobranymi środkami stylistycznymi (niedopowiedzeniami, pytaniami retorycznymi, wykrzyknieniami, aluzyjnym tokiem wypowiedzi), podkreślają złożoność losu Franciszki. Z rozmów lekarza Szulca z Fryczyńskim dowiadujemy się, że stan zdrowia księżnej nie napawa optymizmem i pozostało jej niewiele życia. Liczne ciężkie i poronienia wyczerpały organizm Franciszki. Lekarz przypuszcza, iż Franciszka ma pełną świadomość tego, iż zostało jej już niewiele życia. Zaskakujące, że rzeczywistość śmierci, to najistotniejsze ludzkie doświadczenie, Franciszka przyjmuje z pokorą i spokojem [s. 196–197]:

F r y c z y ń s k i. Czy księżę wie o stanie zdrowia żony?

S z u l c. Panu pierwszemu o tym powiedziałem.

F r y c z y ń s k i. A pani Franciszka?

S z u l c. Domyśla się, że zostało jej już niewiele czasu.

F r y c z y ń s k i. I traci ostatnie siły na spektakle... Co za kobieta!

Dramatyzm postaci Franciszki Radziwiłłowej, tak wyraźnie, choć stopniowo zarysowujący się w dramacie Kawaloua wystrza się, kiedy na scenę wступują Anna Mycielska i Michał. Michał obnaża przed Anną swe prawdziwe oblicze i ze śmiechem stwierdza, iż czułe listy, wzniosłe wiersze i «nauka kochania» to zabawy nieodpowiednie dla ludzi dorosłych. Franciszka jest także świadkiem romantycznego spotkania Michała z Anną w altance, lecz tajemnicę tę kryje głęboko w sercu. Scena piąta, choć dzieje się w 1755 roku, a więc już po śmierci Franciszki, jest najważniejsza dla naszego widzenia postaci Franciszki. Na prośbę Anny Mycielskiej, drugiej żony Michała Radziwiłła do Nieświeża przybywa Jakub Fryczyński. Fryczyński zarzuca Annie, iż ta nie spełniła jego prośby. Anna chcąc się usprawiedliwić pokazuje Jakubowi list Franciszki, jaki odnalazła między stronicami «Sztuki kochania» Owidiusza. Z listu wynika, że Franciszka doskonale zdawała sobie sprawę z tego, co działo się wokół niej. Potrafiła przewidzieć romans Michała z Anną i to, że Anna zajmie jej miejsce przy Michale. Czując nadchodzącą śmierć

prosi zatem Annę, aby zaopiekowała się dziećmi, teatrem i biblioteką. Nie chce także, aby Annę dręczył wyrzuty sumienia i nie wstydziła się swych czynów. Po prostu «to Pan Bóg przydziela nam role, a my je tylko starannie odgrywamy» [s. 214]. Powyższe słowa Franciszki, pochodzące z jej listu do Anny świadczą o tym, że Franciszka starała się żyć zgodnie ze swym przeznaczeniem.

Dramaturg oświetla nam zatem postać Franciszki Radziwiłłowej z kilku różnych punktów widzenia. W analizowanym tekście widoczna jest postawa wartościująca zarówno racjonalnie, jak i emocjonalnie, przy użyciu różnych środków językowych: od rzeczowników, czasowników, przymiotników, przez porównania, metaforę aż po ironię. Łącząc wszystkie te spojrzenia w jedną całość otrzymujemy niezwykle bogatą i wielce złożoną osobowość. W losach Franciszki postrzegamy wyraz sytuacji egzystencjalnej kobiety, która zasłuchana w głos własnego przeznaczenia, stała się aktorką ponurego dramatu miłości i śmierci. Marzenie i wyobraźnia — tak istotne elementy psychicznej struktury Franciszki, będące jednocześnie podstawą sztuki świadczą o jej dążeniu do przekraczania «naturalnych» ograniczeń miejsca, czasu i przestrzeni. Niezwykle wymowna i po mistrzowsku skonstruowana jest symboliczna scena kończąca dramat. Na scenie pojawiają się postaci widmowe — Tereska i Franciszka, które zmywają z twarzy makijaż. Tereska pośpiesza Franciszkę, gdyż zaraz ma zacząć się ostatni, najważniejszy akt sztuki, na co ta odpowiada: «Dlatego trzeba starannie zmyć z twarzy makijaż. Chcesz stanąć przed Reżyserem z brudną twarzą?» [s. 216]. Chwilę później znikają w jasno oświetlonym prześwicie. Scena ta zdaje się potwierdzać, że to ukryte za zasłoną głębokie «ja», spowite aurą przeczuć, niejasności zacznie marzyć nową sytuację — odsłonięcia siebie, swojej duszy, wniknięcia w drugie «ja». Jest to wskazanie na konieczność wyrwania się z pozorów, w których pograżona ludzkość wciąż traci sens własnego istnienia. Na rzucenie tej psychicznej maski, pod którą tak wielu z nas się ukrywa. Jak zauważył B. Suchodolski: «Pytanie, kim człowiek jest naprawdę, a jakim jest w społecznej masce, którą przybiera, stawało się w szekspirowskiej filozofii człowieka problemem, którego zasięg ważności okazywał się coraz większy. Szekspir pokazał... że życie w masce jest zasadniczym

elementem międzyludzkich stosunków»<sup>1</sup>. Wydaje się, że do tej koncepcji zwraca się Kawalou w analizowanym dramacie.

Franciszka Urszula Radziwiłłowa jawi się zatem jako kobieta skazana na tragizm istnienia między dwiema rzeczywistościami: światem wewnętrznym, światem marzeń, projektów i wyobraźni, światem sensów idealnych — i światem zewnętrznym, bogatym co prawda, ale niedocieczonym, nieczułym i surowym. Jako kobieta, która dojrzała do swego przeznaczenia. Jako kobieta, która żyjąc w kręgu podstawowych pytań i problemów egzystencjalnych swego historycznego i wiecznego czasu, żyje nimi, próbuje zrozumieć i przyjąć z pokorą.

---

<sup>1</sup> Suchodolski, B. *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*. Warszawa, 1965. S. 503.

## DIALOG Z HISTORIĄ W DRAMACIE SIARHIEJA KAWALOUA «CZTERY HISTORIE SALOMEI»<sup>1</sup>

W swojej twórczości białoruski dramaturg Siarhiej Kawaloua nowo odczytuje utwory z dawnych epok i aktualizuje je przekładając na język dramatu współczesnego. Realizację tego zamierzenia twórczego dostrzegamy w większości jego utworów, w szczególności zaś w dramacie «Cztery historie Salomei» («Чатыры гісторыі Саламеі»). Pomijając szereg interesujących problemów, w jakie obfituje analizowany dramat, skupimy się w naszej pracy na jednym z istotnych zagadnień w nim obecnych, a mianowicie na dialogu z historią.

Dramat Siarhiej Kavaloua «Cztery historie Salomei» opublikowany został po raz pierwszy w numerze 7 czasopisma «Połymia» w roku 2003, w roku 2004 ukazał się w Polsce w przekładzie Teresy Giedz.<sup>2</sup> Wystawiany był także na scenach teatralnych przez Teatr Narodowy Białorusi im. J. Kupały, Miński Teatr Obwodowy (Maładzieczna) oraz Brzeski Teatr Dramatu i Muzyki.

Historia, jak wiemy, bardzo często bywa przedmiotem dramatów. Już od czasów antyku greckiego powstają wzorce jej opowiadania równoległe do wzorców epickich. Istnieje ogromny repertuar dramatycznych sposobów jej przedstawiania. Ujęcie przeszłości w ramy określonego gatunku dramatycznego naznacza ją estetycznie i egzystencjalnie (na przykład tragizmem), interpretuje ją w określony sposób i sugeruje jakąś wizję historii (historiozofię)<sup>3</sup>. Zastanawiając się nad związkami danego twórcy, czy też wybranego utworu z historią, narzuca się kilka

kwestii. Podstawową wydaje się być problem rozumienia historii, pytanie o to, czy twórca musi odtworzyć wiernie wydarzenia historyczne, czy może je zmieniać, czy wreszcie wydarzenia historyczne będą wpisane w utwór literacki jako jego podstawowa oś fabularna, czy tylko jako pretekst do poruszania wielkich spraw. Kawaloua oparł swój dramat na bardzo starannych, wszechstronnych studiach źródłowych i naukowych. Widoczna postawa historyka i psychologa jednocześnie, w sposób szczegółowy i wnikliwy analizującego koloryt epoki, do której odnosi się utwór, oraz szczegóły biograficzne postaci wykreowanych w utworze, dała w rezultacie utwór wielopłaszczyznowy. Dramat «Cztery historie Salomei» to dramat historyczny, w którym wyraźnie zaznacza się tendencja do aktualizacji fabuł historycznych i zastosowana zostaje technika kostiumu historycznego, za pomocą którego autor wypowiada się o współcześnie aktualnych problemach<sup>1</sup>. Materiał tematyczny, z którego czerpie Kawaloua zostaje przez autora wskazany już na samym wstępie utworu, w didaskaliach: «Akcja rozgrywa się w Stambule w 1760 roku po narodzinach Chrystusa. W sztuce wykorzystane zostały fragmenty pamiątek Salomei Rusieckiej, wiersz Mehmeda Nedima “Z duszą zachwytem przepełnioną...” oraz fragmenty białoruskiej liryki miłosnej z XVII–XVIII wieku...»<sup>2</sup> Sam dramaturg wskazuje nam zatem podstawowe źródło, na bazie którego buduje swój utwór i poprzez który wkracza do jego utworu historia. Są nim pamiątkarskie zapiski Salomei Reginy Pilsztynowej z Rusieckich. Ukończone w roku 1760 zapiski autobiograficzne, zgodnie z barokową manierą ozdobione kwiecistym tytułem: «Echo na świat podane procederu podróży y życia mego awantur na cześć y chwale P. Bogu w Swietey Truycy Jedynemu y Naswieższey Matce Chrystusa Pana mego y Wszystkim Świętym. Przeze mnie same wydana ta książka Salomei Reginy de Pilsztynowey medycyny doktorki

<sup>1</sup> Artykuł opublikowany: Ze studiów nad literaturami i językami wschodniosłowiańskimi // red. A. Ksenicz, P. Stasińska. Zielona Góra, 2008. S. 163–170.

<sup>2</sup> Kawalou, S. *Zmęczony diabeł*. Dramaty. Lublin, 2004. S. 83–139.

<sup>3</sup> Por.: Ruta-Rutkowska, K. *Dramatyczne metafory historii w «Operetce» Gombrowicza, «Krawcu» Mrożka i «Śmierci białej pończochy» Pankowskiego // Terazniejszość i pamięć przeszłości : Rozumienie historii w literaturze*

polskiej XX i XXI wieku // red. H. Gosk, A. Zieniewicz. Warszawa, 2006. S. 359–361.

<sup>1</sup> Por.: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław, 2000. S. 107–108.

<sup>2</sup> Kawalou, S. *Zmęczony diabeł*. S. 84. Kolejne cytaty z dramatu wg tego wydania. W nawiasach podano numer strony.

y okulistki w roku 1760 w Stambule»<sup>1</sup>, po raz pierwszy wydrukowane były w Krakowie w 1957 roku pod redakcją Romana Pollaka pod skróconym tytułem «Proceder podróży i życia mego awantur», w 1993 roku natomiast wydane zostały w Mińsku pod tytułem «Авантуры майго жыцця» w przekładzie Mikołaja Chaustowicza. Pamiętnik ów ma postać zbioru powiastek i anegdot zebranych przez autorkę w czasie jej wędrówek i nanizanych na sznur jej własnych życiowych perypetii, ujmowanych najczęściej również w sposób anegdotyczny. Jedne z tych anegdot — na co wskazuje Roman Pollak w przedmowie do utworu — wywodzą się z średniowiecznych powieści, z hagiografii wschodniego kościoła, inne wiążą się z legendami tureckimi, z kroniką wypadków na dworze petersburskim, wiedeńskim czy stambulskim. Jest tu także wiele anegdot i opowieści z carskiego dworu (romansowe wątki o Burmanie, Galicynie, o Dołgorukich, opowieść o carze Piotrze Wielkim, o Kiryle Romanowskim)<sup>2</sup>. Stanowiący stop surowych, nie wytrawionych przez kunszt literacki, wątków awanturniczo-romansowych, pamiętnik dzięki zakresowi treści i bogactwu informacji stanowi ważne źródło odnoszące się do ówczesnych realiów historycznych, społecznych, politycznych czy obyczajowych. Konstruując swój utwór na bazie pamiętników Salomei Pilsztynowej, stworzył Kawalou w swym dramacie sytuację wikłającą odbiorców w podwójną grę. Ta wyrafinowana strategia, w której nakładają się na siebie historia, literatura i określona wizja artystyczna sprawiają, że możliwe jest wielopoziomowe odczytanie dramatu. Niezbędne staje się więc uchwycenie kontekstu intertekstualnego. Jak zauważa Teresa Cieślukowska, rozpoznanie tekstu w tekście pozwala na ustalenie wprowadzonego przezeń kontekstu — a więc informacji historycznych, społecznych, aksjologicznych, literackich, estetycznych, związanych z włączonym tekstem<sup>3</sup>. Korelacje te przejawiają się poprzez

<sup>1</sup> Rękopis ów przechowywany jest obecnie w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie.

<sup>2</sup> Pollak, R. Wstęp // Pilsztynowa, R. S. z Rusieckich. *Proceder podróży i życia mego awantur*. Kraków 1957.

<sup>3</sup> Cieślukowska, T. W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii. Warszawa ; Łódź, 1995. S. 109.

cytaty, szereg nazw jednostkowych, widoczne są także na poziomie świata przedstawionego (postacie, przedmioty, sytuacje, zdarzenia) oraz w planie rzeczywistości fikcyjnej. O tyle ważny dla nas będzie kontekst intertekstualny, że to właśnie w cytowanych fragmentach pamiętników Pilsztynowej zawarte są informacje odnoszące się do szeroko rozumianej historii. Akcja dramatu zainspirowana została bez wątpienia tym oto fragmentem z pamiętników Pilsztynowej: «Po trzech dniach wzięłam Aiszę Hanum w kurację i kurowałam ją przez dni 40, i tak ją szczęśliwie od starej ślepoty wykurowałam z pomocą p. Boga, że tak dobrze i doskonale widziała, jakoby nigdy ślepą nie była»<sup>1</sup>. Swój dramat Kawalou rozpiął na dwa akty, w każdym z nich mamy dwie sceny. Jak zatem mówi sam tytuł utworu, są to cztery odsłony z życia Salomei Pilsztynowej. Akcja utworu rozgrywa się w Stambule, w starym zaniedbanym domu. W pierwszej scenie aktu I przez tajemne przejście w ścianie przechodzi do pokoju Salomei młoda dziewczyna o imieniu Aisza. Salomea ujęta losem niewidomej i nieszczęśliwej z tego powodu dziewczyny postanawia jej pomóc i przy pomocy swych cudownych maści wyleczyć ją. W scenie drugiej widzimy Salomeę w momencie przygotowywania maści. Znaczną część tej sceny zajmują opowieści z życia Salomei. W akcie II do dramatu wstępuje Nedim, młody poeta, ukochany Aiszy, który kilka dni wcześniej powrócił z Egiptu, gdzie zbierał pieniądze na jej leczenie. W ostatniej, czwartej scenie dramatu Aisza mówi Salomei o swoim zamążpójściu, odzyskuje wzrok, Salomea natomiast spełniwszy swe zadanie, szykuje się do wyjazdu do Ziemi Świętej.

Świat przedstawiony utworu buduje się przede wszystkim w oparciu o dialogi, które dostarczają nam cennych informacji na temat osiemnastowiecznych realiów — historycznych, politycznych, kulturowych. Wprowadza dramaturg często elementy biografii retrospektywnej, opierając się, w głównej mierze, na zapiskach pamiętnikarskich Pilsztynowej. Kilkakrotnie ukazuje nam Salomeę w momencie zapisywania historii swojego życia, wtedy to spore fragmenty pamiętników wprowadzone zostają do analizowanego dramatu. Ich rola w utworze Kawaloua jest

<sup>1</sup> Pilsztynowa, R. S. z Rusieckich. *Proceder podróży...* S. 212.

nieprzeceniona. To dzięki nim jesteśmy w stanie odtworzyć biografię tej centralnej przecież postaci dramatu, to dzięki nim dramaturg rozpoczyna swój dialog z historią. Obok wcześniej wymienionych postaci — Salomei, Aiszy, Nedima — bohaterami dramatu są także trzej mężowie Salomei: niemiecki lekarz Jakub Halpir, austriacki chorąży Józef Pilsztyn i polski szlachcic Adonis. Osoby te zostają wprowadzone do utworu jako postaci widmowe. Dzięki ich dialogom z Salomeą uzyskujemy dodatkowe informacje dotyczące życia małżeńskiego i rodzinnego Salomei, poprzez nie zaostrza się i intensyfikuje dramatyzm jej życia. Z pozoru wydawać by się mogło, że analizowany dramat to tylko i wyłącznie historia pewnej kobiety, ukazana na tle określonego wycinka rzeczywistości historycznej. Z takim też, niestety, jej rozumieniem spotykamy się w ocenie krytyki teatralnej i pewnej części odbiorców. Teatrológ Tadeusz Kornaś, w swych recenzjach teatralnych odnoszących się do dramatów zaprezentowanych na Konfrontacjach Teatralnych, które odbyły się w Lublinie w 2001 roku pisze: «Ostatnie przedstawienie tego dnia to “Salomea Rusiecka” Brzeskiego Teatru Dramatu i Muzyki z Białorusi, w reżyserii Andreja Bakirowa. Spektakl dosyć tradycyjny (by nie powiedzieć: przestarzały) w formie, deklarujący wiarę w miłość na przekór wszystkiemu, opowiadający historię uczuciowych niedoli tytułowej bohaterki, zajmującej się leczeniem chorób innych. Kolejni mężowie porzucają Salomeę, doprowadzają do nędzy, katują, odbierają jej dzieci. Natomiast jej pacjentka, młoda dziewczyna, przy jej pomocy i wsparciu, znajduje miłosne spełnienie — po pokonaniu licznych przeszkód może poślubić ukochanego. Lecz reżyser zaprawia ten happy end goryczą (za zasłoną pojawiają się postacie byłych mężów Salomei, jakby wieszcząc młodym los)»<sup>1</sup>. Z pełną świadomością różnic pomiędzy kształtem literackim dzieła, a jego realizacją teatralną z przykrością musimy stwierdzić, że w przytoczonej recenzji krytyk zatrzymuje się tylko i wyłącznie na akcji dramatu, nie odwołuje się natomiast do szerszego kontekstu utworu, bez czego obraz dramatu staje się zafałszowany, zredukowany tylko i wyłącznie do wydarzeń bieżących, bez uwzględ-

<sup>1</sup> Kornaś, T. Inny teatr // [www.tadeuszkarnas.republika.pl](http://www.tadeuszkarnas.republika.pl)

nienia narzucających się w sposób oczywisty kontekstów historycznych i literackich. Ów dramat wymaga od odbiorcy zidentyfikowania zabiegów stylizacyjnych, rozszyfrowania czynnika intertekstualnego, będącego podstawowym sposobem wprowadzania historii do utworu oraz odczytania ich funkcji i roli. A historia w analizowanym dramacie niejedno ma imię. Historia — to określone wydarzenia, to historyczne postaci, to zwyczaje i wierzenia (tu odnoszące się głównie do świata muzułmańskiego), to miejsca, przestrzenie, które zapamiętane zostały przez historię, to wreszcie literatura, czy szerzej — kultura, pierwiastki której w naturalny sposób przenikają materię utworu.

Z szeregu postaci historycznych, jakie pojawiają się w utworze na pierwszy plan, co już podkreślaliśmy, wysuwa się postać Salomei Pilsztynowej. Nie mamy, co prawda po dziś dzień obszerniejszych opracowań odnoszących się do biografii Pilsztynowej i jej pamiętników, niemniej jednak wspominają o niej historycy literatury (Ludwik Glatman<sup>1</sup>, Roman Pollak<sup>2</sup>, Andrzej Cieński<sup>3</sup>, Jan Partyka<sup>4</sup>, Mikołaj Chaustowicz<sup>5</sup>, Natalia Rusiecka<sup>6</sup>, Walancin Hryckiewicz<sup>7</sup>), historycy medycyny (Maria

<sup>1</sup> Glatman, L. Doktorka medycyny i okulistka polska w XVIII wieku w Stambule // Przewodnik naukowy i literacki. 1896.

<sup>2</sup> Pollak, R. Pilsztynowa Regina Salomea z Rusieckich // Literatura polska : przewodnik encyklopedyczny. T. II / red. J. Krzyżanowski. Warszawa, 1985. S. 172.

<sup>3</sup> Cieński, A. Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku. Wrocław, 1981. S. 153–154.

<sup>4</sup> Partyka, J. Kobieta oswaja męską przestrzeń : Polska lekarka w osiemnastowiecznym Stambule // Pisarki polskie epok dawnych / red. K. Stasiewicz. Olsztyn, 1998. S. 153–162.

<sup>5</sup> Хаўстовіч, М. Жыццяпіс лекаркі і падарожніцы // Польша. 1991. № 11. S. 158–159.

<sup>6</sup> Русецкая, Н. Ад жанчын пісьменных да пісьменніц : Жаночая творчасць у даўняй Беларусі // Roczniki Humanistyczne KUL. Lublin, 2005. S. 70–79. Słowianoznawstwo

<sup>7</sup> Грыцкевіч, В. Адысея наваградскай лекаркі : Саламея Русецкая. Мінск, 1990.



Gadomska<sup>1</sup>), podróżnicy (Jerzy Petrek<sup>2</sup>) i historycy (Jan Reyhman<sup>3</sup>). Prześledźmy zatem krótko los Pilsztynowej. Urodziła się w 1718 roku pod Nowogródkiem. Jej pierwszym mężem był okulista Jakub Halpir, za którego wyszła za mąż mając niespełna czternaście lat. Po ślubie wyjechali do Stambułu, gdzie Halpir został cenionym lekarzem. Po trzech latach małżeństwo się rozpadło, a Salomea, która podpatrywała męża w jego lekarskich praktykach rozpoczyna własną praktykę lekarską. Prowadzi księgę udanych kuracji z zamiarem jej opublikowania. Chcąc wykupić od Rosjan swych tureckich przyjaciół, wyjeżdża ze Stambułu z zamiarem szybkiego powrotu. Wraca dopiero po piętnastu latach. W tym czasie odbywa podróże do Petersburga, Wiednia, Lublany, a dwanaście lat spędza w Rzeczypospolitej, zatrzymując się na dłużej we Lwowie, Dubnie, Kijowie, Przemyślu i Kamieńcu. Podczas pobytu w Polsce w 1739 roku ponownie wychodzi za mąż za wykupionego przez siebie dwa lata wcześniej z tureckiej niewoli chorążego wojsk cesarskich Józefa Fortunata Pichelsteina. Mąż okazał się rozpustnikiem i utracjuszem. Po czterech latach nieustannych awantur małżonkowie się rozwiedli. Po kilku latach Salomea, matka trojga dzieci, decyduje się na trzecie małżeństwo z bliżej nieznanym «amoratem» (w dramacie Kawaloua nieprzypadkowo otrzymał on imię Adonis), który wyraźnie czyhał na majątek lekarki. Jak stwierdza Pilsztynowa, ten siedem lat młodszy «szlachcic wysokiego rodu» na dobre zatrul jej życie. W 1759 roku ucieka przed nim do Stambułu, gdzie zostaje nadworną lekarką w haremie sułtana Mustafy III. Te najważniejsze wątki biograficzne zostały przez Kawaloua wykorzystane w dramacie. Obok postaci tytułowej odnajdujemy w nim szereg innych postaci historycznych, wyłaniających się głównie z opowieści Salomei. Są to w głównej mierzy władcy i politycy: rosyjska caryca Anna Iwanowna, austriacki cesarz Karol, król pruski

<sup>1</sup> Gadomska, M. Polska doktorka i okulista w wieku 18 w Stambule // *Medycyna i zdrowie*. Marzec, 1939.

<sup>2</sup> Petrek, J. *Polacy na szlakach morskich świata*. Gdańsk, 1957.

<sup>3</sup> Reyhman, J. *Życie polskie w Stambule w XVIII wieku*. Warszawa, 1959.

Fryderyk, wezyr Izmail Pasza, wezyr Ragyb Pasza, pasza Kiupru Ulu, Michał Radziwiłł Rybeńko, pułkownik Mehmed Aga.

Z wymienionymi postaciami historycznymi bezpośrednio krzyżują się życiowe losy Salomei. Jak wspomniano, historia w dramacie Kawaloua to także określone wydarzenia historyczne. Mamy tu echa wojny Serbów i Bułgarów z Turkami, powstanie janczarów, bitwę pod Krajową, handel jeńcami wojennymi. Owe epizody historyczne tworzą swoiste tło dla ukazania postaci utworu. Salomea na przykład wykupuje jeńców wojennych, a proceder ów traktuje jako pewnego rodzaju zyskową lokatę swoich kapitałów. W scenie II dramatu Kawaloua Salomea, zwracając się do Pilsztyna mówi: «Tak, tak. Jak pan wie, wykupiłam od pułkownika Mechmed Agi czterech oficerów za 800 czerwonych złotych, w tym i pana» [s. 104]. Na słowa Pilsztyna: «Niech Bóg wynagrodzi pani dobro» — odpowiada bez namysłu: «Mam nadzieję, że tak się stanie. Ale jestem tylko biedną lekarką. Nie mam pieniędzy na chrześcijańską dobroczynność. Każdy z was miał napisać do rodziców list z prośbą o wysłanie po 300 czerwonych złotych monet, a ja podjęłam się wysłania listów przez kuriera do Wiednia» [s. 104–105].

Mamy ponadto w analizowanym utworze wiele fragmentów odnoszących się do kultury tureckiej, gdyż to właśnie wątek stambulski wybrał Kawalou dla ukazania postaci Pilsztynowej. Znajomość przez Pilsztynową wierzeń i legend, kultury i obyczajów tureckich był bez wątpienia owocem jej długiego pobytu w różnych miastach tureckich, a w szczególności w samym Stambule. W dramacie Kawaloua przybliżeniu specyfiki świata muzułmańskiego służą dialogi Salomei i Aiszy (nawiasem mówiąc na uwagę zasługuje też imię Aisza. Imię takie nosiła przecież córka Abu Bakra, która w wieku sześciu lat wydana została za mąż za proroka Muhammada, która jest dla muzułmanów wzorem kobiecej mądrości, bogobożności, pokory oraz szlachetności). Akcentowanie istniejącego wśród Turków sztywnego podziału na to, co przynależy mężczyznom i na to, co łączy się z kobiecością, dostrzeganie różnic w statusie kobiety europejskiej i muzułmańskiej, znajomość tureckich przysłów, zwyczajów (na przykład tych związanych z zamążpójściem), daje możliwość choć w pewnym stopniu «dotknąć» tego świata, zobaczyć jego koloryt. «Turek nie może się ożenić, dopóki nie będzie miał

w domu pościeli, naczyń kuchennych, misek, stołu, świec i innych drobnych przedmiotów potrzebnych w gospodarstwie. Jeśli ma matkę, siostrę lub po prostu kuzynkę, wysyła je, żeby mu pannę czy wdowę wyswatały i tą, która spodoba się tym białogłowom, musi zadowolić się kawaler» — czytamy w scenie trzeciej dramatu [s. 117].

Historia w dramacie *Kawaloua* to także określone miejsca, przestrzenie naznaczone obecnością człowieka. Turcja, Litwa, Polska, Rosja, Sztambuł, Sofia, Nowogródek, Nieśwież, Łachwa, Chocim, Ziemia Święta, Polesie, Gratz, Steiermark, Dolna Karyntia, Wiedeń, Petersburg, Ruszczuk, klasztor jezuicki w Barze, klasztor Benedyktynek, miasto szczęścia Sadobad, harem sułtana tureckiego Mustafy to miejsca ściśle wiążące się z biografią naszej bohaterki, która była rzeczywiście prawdziwą podróżniczką. Wydaje się, że podróżowanie było wpisane w los Salomei, że było jej przeznaczeniem. Często wruszała w dalekie podróże pozostawiając dom i rodzinę, po to tylko, żeby, na chwilę do nich powróciwszy, wyruszyć w nową podróż, nasycić się pięknem i atmosferą nieznanego jeszcze przestrzeni. W dramacie *Kawaloua* czytamy: «Popadłam w długi i żeby je spłacić, zdecydowałam się wyjechać do Petersburga, do carycy Iwanowny, żeby tym razem wyzwalać tureckich niewolników i leczyć rosyjskich wielmożów. Józefa i Konstancję zostawiłam w Nieświeżu. On miał służyć w wojsku, a ona — uczyć się w klasztorze Benedyktynek. A kiedy wróciłam z Petersburga, gdzie spotkało mnie wiele niebezpiecznych przygód, nie zastałam swego potulnego męża w Nieświeżu. Za pijaństwo, bójki i rozpustę księżę Radziwiłł odprawił mojego Pilsztyna ze swojej rezydencji do Łachwy, głuchej wioski na Polesiu, gdzie znalazłam jego i moją córkę» [s. 110]. Dialog z historią w dramacie *Kawaloua* dokonuje się także dzięki wprowadzonym do dramatu utworom literackim. Wiersz tureckiego poety Mahmeda Nedima (ur. 1681 w Stambule, zm. 1730) pt. «Z duszą zachwytem przepełnioną» wiąże się tu przede wszystkim z rozbudowanym wątkiem miłosnym (miłość Aiszy i Nedima). Zgoła inną rolę pełnią cytaty pochodzące z liryki białoruskiej XVII i XVIII wieku. Śpiewane, bądź deklamowane przez Adonisa (w trzeciej scenie dramatu) mają wyraźną funkcję ironizującą, wskazującą na rozdzźwięk pomiędzy słownymi deklaracjami tegoż w stosunku do Salomei a odmiennością jego czynów.

Zatem wyraźną rysą analizowanego dramatu jest ukształtowanie świata przedstawionego na tle wiedzy o historii, o przeszłości. Widoczne jest wzajemne przenikanie się warstwy rzeczywistości odtwarzanej z warstwą rzeczywistości kreowanej. Można by w tym miejscu powtórzyć za Hanną Gosk, że każde porządkowanie materii przeszłości odbywa się ze względu na coś lub na kogoś. Nie istnieją więc przekazy neutralne<sup>1</sup>. Posłużenie się zatem przez *Kawaloua* fragmentami pamiętników Pilsztynowej, osadzenie akcji w ściśle określonym czasie historycznym stanowi bez wątpienia próbę wprowadzenia owej centralnej postaci dramatu powtórnie w porządek historii i literatury. Widać tu, że dramaturgowi chodzi nie tylko o rekonstrukcję historii czy biografii postaci Pilsztynowej, lecz o przesunięcie akcentu z sytuacji historycznej na sytuację jednostki, z planu historycznego na plan egzystencjalny. Mamy tu zatem do czynienia nie tyle z uhistorycznieniem dramatu, co z udramatyzowaniem historii. Kontekst historyczny jest jednak nieprzeceniony. To on rozjaśnia zakamarki duszy bohaterów, tłumaczy je, pozwala widzieć w ich losach pewną prawidłowość. Ukazanie zawiłych losów Salomei Pilsztynowej, bogactwa jej życiowych doświadczeń domaga się zatem potraktowania owego dramatu jako filozoficznej refleksji nad egzystencją, jako odkrycie i ujawnienie dramatyzmu, a może nawet i tragizmu ludzkiego bytowania, wskazuje także na heroizm polegający na wypełnianiu w sposób sensowny i odpowiedzialny próżni i przypadkowości, w których jesteśmy zanurzeni<sup>2</sup>. W szereg zdawałoby się, przypadkowych sytuacji, zdarzeń, obfituje przecież życie Salomei. Konkretyzacja utworu nie jest zatem możliwa bez szczegółowego prześledzenia źródeł z których czerpie dramaturg, bez uwzględnienia tak niezwyklego przecież kontekstu historycznego, bez którego dramat staje się cikliwą opowieścią o pewnej kobiecie.

<sup>1</sup> Gosk, H. *Słowo wstępu // Teraźniejszość i pamięć przeszłości...* Warszawa, 2006. S. 10

<sup>2</sup> Por.: Sordyl, A. *Między historią, kreacją i mitem*. Katowice, 2001. S. 85.

**O AUTORZE «ZMĘCZONEGO DIABŁA»<sup>1</sup>**

Siarhiej Kawalou konstruuje swoje dramatyczne światy na dwóch filarach: jednym z nich jest Historia, drugim Kobieta. Białoruski autor szuka prawdy o kobiecie w naszej przeszłości — prawdziwej lub fikcyjnej, demaskuje kulturowe mity, opisuje na nowo dobrze znane wszystkim zdarzenia, odkrywa ukryte znaczenia, ukryte oblicza tłumy statystek literatury i historii. A robi to po to, żeby zrozumieć dlaczego to w kobiecie pomieściły się wszystkie iskiery miłości i piękna w tym pełnym mirażu świecie. Kawalou jest sentymentalny i delikatny, pełen empatii, a zarazem ciekawy tajemnic kobiecej psychiki. Usuwa się dyskretnie w cień, pozwala mówić swoim Izoldom i Salomeom, jakby celem pisarza było tylko słuchanie, napięta uwaga, żeby nie przeoczyć ani jednego detalu, który składa się na finałowy fresk duszy kobiety. Powiedziane jest, że «szaleństwo w nas to kobieta, która płacze». Analogicznie: «Dramaturg Siarhiej Kawalou to mężczyzna, który pisze i kobieta, która podpowiada».

Każda z jego sztuk ukazuje, że kobiety są silniejsze od mężczyzn. Zmierzają uparcie ku idei, którą sobie wyznaczyły. Może nieświadomie i instynktownie, a może w zgodzie z wyższym nakazem, odwiecznym planem. Kawalou wie, że mężczyźni przychodzą i odchodzą, spalają się, wyczerpują swe siły, niszczą jeden drugiego, a kobiety trwają. Wbrew cierpieniu, wbrew głupocie świata. Autor «Tristana i Izoldy» czy «Salomei Rusieckiej» udowadnia, że kobiety są jakby poza historią: żadne zdarzenie, nawet przełom epok, nadejście nowej rzeczywistości nie zmienia celu ich istnienia. Jego bohaterki są nosicielkami dobra, są naznaczone dobrem na zawsze. Nieważne, jak wiele złego im uczyniliśmy my.

<sup>1</sup> Skrócona wersja tekstu opublikowana jako postłowie do książki: Kawalou, S. *Zmęczony diabeł : dramaty*. Lublin, 2004.

**DRAMATY KAWALOUA PO POLSKU<sup>1</sup>**

*Kawalou, S. *Zmęczony diabeł : dramaty / przekład z języka białoruskiego Teresa Giedz, Beata Siwek, Michał Sajewicz*. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004.*

Publikacja zbioru dramatów białoruskiego autora Siarhieja Kawaloua (ur. 1963 r. w Mohylowie), składającego się z czterech utworów: «Tristan i Izolda lub powrót romansu» («Трышчан ды Іжота, альбо Вяртанне рамана»), «Cztery historie Salomei» («Чатыры гісторыі Саламеі»), «Teatr Franciszki Radziwiłłowej» («Францішка, або Навука кахання») i «Zmęczony diabeł» («Стомлены д’ябал»), może wydawać się dość odważnym i ryzykownym przedsięwzięciem. Utwory dramaturgiczne nie cieszą się tak wielkim uznaniem, jak proza czy poezja. Dość ograniczona grupa osób ma rozeznanie we współczesnej literaturze białoruskiej. Tłumaczenia z języka białoruskiego są rzadkie. Proza i poezja niekiedy pojawiają się na łamach miesięczników «Kartki», «Czasopis» albo «Borrusia», to od dłuższego czasu nie przetłumaczono żadnego utworu scenicznego. Wydaje mi się, że wiedza o dramaturgii białoruskiej zatrzymała się w Polsce na poziomie lat osiemdziesiątych, kiedy mówiło się o takich twórcach, jak Kandrat Krapawa, Andrej Makajonak i Aleś Dudarau. Mimo wszystko lubelskie wydawnictwo odważyło się na ten krok, bo uważa za swój obowiązek promocję kultury naszego wschodniego sąsiada. Takie podejście do sprawy w dzisiejszych czasach zasługuje na wielki szacunek.

Swoją drogę twórcą Kawalou zaczął jako poeta i krytyk literacki. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych był jednym z założycieli grupy literackiej «Tutejszyja». Dramaturgią zajmuje się od początku lat dziewięćdziesiątych. Jego debiut dramaturgiczny, «Szalony Albert»

<sup>1</sup> Artykuł opublikowany: *Recepcja. Transfer // przekład ; pod red. J. Koźbiała*. Warszawa, 2005. S. 117–122.

(«Звар’яцелы Альберт»), miał miejsce w 1991 roku na scenie Homelskiego Teatru Dramatycznego. Po ukończeniu Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego w Mińsku pracował tam jako wykładowca. Od kilku lat prowadzi wykłady z historii literatury białoruskiej na UMCS w Lublinie. Współpracuje z lubelskim międzynarodowym festiwałem «Konfrontacje Teatralne», polecając najciekawsze spektakle z Białorusi. Opublikował kilka książek, między innymi «Jak pokochać różę?» («Як пакахаць ружу?», 1989) i «Portret szkła» («Партрэт шкла», 1991). Ostatnimi czasy ukazały się dwa zbiory jego dramatów: «Zmęczony diabeł» («Стомлены д’ябал», Менск, 2004) i «Lekcja miłości» («Навука кахання», Менск, 2005). Większość zamieszczonych w nich sztuk zostało inscenizowane na deskach białoruskich teatrów dramatycznych i lalkowych: Teatru Narodowego Białorusi imienia Janka Kupały i Republikańskiego Teatru Dramatu Białoruskiego «Wolnaja Scena» w Mińsku, Teatru Dramatu i Muzyki w Brześciu, Teatru Dramatu w Mohylewie, Homlu, Grodnie oraz Maładziecznie, a także w telewizji i radiu przez takich czołowych reżyserów białoruskich, jak Wital Barkouski, Aleh Żugźda, Aleś Harcujeu, Ryd Talipau. W listopadzie 1997 roku w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie odbyła się prapremiera sztuki «Zmęczony diabeł». Spektakle «Tristan i Izolda lub powrót romansu» Teatru Narodowego Białorusi im. J. Kupały i «Cztery historie Salomei» Brzeskiego Teatru Dramatu i Muzyki były pokazane na festiwalu «Konfrontacje Teatralne-2001» w Lublinie.

Kawalou jest autorem około dziesięciu utworów dramatycznych, które mają swoje utwory-prototypy autorów XVI–XX wieku. Tak, na przykład, najczęściej wystawiana jego sztuka «Zmęczony diabeł» z 1997 roku jest oparta na motywach twórczości aż trzech kluczowych postaci białoruskiej dramaturgii: dramacie «Komedia» Kajetana Maraszeuskaha, poezji Janka Kupały oraz kilku utworów scenicznych Franciszka Alachnowicza, między innymi «Czert i baba» i «Cienie». Źródłem dla «Czterech historii Salomei» służyła autobiograficzna powieść «Przygody mojego życia» Salomei Rusieckiej (rękopis został odnaleziony w Krakowie i ukazał się w 1957 r.). Natomiast w dramacie «Teatr Franciszki Radziwiłłowej» zostały wykorzystane dzienniki i fragmenty sztuki «Niecnota w siódmach» z 1751 roku Franciszki Urszuli Radziwiłłowej.

We wstępie pod tytułem «Współczesny dramat białoruski» Kawalou określa pole swojej działalności jako «projekt hermeneutyczny», który się zrodził na skrzyżowaniu zainteresowań filologicznych (autor jest badaczem literatury starobiałoruskiej) i miłości do teatru. Pisarz wyznaje: «Chciałem *przetłumaczyć* utwory z dawnych epok na język współczesnego dramatu, zaktualizować spuściznę literacką, oryginalnie ją zinterpretować» [s. 10]. We wstępie do wyżej wspomnianego białoruskiego wydania «Zmęczonego diabła» Kawalou podaje kilka powodów, dlaczego nie pisze «prawdziwej» historycznej dramaturgii albo sztuk na bardzo aktualne, współczesne tematy, lecz opiera się na już znanych dziełach literackich. Po pierwsze, uważa, że «dramaturgia hermeneutyczna» jest bardzo potrzebna współczesnemu teatrowi białoruskiemu, któremu w sposób oczywisty brakuje narodowego repertuaru z XVI–XIX wieku. Po drugie, w starych tekstach przetrwały «ważne sensy i znaczenia, narodowe i światowe archetypy, zapomniane na wielu lat, które mogą być aktualne mianowicie dla naszej epoki» [s. 9]. Po trzecie, istnieje pewna różnica pomiędzy pojęciami «adaptacja sceniczna» oraz «dramat hermeneutyczny». W adaptacji autor nie ma prawa ani zmienić fabuły ani sensu utworu, nie może wprowadzić nowych bohaterów. Zajmuje się tylko skracaniem prozaicznego czy poetyckiego tekstu i nadaje mu dialogową formę. Natomiast autor «dramatu hermeneutycznego», mając do swojej dyspozycji jeden czy nawet kilka utworów, jest wolny w konstruowaniu nowej rzeczywistości literackiej. Dialog zachodzi nie tylko pomiędzy bohaterami, lecz także pomiędzy różnymi utworami, gatunkami i epokami. Tak, w dramacie «Tristan i Izolda lub powrót romansu» przez autora została wykorzystana dość popularna metoda «teatr w teatrze», ale w nieco zmienionej wersji. W przedstawieniu opartym na fabule znanego białoruskiego romansu rycerskiego z XVI wieku «Tryszczan» uczestniczą dwa teatry — epoki baroku oraz nowoczesny. Przy czym pierwszy gra w stylu tragedii, a drugi — komedii. W trakcie prób aktorzy komentują sytuację, omawiają swoich bohaterów, wyjaśniają wzajemne relacje osobiste. Na skutek takiego symbioza watek klasyczny zostaje zachowany tylko w pierwszym akcie, a następnie akcja się toczy w nieoczekiwanym dla wszystkich kierunku. Te same sytuacje dla jednej pary bohaterów wydają

się tragicznymi, a dla drugiej — komicznymi. Tak, jak zresztą jest we współczesnym życiu.

Przedstawiając to wydanie polskiemu czytelnikowi znany polski krytyk i historyk polskiego teatru Łukasz Drewniak zaznacza, że białoruski dramatopisarz konstruuje swoje dramatyczne światy na dwóch filarach: jednym z nich jest Historia, a drugim Kobieta. Kawalou «szuka prawdy o kobiecie w naszej przeszłości — prawdziwej lub fikcyjnej, demaskuje kulturowe mity, opisuje na nowo dobrze znane wszystkim zdarzenia... jest on delikatny, pełen empatii, a zarazem ciekawy tajemników kobiecej psychiki». Każda z jego sztuk pokazuje, że kobiety są silniejsze od mężczyzn. Wyznaczają sobie w życiu cel oraz konsekwentnie i uparcie zmierzają ku niemu. Są jakby poza historią i żadne zdarzenia, kataklizmy, przełomy nie zmieniają celu ich istnienia. Mają w sobie tak sporo dobra, że żadne zło ze strony najbliższych nie jest w stanie go wyczerpać.

Nie jest przypadkiem że niezwykle życiorys Urszuli Radziwiłłowej i Salomei Rusieckiej przyciągnął uwagę Kawaloua. Mimo iż żyły w ten sam czas, w pierwszej połowie XVIII wieku, jednak należały do odmiennych warstw społecznych, wyróżniały się odmiennymi charakterami, typami umysłowymi i sposobami życia. Franciszka Urszula Radziwiłłowa (1705–1753) pochodziła z dawnego książęcego rodu Wiszniowieckich, otrzymała dobre wykształcenie. Po tym jak się stała żoną Michała Kazimierza Radziwiłła Rybański aktywnie zajęła się społeczną działalnością — doprowadziła do porządku zamkową bibliotekę, sprzyjała wznowieniu działalności miejscowej drukarni, stworzyła pierwszy na terenach Wielkiego Księstwa Litewskiego teatr, który stał się głównym celem jej życia. Obdarzona zdolnościami literackimi księżna pisała wiersze, dramaty oraz listy, wydane później pod tytułem «Listy do męża». W swojej twórczości dramaturgicznej opierała się w znacznej mierze na francuskiej dramaturgii, przede wszystkim na Moliere, wykorzystując także wątki średniowiecznych tragedii oraz ludowych legend, antycznej filologii, arabskich i perskich bajek. Z pod pióra Franciszki Urszuli wyszło szesnaście tragedii, komedii oraz operowych libretto, które zostały wystawione na scenie Nieświeskiego Teatru i wyznaczyły specyfikę teatralnej kultury Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Z kolei Salomea Rusiecka (1718 – po 1760 r.) urodziła się w rodzinie zubożałego mieszczanina. Nie mając środków by zapłacić za leczenie jej ojciec oddał za żonę Niemcowi-lekarzowi, Jakubowi Halpirowi, swoją czternastoletnią córkę. Dzięki intelektowi oraz wrodzonej inteligencji nauczyła się ona kilku języków, pojęła tajemnice lekarskiej nauki i stała się lekarką, uznawaną w wieku krainach Europy. Rusiecka pracowała przy dworze austriackiego Cesarza Karola VI, rosyjskiej Cesarzowej Anny Ioanowny, paszy Kiupru Ułu w Sofii, w haremie tureckiego sułtana Mustafy oraz u książąt Radziwiłłów i Potockich. Mimo różnic natury i odmienność losu każda z tych kobiet wyróżniała się barwnością, niezwykłością i artyzmem. Talent Urszuli Radziwiłłowej przejawiał się w «opętaniu» przez teatr, a Salomea ze swojego własnego życia uczyniła zajmującą, pełną przygód akcję.

Kawalou odsłania czytelnikowi także inną stronę życia tych dwóch kobiet. Urszula jest pokazana rok przed śmiercią. Księżna, namiętnie kochająca swojego męża Michała Kazimierza i zawsze mu wierna, ciężko zносиła jego częstą nieobecność, zainteresowanie innymi kobietami i była bardzo o niego zazdrosna. Przyjazd do zamku dalekiej krewnej, szlachcianki Anny Mycielskiej staje się fatalnym w jej życiu. Intryga komplikuje się dzięki temu, że ta młoda osoba podoba się nie tylko mężowi, ale także synowi Karolowi. Kiedy Urszula przypadkowo staje się świadkiem zdrady męża, doznaje ciężkiego ciosu i w krótkim czasie umiera. Salomea Rusiecka też doznała w życiu sporo przykrości. Pierwszy mąż dwa razy zastawiał ją bez środków, zabierając wszystkie pieniądze i kosztowności. Drugi, austriacki chorąży Józef Pilsztyn, traktował ją jak gospodynię domową, oddawał się rozpuście, wszczynał bijatyki, a wreszcie próbował ją nawet otruć i uciec z córką. Trzeci, młody polski szlachcic Adonis, okłamywał i żył na koszt Salomei, zdradzał ją, z powodu lekkomyślności stając się przyczyną śmierci jej syna. Urszula Radziwiłłowa i Salomea Rusiecka mimo odmienności biografii mają wspólne cechy, które w zasadzie wyznaczają mentalność białoruskiej kobiety. To przede wszystkim chrześcijańska cierpliwość, dobroć i miłosierdzie. Salomea wybaczyła Halpirowi jego złodziejski czyn, kiedy ten bardzo chory powrócił do niej. Pilsztynowi wybaczyła zamach na jej życie, wstawiając się za niego u Radziwiłła. Do ostatniej

## O PRZ<sup>E</sup>/Y KLADZIE «POWROTU GŁODOMORA» S. KAWALOUA<sup>1</sup>

chwili w milczeniu niosła swój krzyż Urszula Radziwiłłowa, nigdy nie czyniąc mu wyrzutów. Te dwie kobiety miały w sobie ogromną siłę ducha, która żywiła się wiarą w Boga i miłością do człowieka.

W jednym rzędzie z Urszulą i Salomeą można postawić także Izoldę z dramatu «Tristan i Izolda lub powrót romansu». W odróżnieniu od celtyjskiej legendy i innych znanych wersji tej historii młodzi ludzie kochają się nawzajem od pierwszego spotkania, w sztuce Kawaloua kocha tylko jedna Izolda. Po wypiciu cudownego napoju wciąż kocha ona Tristana i nie wyobraża bez niego własnego życia. Ten z kolei budzi się z czarodziejskiego snu i wylecza się z miłości. Ponownie staje się lekkomyślnym, spragnionym zabaw i rycerskich turniejów, a także niewybrednym w relacjach z kobietami.

W «Zmęczonym diable» Kawalou chciał opowiedzieć uniwersalną, a jednocześnie białoruską historię o zwykłym człowieku, o jego poszukiwaniach szczęścia oraz przyczynach jego tragedii. Dokonać próby podsumowania pewnych życiowych i literackich doświadczeń znanych poprzedników w rozwiązywaniu odwiecznych problemów egzystencjalnych. Wydaje mi się, że dramatopisarzowi udało się także dać diagnozę współczesnego białoruskiego społeczeństwa. Chłop Jaśko, mając szansę uratowania ludzkości, nie wykorzystuje jej. W każdej z trzech sytuacji pokazuje, że jest osobą pasywną, niezdecydowaną, bezwonną, łatwowierną, ciemną, zacofaną i niezbyt mądrą. Winą obarcza innych, tylko nie samego siebie. Pozytywną postacią u Kawaloua jest właśnie Diabeł, który niepokoi się z powodu panującego na ziemi chaosu. Zwraca się do Jaśka z pytaniem: «Powiedz, coście wy, ludzie, uczynili z tego świata? Dookoła tyle gwałtu, nienawiści, zazdrości i oszustwa» [s. 223].

Trudno przewidzieć, czy jakkolwiek polska scena teatralna włączy jeden z tych tekstów do swojego repertuaru. Istotne jednak jest to, że teksty te przybliżą polskiemu czytelnikowi białoruską historię i pomogą lepiej zrozumieć psychologię Białorusina.

Jeżeli kiedyś będziesz na jakimkolwiek spotkaniu autorskim z białoruskim pisarzem, obojętnie czy będzie to pisarz dobry, czy grafoman, stary czy młody, zniewolony przez reżim czy wyzwolony, obojętnie czy ujrzysz go po raz pierwszy czy ostatni, w Warszawie, Lublinie, Białymstoku czy gdziekolwiek indziej możesz być pewny tylko jednego: że usłyszysz dwa niezmiennie pytania. Pierwsze o prezydenta Białorusi: dlaczego właśnie jego wybrał naród, dlaczego jest tak popularny i czy naprawdę nie było innego kandydata. Czy długo jeszcze będzie przy władzy. I czy cieszy się dobrym zdrowiem, bo zdrowego podejścia do życia to on nie ma.

Drugie pytanie-pewniak «Dlaczego Białorusini nie mówią po białorusku?» dźwięczy mi w uszach od lat, chociaż pisarzem nie jestem i całe szczęście, bo musiałabym na nie odpowiadać setki razy, próbując zmieścić odpowiedź w kilku zdaniach, które zawsze brzmią nazbyt ogólnie, płytko i właściwie niczego nie wyjaśniają, bo dla każdego Polaka kwestia języka jest oczywista: w Polsce mówi się po polsku, więc na Białorusi — po białorusku. Jest w tym logika, przyznaję.

Na tym nie koniec. Co bystrzejszy słuchacz zapyta o cenzurę, o sytuację polskiej mniejszości na Białorusi (czy bardzo się zasymilowała i czy przypadkiem nie planuje powrotu do Ojczyzny), o nastroje społeczne w Mińsku i o ocet w sklepach (czy jest, a jeżeli tak, to czy można liczyć na coś więcej). Co śmielszy zapyta pisarza, dlaczego białoruska wódka jest taka tania i czy można ją pić bez obaw o komplikacje żołądkowe. Skłonność do mocniejszych trunków polski widz uznaje *a priori*, nie pyta więc o to, co sam wie doskonale: że do wódki najlepsza jest słonina lub wędzona rybka, ewentualnie kiszony ogóreczek, które to produkty nieodłącznie kojarzą się ze Wschodem. Na koniec białoruski pisarz usłyszysz o wyższości bratniej Słowiańszczyzny nad Unią Europejską plus

<sup>1</sup> Artykuł opublikowany: Czasopis. 2006. Nr 11. S. 41–42.

uwagę o niebywałym rozwoju polskiej gospodarki, która dzięki swym niezwykłym osiągnięciom stawia kraj na równi z krajami zachodnimi. A że tyłu wyjeżdża lepiej nie myśleć, w każdym razie i tak u nas jest najlepiej.

Trudno opisać, jak bardzo my, Polacy męczymy tych biednych białoruskich pisarzy obwiniając ich i o prezydenta, i o ogólny kryzys, i nawet o to nasze wspólne sąsiedztwo (o ile łatwiej byłoby nam, gdybyśmy od wschodu graniczyli z jakimś bogatym kapitalistą!). Aż dziw bierze, jak oni, ci najbardziej uciemiężeni, radzą sobie z tymi ciągłymi pytaniami i zarzutami, tym bardziej, że mieszkają w Polsce od lat, tutaj pracują i piszą.

Czytam ich regularnie, zwłaszcza to, co nowe i świeże, jak «Powrót Głodomora» Siarhieja Kawaloua — jednego z czołowych współczesnych białoruskich dramaturgów, którzy zamieszkali w Lublinie. Sztuka zupełnie zaskakująca, inne niż wcześniejsze dramaty tego autora, które miały charakter w dużej mierze historyczny: bazowały na starych białoruskich utworach, legendach i podaniach. Miejsce akcji równie nieoczekiwane: objazdowy zwierzyńiec, który pewnego dnia przyjeżdża do jakiegoś białoruskiego miasteczka, aby zarobić trochę pieniędzy na pokazach zwierząt. Ku zdziwieniu dyrekcji zwierzyńca, burmistrza, dziennikarzy i lokalnej społeczności rankiem w jednej z klatek siedzi jakiś człowiek. Przez tydzień prawie milczy, nic nie je i nie chce wyjść z klatki. Nie ma w nim winy, nikomu nie szkodzi, a jednak budzi skrajnie różne emocje: od uwielbienia, poprzez zdziwienie, do oburzenia i nienawiści. Znika tak, jak się pojawił. Widz jest niezłe na niego wkurzony. Śledzi jego zmagania z samym sobą, z atakami władz i dziennikarzy, z natrętnym wielbicielem i powtarza sobie pytanie o granice wolności w społeczeństwie, o to, co warto pielęgnować, a co spisać na straty i na chwilę zupełnie zapomina o białoruskim prezydencie i kondycji białoruskiej mowy. Ale nie czuje się komfortowo słysząc, że jego życie układa się jak mozaika codziennych spraw, które pełnią jedynie funkcję uspokajającą, pozwalającą nie myśleć o nieuchronnym upływie czasu. Żeby pozwolić zamknąć się w klatce trzeba mieć odwagę wyrzeczenia się wszystkiego, co nie tylko utrzymuje nas przy życiu, ale również sprawia przyjemność, daje ulotne, ale jednak zadowolenie. Żeby dać się zamknąć w klatce trzeba zaprzeczyć swojej

naturze, zrezygnować z codziennego upewniania się, że jesteś OK, trzeba się wyzbyć własnego ja. Czy warto? I po co? Przecież i tak życie wieczne, doskonałe, gładkie jak aksamit czeka nas dopiero po drugiej stronie. A jednak niezmiennie, czasem wbrew sobie odczuwamy głód miłości, nadziei, wiary, duchowości, prawdy, sprawiedliwości i całej masy innych rzeczy, których prawdopodobnie nigdy nie dostaniemy. Walczymy z tym głodem, jak z natrętną muchą. Czytając «Głodomora» nagle wydajemy się sobie niedoskonalą, tchórzliwą, rozchwianą. Tak, to my jesteśmy burmistrzem Arturem, który chciałby zawsze postępować zgodnie z urzędowymi paragrafami, rządowymi ustawami, grubymi kodeksami. My jesteśmy dziennikarką Kasandrą, oburzoną faktem, że w epoce komór gazowych, śmierci głodowych, masowych aresztowań można ot tak zrezygnować z wolności zupełnie bez powodu, dla samego kaprysu lub może ukrytej, niezrozumiałej zachcianki. Siedzi w nas też młody nauczyciel Aleksander, który jak chleba pragnie autorytetów, wielkich mistrzów, za którymi można podążać w ciemno, bez pochodni, mapy i strachu.

Praca nad przekładem «Powrotu Głodomora» uświadomiła mi nie tylko to, że każdy z nas jest Głodomorem, ale również to, że po białorusku można pisać nie tylko o historii, o dawnej literaturze, ale także o tym, co boli najbardziej. Ekspresywny, soczysty język dramatu przeczy tezie, że białoruski jest ugrzeczniomy, przesadnie poprawny, ubogi w wyrażenia potoczne. Żywe, naturalne dialogi, groteskowe sytuacje, komizm postaci i wydarzeń sprawiają, że ten język nareszcie chce się poznawać tak, jak literaturę angielską czy rosyjską.

## **POLSKO-BIAŁORUSKI DIALOG WE WSPÓŁCZESNYM DRAMACIE BIAŁORUSKIM**

### **NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI SIARHIEJA KAWALOUA<sup>1</sup>**

Ostatnie wybory na Białorusi sprawiły, że dość głośno zrobiło się o tym kraju i — można bez przesady stwierdzić — na całym świecie. Również w Polsce coraz częściej w różnych sferach życia publicznego pojawia się temat wschodniego sąsiada. Na łamach prasy polskiej można spotkać nie raz sprzeczne zdania, tworzone przez media wizerunek współczesnej Białorusi wciąż pozostaje daleki od rzeczywistego. Choć może właśnie z takiej różnorodności zdań powstaje «prawdziwy» obraz.

W tych rozważaniach nie chodzi mi jednak o dialog polityczny, lecz kulturowy. Nie będę też pisać o kontaktach teatralnych, o wymianie międzykulturowej, o tym, co wie o teatrze białoruskim widz polski, a jakie rozeznanie w teatrze polskim ma widz białoruski. Tematykę tę omówili w swoich artykułach Siarhiej Kawalou oraz Irina Lappo<sup>2</sup>. Chcę się ograniczyć do problematyki dialogu dwóch kultur: polskiej i białoruskiej w sferze współczesnego dramatu białoruskiego, przede wszystkim na przykładzie twórczości Kawaloua.

Będę się zatem odwoływać częściej do naszej wspólnej historii niż do aktualnej sytuacji politycznej na Białorusi, choć Polacy wciąż uparcie doszukują się w teatrze wątków politycznych, na co zwracała uwagę w swoim artykule o polskiej recepcji teatru białoruskiego Lappo. Polscy krytycy pisali też o «teatrze z Łukaszenką w tle»<sup>3</sup>, opisywali dwór Łukaszenki, który — ich zdaniem — został pokazany w «Iwonie, księżniczce

Burgunda» Witolda Gombrowicza wystawionej w Teatrze Narodowym im. J. Kupały w Mińsku w reżyserii Alaksandra Harcujeua<sup>1</sup>.

Sami Białorusini często pozostają nieświadomi swojej tożsamości narodowej, historii swojego kraju oraz dziedzictwa kulturowego. Tak oto młody dramatopisarz białoruski Andrej Kurejczyk, w swoim artykule «Białoruskie wysepki wolności» pisał, że «do dwudziestego wieku na Białorusi teatr praktycznie nie istniał. Wystawiane od czasu do czasu w dworach szlacheckich spektakle amatorskie odbywały się bez poważnego dramatu»<sup>2</sup>. Nie pogodził się z tym już tłumacz owego artykułu Piotr Mitzner, wspominając w przypisie o istnieniu polskich ośrodków teatralnych w Nieświeżu, Grodnie, Słonimiu, Zelwie, Mińsku<sup>3</sup>. Właśnie w tych teatrach grano między innymi sztuki Moliera w tłumaczeniu na język polski. Owszem, nie był to dramat «poważny», miał on raczej charakter komediowy, lecz odegrał istotną rolę w kształtowaniu teatru na ziemiach białoruskich.

Zanim przejdę bezpośrednio do głównego tematu, chcę dodać jeszcze kilka słów o wspomnianym młodym autorze. Sam siebie nazywa on pierwszym debiutantem, którego sztuki zostały wystawione na scenie białoruskiej w 2000 r. «po dziesięciu latach nieobecności młodej dramaturgii»<sup>4</sup>. Czyżby nie umiał policzyć, że na przełomie lat dziewięćdziesiątych, kiedy to zaczęły się pojawiać sztuki członków stowarzyszenia literackiego «Tutejsi», ich autorzy liczyli dwadzieścia parę lat i też byli młodzi? Warto tu wymienić nazwiska Mirosława Adamczyka, Maksima Klimkowicza, Ihara Sidaruka, Siarhiej Kandrashowa, Siarhiej Kawaloua, Andreja Fiedarenki, Lawona Waszko. Czy taką sytuację można nazwać «nieobecnością»? Czy Kurejczyk, nie uznając istnienia teatru na Białorusi przed wiekiem dwudziestym, chciał zasugerować, że współczesny dramat białoruski bierze swój początek właśnie od jego utworów? Krytykując stan obecny teatru oraz dramaturgii na Białorusi

<sup>1</sup> Artykuł opublikowany w książce: Kulturowe konteksty dramatu współczesnego / red. M. Bartosiak, M. Leyko. Kraków, 2008. S. 127–139.

<sup>2</sup> Kawalou, S. Polsko-białoruskie kontakty teatralne : dramat współczesny // Polska-Białoruś. Problemy sąsiedztwa / pod red. H. Chałupczaka, E. Michalik. Lublin, 2005. S. 161–167; Lappo, I. Konfrontacje z tradycją : Polska recepcja teatru białoruskiego // Acta Albaruthenica. 2005. T. 5. S. 78–89.

<sup>3</sup> Drewniak, Ł. Teatr z Łukaszenką w tle // Przekrój. 07.10.2001. S. 64.

<sup>1</sup> Janikowski, G. Gombrowiczowanie. IX «Konfrontacje teatralne» w Lublinie // Życie kultury. 9–10.10.2004.

<sup>2</sup> Kurejczyk, A. Białoruskie wysepki wolności // Dialog. 2005. Nr 12. S. 65.

<sup>3</sup> Ibidem. S. 65.

<sup>4</sup> Ibidem. S. 68.



ten młody (dodajmy — rosyjskojęzyczny) autor szczyli się wyłącznie własnymi osiągnięciami w tej dziedzinie.

Na początku lat dziewięćdziesiątych, wczytując się w teksty dawnej literatury białoruskiej, zaczął odkrywać tę ziemię, najpierw dla siebie, potem również dla czytelników oraz widzów białoruskich, młody wówczas dramaturg Siarhiej Kawalou. Wtedy właśnie powstał jego «projekt hermeneutyczny», o którym autor pisze we wstępie do polskiego wydania swoich sztuk: «Zrodził się (ten projekt. — *N. R.*) na skrzyżowaniu moich zainteresowań filologicznych (jestem badaczem literatury starobiałoruskiej) i miłości do teatru. Wszystko się zaczęło od dość bolesnego uświadomienia, że w literaturze białoruskiej XVI–XIX wieku nie było utworów dramatycznych na poziomie powieści rycerskich “Bawa” i “Tryszczan”, pamiętników Salomei Pilsztynowej z Rusieckich, książki Jana Barszczewskiego “Szlachcic Zawalnia, albo Białoruś w opowiadaniach fantastycznych”. Chciałem “przełożyć” te oraz inne utwory z epok dawnych na język współczesnego dramatu, zaktualizować spuściznę literacką, oryginalnie ją zinterpretować. W rezultacie powstały sztuki: “Zwarjacieły Albert”, “Tryszczan dy Izota”, “Bałada pra Blandoju”, “Czatyry historyi Salamiei”, “Stomleny djabał”, “Franciszka, abo Nawuka kachannia”»<sup>1</sup>.

Z wymienionych utworów zatrzymam się na tych, które powstały w oparciu o teksty stanowiące wspólne dziedzictwo kulturowe narodów dawnej Rzeczypospolitej. Pisane kiedyś po polsku, posłużyły teraz jako tworzywo dla współczesnych dramatów białoruskich, kształtując swoisty dialog polsko-białoruski.

Tak więc pierwszą próbą nawiązania tego dialogu zarówno polsko-białoruskiego, jak i historyczno-literackiego była sztuka Kawaloua «Zwarjacieły Albert» («Zwariowany Albert», 1991) na podstawie książki Jana Barszczewskiego «Szlachcic Zawalnia, albo Białoruś w fantastycznych opowiadaniach». Autor nie dokonał jednak adaptacji scenicznej opowieści dziewiętnastowiecznego autora, lecz wykreował zupełnie inny, «nowy» świat dla «starych» postaci; świat nowych zdarzeń, przeżyć, do-

znań, w którym bohaterowie Barszczewskiego przeżywają swoje kolejne, bardziej teatralne życie dzięki pomysłom twórczym Kawaloua.

«Szlachcic Zawalnia» Barszczewskiego składa się z kilku nowel, których akcja rozgrywa się na dwóch różnych płaszczyznach czasowych: tu i teraz — w chacie szlachcica, i kiedyś — w opowieściach bohaterów. W planie terażniejszym widzimy realnych ludzi: podróżników, gości pana Zawalnia, opowiadających o niezwykłych wydarzeniach, które przytrafiły się im samym, lub powtarzają zasłyszane kiedyś historie. W czasach dawnych obok realnych osób pojawiają się także postaci mityczne, nie przenikają one jednak do świata dzisiejszego. Pozostają w hermetycznym świecie «kraju utraconego». W «Zwariowanym Albercie» Kawaloua plany czasowe zostały zmieszane, co pozwoliło zetknąć realne postaci z mitycznymi, odtworzyć na scenie świat dawnej, «fantastycznej» Białorusi.

Konfrontacja czasu przeszłego (lepszego) z dniem dzisiejszym (gorszym) zawsze budzi krytyczne nastawienie do współczesności, prowadzi do tonu nieco moralizatorskiego, a jednocześnie sentymentalnego. Nawiasem mówiąc, trudno byłoby wystawić sztukę Kawaloua w obecnej sytuacji na Białorusi, bo z tej tęsknoty za «krajem utraconym» wyłania się aspekt polityczny, w warunkach dzisiejszych — przede wszystkim opozycyjny, czy też rewolucyjny. Już na samym początku sztuki główny bohater — szlachcic Zawalnia — rozmyśla w sposób następujący: «Dzisiejsze nieszczęście i beznadzieja sprzyjają pojawieniu się złych duchów i wróżbitów. Gdyby powstał z grobu ktoś z naszych pradziadów i zobaczył dzisiejsze zwyczaje, to nie poznałby swojej ojczyzny. Miałby wrażenie, że powstał z martwych gdzieś w obcym kraju — do jakich to czasów dożyją nasze dzieci?»<sup>1</sup>

Jeszcze bardziej wyraziście wygląda postać Płaczki symbolizująca Białoruś. Jej słowa nie tracą aktualności: «A sumiennym oraz cnotliwym synom moim powiedz, że nadciąga na nasz kraj czarna chmura, i tylko męstwo oraz miłość do ojczyzny pomogą wytrzymać na tej ziemi wśród nieszczęść i ucisku»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Kawalou, S. Współczesny dramat białoruski // Zmęczony diabeł : dramaty. Lublin, 2004. S. 10.

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Стomлены д’ябал : п’есы. Мінск, 2004. С. 103.

<sup>2</sup> Ibidem. S. 140.

W finale pojawia się charakterystyczny dla metody twórczej Kawaloua chwyt, kiedy aktorzy przestają grać swoje role, stają się po prostu sobą i dodają już «od siebie» słowa szczerzej modlitwy za kraj i naród białoruski. Zresztą modlitwa ta wygląda dziś też bardzo «podejrzanie»: «Boże miłosierny, daj nam siły i wytrwałość w staraniach naszych o rozkwit i swobodę Ojczyzny naszej, i daj nam miłość bezgraniczną, żebyśmy bezmiernie kochali Białoruś świętą, i zachowaj ją nam na wieki wieków. W imię Ojca, i Syna, i Ducha Świętego. Amen»<sup>1</sup>.

W połowie dziewiętnastego wieku książkę o Białorusi i Białorusinach dla ówczesnych Białorusinów Barszczewski napisał po polsku; pod koniec dwudziestego wieku dzięki przekładowi Mikołaja Chaustowicza wydanemu w 1991 roku, utwór ten zaczął nowe życie w kulturze białoruskiej. Wykorzystując różne techniki teatralne oraz filmowe, swoje historie o Białorusi i Białorusinach dla dzisiejszych Białorusinów, zaczęli opowiadać współcześni twórcy. Premiera «Zwariowanego Alberta» Kawaloua odbyła się na scenie Teatru Dramatycznego w Homlu w 1992 roku. W następnym roku w witebskim teatrze *Lalka* pojawił się spektakl «Zahublenaja dusza» («Dusza zgubiona») według dramatu Uładzimira Hraucoua. W 1994 roku w studiu «Białoruśfilm» został nakręcony film fabularny «Szlachcic Zawalnia» według scenariusza Andreja Smirnoua. W 2003 roku na scenie Akademickiego Teatru Dramatycznego im. J. Kupały w Mińsku reżyser oraz autor scenariusza, Uładzimir Sawicki, wystawił monodram z udziałem słynnego aktora Henadzia Ausiannikaua «Białoruś w fantastycznych opowiadaniach».

Gwoli ścisłości warto dodać, iż «Szlachcic Zawalnia» nigdy nie był przedmiotem szczególnego zainteresowania polskich dramatopisarzy czy twórców teatralno-filmowych, mimo wyraźnej dramatycznej treści, ani nie zaciekał też historyków literatury polskiej.

Nieco więcej uwagi poświęcono w pracach z historii literatury polskiej postaci Salomei z Rusieckich Pilsztynowej, podróżniczce, osiemnastowiecznej pisarce, o której dramat «Cztery historie Salomei» napisał Kawalou. Urodzona w pobliżu Nowogródka, jako bardzo młoda dziewczyna została wydana za mąż za niemieckiego lekarza, z którym rozpoczęła podróż swojego życia, wyjeżdżając do Stambułu. Trasa późniejszych

wędrówek Salomei jest dość długa, w różnym czasie zwiedziła Sofię, Bukareszt, Chocim, Wiedeń, Lwów, Wilno, Rygę, Petersburg. Wspomnienia ze swoich wojaży spisała w języku polskim w Stambule w 1760 r. Rękopis o pysznym barokowym tytule «Echo na świat podane procederu podróży y życia mego awantur na cześć y chwale P. Bogu w Świętej Truicy Jedy-nemu y Naswieszey Matce Chrystusa Pana mego y Wszystkim Świętym. Przemennie same wydana ta książka Salomei Reginy de Pilsztynowej medycyny doktorki y okulistki w roku 1760 w Stambule» odnalazł oraz wydał w 1957 r. Roman Pollak zostawiwszy zaledwie fragment oryginalnego tytułu — «Proceder podróży y życia mego awantur». Ta niezwykła kobieta przeżyła naprawdę ciekawe (ba! — dramatyczne) życie. Owa dramatyczność w zapiskach Salomei z Rusieckich zainspirowała Kawaloua, który przez kilka lat, od 1996 r. do 2000 r., pracował nad tą postacią, szukając właściwej dla niej formy. W wyniku usilnych poszukiwań powstały dwie wersje dramatu oraz kilka spektakli teatralnych. Ostateczny wariant, który został opublikowany w białoruskim oraz polskim wydaniu tomu «Zmęczony diabeł», to właśnie wspomniane już «Cztery historie Salomei».

Prapremiera teatralna pod tytułem «Salomea i jej adoratorzy» w reżyserii Ryda Talipaua odbyła się w 1997 r. w Mińskim Obwodowym Teatrze Dramatycznym (Maładzieczna). Akcję umieszczono na trzech planach: na jednym z nich Salomea spisuje dzieje swojego życia, na drugim jej syn Stanisław czyta pamiętnik matki, na trzecim zaś rozgrywa się to wszystko, co przeżyła autorka zapisków. W takiej interpretacji utworu Pilsztynowej na pierwszym miejscu znalazł się nie tylko dialog międzykulturowy o szerszym zakresie: skrzyżowały się tu bowiem współczesna białoruska kultura teatralna, oraz dawna kultura polska i turecka, lecz również międzypokoleniowy dialog matki z synem, a także dialog historyczny człowieka XVIII wieku z człowiekiem współczesnym.

W kolejnych realizacjach teatralnych: w Brzeskim Teatrze Dramatu i Muzyki (reż. Andrej Bakirou) oraz w Akademickim Dramatycznym Teatrze im. J. Kupały w Mińsku (reż. A. Harcujeu), tak samo jak w późniejszej redakcji tej sztuki, element epicki całego przedstawienia wiąże się ściśle z główną bohaterką — Salomeą. Historię swojego życia opowiada ona tureckiej dziewczynie — Aiszy, lecząc w tym czasie jej chore oczy. Tej rozmowie przyglądają się z boku duchy byłych mężów lekarki, komentując niektóre jej wypowiedzi.

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Стomлены д'ябал. С. 144.

Opowieści o podróżach i rozmaitych przygodach Salomei «ożywają» na scenie. Toczy się bardzo dynamiczna akcja, której nie sposób przewidzieć, choć na samym początku Salomea informuje, że zamierza opowiedzieć: «...o swoich niewiernych mężach i okropnym kochanku. Przez nich porzuciłam ojczyznę, przez nich wyrzekłam się miłości dzieci, zaufania przyjaciół i jestem zmuszona żyć samotnie w obcym kraju, by nie znosić krzywd i pogardy w domu!»<sup>1</sup>

W tych słowach jak w pigułce zawiera się całe życie wędrowniej lekarki, która sama doświadczała często bardzo przykrych skutków różnic kulturowych, religijnych, a także efektów odmiennego traktowania mężczyzn i kobiet w ówczesnym świecie. Wprowadzenie do sztuki postaci Aiszy i jej narzeczonego Nedima, który nie pojawia się w pamiętniku Salomei, pozwoliło mocniej zaakcentować różnice kulturowe, istniejące między krajem pochodzenia lekarki i krajem jej zamieszkania. Przynajmniej tu nieduży fragment rozmowy Aiszy z Salomeą:

A i s z a. Mieszkaś sama?

S a l o m e a. Tak.

A i s z a (*ze zdziwieniem*). A gdzie jest twój mąż, dzieci?

S a l o m e a. Dzieci dawno wyrosły i zostały w ojczyźnie, a mąż...

<...> (*z zadumą*) O jednym wiem, że umarł, drugi — myślę, że gdzieś zaginął, a trzeci — być może żyje.

A i s z a (*pod wrażeniem*). Salomeo Chanum, miałaś trzech mężów? Z jakiego kraju przyjechałaś?

S a l o m e a. Z dalekiego północnego kraju, Aiszto, gdzie człowiek jest tak samo nieszczęśliwy jak i tu, w Turcji.<sup>2</sup>

Chwilę wcześniej Aisza opowiedziała Salomei o tym, że jej rodzice umarli, a ona żyje w rodzinie wuja jak w więzieniu. Wuj jest dość bogaty, ale skąpy i nie chce wydać pieniędzy nawet na leczenie chorej bratanicy, tylko czeka na bogatego narzeczonego dla niej. Dlatego młodą Turczynkę tak dziwi swoboda Salomei, a jeszcze bardziej — liczba jej mężów. Nawet w osiemnastowiecznej Polsce na samodzielność, a tym bardziej na pracę zawodową kobiet patrzono jak na anomalie, zazwyczaj

<sup>1</sup> Kawalou, S. *Zmęczony diabeł*. S. 85.

<sup>2</sup> *Ibidem*. S. 89–90.

bowiem wdowa przechodziła pod opiekę starszego mężczyzny w rodzinie, póki ponownie nie wyszła za mąż. Na Litwie, skąd pochodziła Salomea, mogła też mieszkać sama. W Turcji żona po śmierci męża po prostu musiała przejść pod opiekę starszego mężczyzny z rodziny męża, na przykład jego brata.

Są też rzeczy, którym się dziwi z kolei Salomea:

A i s z a. <...> Chłopcy do damskiej części domu wcale nie zaglądną, a ciotki i siostry zajęte — opowiadają sobie plotki lub przez szpary w okienkach oglądają przechodniów. Piętro domu jest wysunięte do przodu i to pozwala obserwować całą ulicę od jednego końca do drugiego. Doskonale pomyślane, prawda, Salomeo Chanum?

S a l o m e a. Ta osobliwa cecha tureckich domów na początku wydawała mi się niedorzeczna. Teraz rozumiem, że ma to służyć zaspokojeniu ciekawości kobiet. <...> Przecież przez okno całego świata nie zobaczysz.<sup>1</sup>

Naszą podróżniczkę trudno by było zatrzymać w takim domu. Fascynował ją właśnie «cały świat», a może nie tyle świat, ile podróz, zmiana miejsca i otoczenia, nowe doznania i przeżycia. Salomea była niezwykłą kobietą jak na swoje czasy: «miała fach w ręku», utrzymywała się z własnych zarobków, znała kilka języków obcych, sama przemierzała nieznanne kraje, często ogarnięte wojną, umiała (a nawet lubiła) strzelać, była bardzo niezależna i odważna. Jeden z polskich krytyków teatralnych, po obejrzeniu brzeskiego spektaklu o Salomei w ramach lubelskiego festiwalu «Konfrontacje Teatralne», napisał w swojej recenzji: «Salomea to feministka tamtych czasów i państw. Kobieta ze wszech miar samodzielna, uparta i wykształcona»<sup>2</sup>. Mimo to była kobietą i nie raz chciała poczuć obok siebie silne ramie, ulegała swoim słabościom, z powodu których zawsze wpadała w tarapaty. Nie zaznała szczęścia w miłości, ale nie straciła wiary, może dlatego pomogła ją odnaleźć Aiszy. Sama wyjechała do Ziemi Świętej, gdzie podobno zmarła...

Reżyser Harcujeu wykorzystał w mińskim spektaklu melodie tureckiego zespołu «Yansimalar», połączone z utworami siedemnastowiecznej

<sup>1</sup> Kawalou, S. *Zmęczony diabeł*. S. 100.

<sup>2</sup> Sadowski, J. *Hymn na cześć kobiet* // *Kurier lubelski*. 29.10.2001.

białoruskiej liryki miłosnej oraz pieśni ludowe. Stworzył niepowtarzalną atmosferę, łącząc odległe horyzonty kulturowe i przybliżając odbiorcy współczesnemu tamten dziwny świat Salomei. Przedstawienie przyciąga przeważnie kobiecą publiczność. Minęło dwa i pół stulecia od czasów, w których żyła wędrowna lekarka spod Nowogródka, a mimo to jej cztery historie uświadamiają, w jak niewielkim stopniu zmienił się los kobiety.

Skoro już o kobietach mowa, przejdźmy do kolejnej bohaterki sztuk Kawaloua — Franciszki Urszuli Radziwiłłowej. «Franciszka, abo Nawuka kachannia» (w tłumaczeniu polskim «Teatr Franciszki Radziwiłłowej») została napisana w 1999 roku i wystawiona w Teatrze Dramatycznym w Homlu (reż. Walery Barkouski) oraz w Teatrze Dramatycznym w Grodnie (reż. Aleh Żugzda). Mamy tu do czynienia z jeszcze jedną wyjątkową osiemnastowieczną kobietą — nie tylko żoną i matką, jak większość ówczesnych magnatek, lecz także pisarką, autorką wierszy okolicznościowych, zagadek, dramatów (w tym adaptacji Moliera), utworów moralno-dydaktycznych, a nawet pieśni religijnych.

Twórczość Radziwiłłowej nie otrzymała wysokiej oceny w pracach historyków literatury polskiej czy teatru, zawsze się jednak podkreślano pionierską rolę księżnej w kształtowaniu kultury teatralnej na ziemiach Rzeczypospolitej w XVIII wieku, w związku z czym w każdej historii teatru polskiego (nawet w najkrótszej, «kieszonkowej»<sup>1</sup>) znajdzie się wzmianka o jej poczynaniach w dziedzinie teatru i dramaturgii. Ostatnio białoruscy historycy literatury i sztuki<sup>2</sup> zwracają coraz większą uwagę na osobę tej pisarki, dogłębnie analizują przede wszystkim jej utwory dramatyczne, rekonstruując początki dziejów teatru na ziemiach Białorusi. Dopiero teraz, przyswajając «utracone» dziedzictwo kulturowe, z dumą mówimy o Franciszce Radziwiłłowej — pierwszej dramaturgii i właścicielce teatru dworskiego na Białorusi.

<sup>1</sup> Braun, K. Kieszonkowa historia teatru polskiego. Lublin, 2003. S. 34, 37.

<sup>2</sup> Некрашэвіч-Кароткая, Ж. В. Нясвіжская Мельпамена : Драмабургія Францішкі Уршулі Радзівіл. Мінск, 2002; Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. Минск, 1992.

Spuścizna F. U. Radziwiłłowej, do niedawna prawie nieznaną odbiorcy białoruskiemu, zaczęła aktywnie funkcjonować w sferze współczesnej kultury na Białorusi najpierw za sprawą spektakli według dramatu Kawaloua, później dzięki wydanemu w 2003 roku w Mińsku tomowi jej wybranych utworów w tłumaczeniu na język białoruski.

W utworze o księżnej Franciszce Kawalou wykorzystał jeden ze swoich ulubionych chwytów — «teatr w teatrze». To przedstawienie o tym, jak powstawały spektakle na scenie teatru Radziwiłłów w Nieświeżu. Za motto tego utworu można by było wziąć słowa: «życie to teatr, świat to scena». Franciszka Radziwiłłowa jako bohaterka sztuki Kawaloua cały czas «zmienia role»: występuje jako dramaturg, pedagog, żona, matka. Potem, kiedy ogląda swoją własną komedię, staje się widz. Zaś na samym końcu przez chwilę jest aktorką, kiedy już po śmierci występuje po raz ostatni — przed obliczem Pana. To wszystko dzieje się wewnątrz dramatu, jednak dla nas, widzów oglądających cały ten spektakl, Franciszka gra przede wszystkim siebie, a całe jej życie, które toczy się przed naszymi oczami, staje się dla nas teatrem. Większość pozostałych osób w dramacie «Teatr Franciszki Radziwiłłowej» ma przeważnie podwójne role; to osoby z otoczenia księżnej: członkowie rodziny, goście, kadeci Akademii Rycerskiej w Nieświeżu, którzy w scenie trzeciej drugiego aktu uczestniczą w wystawieniu sztuki «Niecnota w siłach» autorstwa Franciszki, umieszczonej tu w całości. Cały ten świat jest także wymyślony podwójnie: przez Kawaloua i w jego wyobraźni — przez Franciszkę. Jeden z bohaterów mówi: «Tu w Nieświeżu stworzyliśmy swój własny, trochę nierealny, a może nawet fikcyjny świat. <...> Każdy człowiek ma prawo widzieć świat wokół siebie takim, jakim chce. Nie warto burzyć tego pięknego, choć kruchego świata przypadkową prawdą o życiu»<sup>1</sup>.

Autor «Teatru Franciszki Radziwiłłowej» podejmuje też temat służby sztuce. Jego dramat o historii teatru, losie kobiety-pisarki oraz miejscu artysty w historii i życiu codziennym mówi o sytuacji twórcy w świecie.

Temat ten powraca w jednej z ostatnich, jeszcze nie wystawianych sztuk Kawaloua. Autor prowadzi w niej zupełnie inny rodzaj dialogu międzykulturowego. Zaczę od tego, że w 2005 roku, na zamówienie organizatorów festiwalu «Konfrontacje Teatralne» w Lublinie, Teatr

<sup>1</sup> Kawalou, S. Zmęczony diabeł. S. 157.

Dramatu Białoruskiego w Mińsku przygotował przedstawienie według «Odejścia Głodomora» Tadeusza Różewicza w reżyserii Waleryja Anisienki i przekładzie Kawaloua. Tłumacząc Różewicza, Kawalou coraz bardziej zagłębiał się w temat: sięgnął po inną sztukę polskiego poety inspirowaną losem Franza Kafki — «Pułapkę», a także po opowiadania samego Kafki. Te poczynania zaowocowały kolejnym dramatem w doboru Kawaloua — «Wiartannie Haładara, abo Niezwyczajnaje zdarzenie u miasteczku N.» («Powrót Głodomora, czyli Niezwykłe wydarzenie w miasteczku N.», 2006).

Do miasteczka N. na terenie, jak się można domyślać, współczesnej Białorusi przyjeżdża z zachodniego kraju (Polski?) zoo, właścicielką którego jest Erna, córka Impresaria (bohatera sztuki Różewicza). Oprócz klatek ze zwierzętami Erna wozi po całym świecie jedną pustą klatkę, z której odszedł kiedyś Głodomór. Traktuje ją jako pamiątkę rodzinną. Ta klatka budzi jednak podejrzliwość Burmistrza, który już na samym początku pyta: «A ta klatka dlaczego jest pusta? Przez przypadek czy... to jest jakaś złośliwa aluzja?»<sup>1</sup>

Pewnego ranka ma miejsce nadzwyczajne wydarzenie: Głodomór powraca. Po trzydziestu latach w klatce znowu ktoś mieszka, pytanie tylko — czy to ten sam, czy inny człowiek? Nasuwa się też pytanie, czy rzeczywiście nie chodzi o aluzję do tego, że na Białorus powróciły dawne (sowieckie) czasy, w których człowiek, a tym bardziej artysta, czuje się zniewolony i wyobcowany?

W sztuce pojawia się też postać natarczywej dziennikarki-feministki, która wszędzie węszy sensację. Dręczy więc Ernę pytaniami typu: «Co pani myśli o Paradach Równości? Czy jest pani lesbijką? Stosunek pani do aborcji, eutanazji? Czuje się pani wolna w naszym zniewolonym, patriarchalno-męskim społeczeństwie? Nie uważa pani, że kobieta w ogóle nadaje się do rządzenia krajem?»<sup>2</sup> W tych niedorzecznych pytaniach kryje się też gorzka prawda o całym dzisiejszym świecie: zoo staje się tu symbolem uniwersalnym, globalną klatką dla ludzkości.

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Вяртанне Галадара, альбо Незвычайнае здарэнне ў мястэчку N. Maszynopis łaskawie udostępniony przez autora. S. 4. Przekład autora referatu.

<sup>2</sup> Ibidem. S. 7.

Głodomór Kawaloua to postać prawie cały czas milcząca, a więc niezrozumiała i tajemnicza, a przede wszystkim — niewygodna (pod tym względem przypomina Iwonę Gombrowicza). Dlatego każdy na swój sposób próbuje zinterpretować jego zachowanie, wytłumaczyć jego pozycję społeczną. Dziennikarka mówi w pewnym momencie: «W naszych czasach nic się nie robi “od tak po prostu”. Albo — “za”, albo — “przeciwi”<sup>1</sup>. Burmistrz sugeruje właścicielce zoo, że ten człowiek w klatce nie może «po prostu» głodować, bo «w takiej sytuacji każdy może domyślać się, czego tylko będzie chciał»<sup>2</sup>. Obecnie w miasteczku N. trwa strajk głodowy śmieciarzy, Erna nie chce mieszać się do polityki w obcym kraju, nie chce konfliktów z prasą. Musi zarabiać i przyciągnąć publiczność. Zawiesza zatem na klatce trzy szyldy: «...dla władz “Głodówka PROMUJĄCA zdrowy tryb życia”, dla prasy (opozycyjnej. — N. R.) “Głodówka PRZECIW wyginieciu rzadkich gatunków zwierząt” oraz dla zwiedzających “Głodówka w celach zdrowotnym: tani oraz efektywny SPOSÓB ZRZUCENIA PIĘTNASTU KILOGRAMÓW”»<sup>3</sup>.

Trudno jednak wszystkim dogodzić i choć każdy ma inny powód, w jednym mieszkańcy miasteczka są zgodni — trzeba się pozbyć tego «wariata». Pewnego dnia zjawia się więc przed klatką para pielęgniarzy. Jednakże czeka ich niespodzianka — Głodomór znikł tak samo niespodziewanie, jak się pojawił. Nieco później jego miejsce w pustej klatce zajmuje wyznawca jego filozofii, jego naśladowca, miejscowy nauczyciel, nieudacznik i dziwak. Nie jest to Prawdziwy Mityczny Głodomór, ale jak mówi Erna — «na innego nie zasłużyliśmy»<sup>4</sup>.

«Powrót Głodomora» jest jedną z pierwszych sztuk Kawaloua, w których autor pisze o dniu dzisiejszym, bez szczegółów, bez nazwisk, bez zaznaczenia konkretnego punktu na mapie świata. Napotykamy jednak w tekście dość przejrzyste aluzje, na przykład w słowach Dziennikarki: «W czasach, kiedy wrzucają za kratki tych, którzy walczą o wolność,

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Вяртанне Галадара, альбо Незвычайнае здарэнне ў мястэчку N. S. 15.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem. S. 19.

<sup>4</sup> Ibidem. S. 33.

ten pseudomęczennik dobrowolnie zamyka się w klatce. <...> To jest niebezpieczny człowiek, i jego obecność w naszym miasteczku przynosi dużo szkody»<sup>1</sup>.

Takich tekstów nie usłyszymy dziś ze scen teatrów na Białorusi — są zbyt jednoznaczne. Żaden z dyrektorów teatrów w Mińsku, którzy zapoznali się z dramatem, nie chciał zaryzykować jego wystawienia. Zastrzegłam na wstępie, że nie będę pisać o polityce, jak Erna, bohaterka ze sztuki «Powrót Głodomora», nie chce się do niej mieszać. Niestety, to polityka miesza się do naszego życia, zmusza twórcę do milczenia, zamyka go w klatce strachu. Dzisiaj ten utwór Kawaloua musi leżeć w szufladzie, chociaż jest tak bardzo aktualny dla Białorusi.

Nie mówmy jednak o tym, czego Białorusini jeszcze nie dokonali, lecz o tym, co się udało zrobić. Po pierwsze, wykorzystanie przez Kawaloua spuścizny kulturowej dawnej Rzeczypospolitej pozwoliło wprowadzić (po raz pierwszy!) na scenę białorską postacie białorskich szlachciców, osób wykształconych i twórczych. Przedtem tradycyjnie przypisywano Białorusinowi role wieśniaka, chłopca, partyzanta, najwyżej — powstańca narodowego. «Pan», «Książę» był kojarzony wyłącznie z kulturą polską. A przecież język białorski w Wielkim Księstwie Litewskim do pewnego czasu pełnił funkcję urzędowego, więc nie był też obcy magnaterii i szlachcie. Świadczy o tym chociażby korespondencja tamtych czasów, która zachowała się do dziś. Po drugie, dramaty Kawaloua o Salomei Pilsztynowej i Franciszce Urszuli Radziwiłłowej dowiodły, iż historię literatury, kultury, wreszcie całego narodu i jego kraju tworzą nie tylko mężczyźni. Niekiedy przyczyniają się do tego również kobiety. Muszę podkreślić, że w dramacie białorskim od lat sześćdziesiątych do osiemdziesiątych dwudziestego wieku wyraźnie brakowało kobiecych postaci, prawdziwych bohaterów. Istniały tylko na drugim planie, jako matki bohaterów, ich żony lub ukochane. Po trzecie, wykorzystanie przez Kawaloua we własnej twórczości dorobku polskich dramatopisarzy dwudziestego wieku przyczyniło się do pewnego ożywienia oraz europeizacji współczesnego dramatopisarstwa na Białorusi.

<sup>1</sup> Кавалёў, С. Вяртанне Галадара, альбо Незвычайнае здарэнне ў мястэчку N. С. 23.

## KONFRONTACJE Z TRADYCJĄ: POLSKA RECEPCJA TEATRU BIAŁORSKIEGO<sup>1</sup>

### I. Dwa pytania

Na początku dwa zasadnicze dla istnienia tego referatu pytania. Po pierwsze, czy takie zjawisko jak polska recepcja teatru białorskiego istnieje? Odpowiedź brzmiałaby — tak. Niedługo, nieduża (na ile zjawisko recepcji podlega pomiarom), ale istnieje. Tak brzmiałaby odpowiedź, gdyby udało się odpowiedzieć twierdząco na pytanie drugie: czy istnieje takie zjawisko jak teatr białorski? Niewątpliwie na Białorusi istnieje teatr, który jako zjawisko instytucjonalne jest nawet policzalny (23 teatry zawodowe, określona ilość premier co roku, liczba widzów itd.). Na rozmaite polskie festiwale przyjeżdżają więc teatry z Białorusi i przywożą spektakle grane w języku białorskim przez białorskie zespoły. Nawet jeśli grane są dramaty nie białorskie (na przykład Gombrowicza) wystawiane przez zagranicznych reżyserów (na przykład Ukrainca), w recenzjach dzieła te nazywane są «spektaklami białorskimi» i nie bez racji: liczy się «miejsce pochodzenia». Problem polega na subtelnej różnicy między teatrem z Białorusi a teatrem białorskim.

W ciągu siedemdziesięciu (przed)ostatnich lat historia teatru białorskiego toczyła się w ramach Związku Radzieckiego. Wiele spektakli powstało na Białorusi, czyli w ZSSR — grane jednak były przeważnie w języku rosyjskim i łączą je z tymi *stricte* rosyjskimi wspólne tendencje interpretacyjne i inscenizacyjne. Od 1991 roku Związek Radziecki nie istnieje, co nie od razu znalazło swoje odbicie w życiu teatralnym kraju, ponieważ teatr z natury swej nie ulega natychmiastowym mechanicznym przemianom na skutek transformacji politycznych. Ostatnie czternaście lat teatr białorski rozwija się pod szyldem niepodległości,

<sup>1</sup> Artykuł opublikowany: Acta Albaruthenika. 2005. Nr 5. S. 78–89.

więc kłopoty z tożsamością będące udziałem całej nacji (kłopoty słusznie czy niesłusznie zazwyczaj utożsamiane z posługiwaniem się bądź nie językiem białoruskim) są mu — jako przysłowiowemu «zwierciadłu życia» — nadzwyczaj bliskie<sup>1</sup>.

Białoruś niestety nie wyrosła na potęgę europejską w dziedzinie teatru (jak na przykład Litwa), mnie jednak nie chodzi tu o potęgę, lecz o jakąkolwiek zauważalną, istotną odmienność, odrębność, specyfikę, która pozwoliłaby mówić o zjawisku teatru białoruskiego. Opisując dzieje recepcji białoruskich spektakli na jednym z najważniejszych polskich festiwali — «Konfrontacjach Teatralnych» w Lublinie — spróbuję jednocześnie wytropić tą odmienność zakładając, po pierwsze, że istnieje, po drugie zaś, że właśnie z polskiej, czyli obcej perspektywy możliwe jest uzyskanie lepszej widoczności, ponieważ:

1) na międzynarodowe festiwale trafiają (a przynajmniej powinny) spektakle uznane w kraju za najlepsze, najciekawsze i najbardziej reprezentatywne;

2) punkt obserwacji umieszczony na zewnątrz ma tę przewagę nad «wewnętrznym», że pozwala na dostrzeżenie swoistości, które wewnątrz rozplywają się w ogólnej swojskości, czyli właśnie spojrzenie z zewnątrz pozwala z pola swojskości wyodrębnić elementy naznaczone obcością.

---

<sup>1</sup> Sierhiej Kawalou we wstępie do polskiego wydania swoich dramatów pisze, że akurat na 1991 rok przypada jego debiut dramaturgiczny, który odbył się na scenie Teatru Dramatycznego w Homlu i było to jedyne przedstawienie w repertuarze tego teatru grane w języku białoruskim. Dziesięć lat później dramaturg doświadczył *deja vu*: «Kiedy byłem na premierze «Tryszczana dy Iżoty» (reż. Aleh Żugżda) w mieście mojego dzieciństwa — Mohylewie, z przykrością dowiedziałem się, że jest to jedyne przedstawienie w języku białoruskim w repertuarze teatru, czyli jest dokładnie tak samo, jak dziesięć lat temu, kiedy debiutowałem w Homlu». Kawalou, S. Współczesny dramat białoruski // *Zmęczony diabeł* : dramaty. Lublin, 2004. S. 10.

## II. Cztery płaszczyzny recepcji

Polska recepcja teatru białoruskiego odbywa się na czterech płaszczyznach. Przede wszystkim Polacy mogą zapoznać się z tym, co się dzieje na scenach białoruskich dzięki spektaklom, które sporadycznie trafiają na festiwale oraz z dość rzadkich wzmianek w recenzjach pofestiwalowych. Drugim źródłem informacji są jeszcze rzadsze publikacje polskich krytyków na temat teatru białoruskiego<sup>1</sup>. Trzecia — raczej teoretyczna, niż rzeczywista — możliwość zbliżenia się i poznania nawzajem to wystawienie dramaturgii białoruskiej na scenach polskich (pierwsza i ostatnia jaskółka, która jak wiadomo wiosny nie czyni, to polska prapremiera «Zmęczonego diabła» współczesnego białoruskiego dramaturga Sierhieja Kawaloua w teatrze imienia J. Osterwy w 1997 roku, w reżyserii Ryda Talipaua). I wreszcie ostatnia — najmniej owocna z punktu widzenia recepcji — dziedzina, na której odbywa się proces wzajemnego poznania się — to «sezonowa» praca białoruskich reżyserów w teatrach polskich, która niewiele zmienia w sferze postrzegania przez polską publiczność teatru białoruskiego, ponieważ 1) narodowość reżysera nie wpływa na «narodowość» spektaklu (decyduje «miejsce urodzenia»); 2) przytoczona w aneksie lista dotyczy właściwie dwóch reżyserów, poza jednym wyjątkiem, o którym mowa wyżej (Ryd Talipau); 3) obaj pracują w Teatrze Lalki, który w Polsce tradycyjnie jest postrzegany jako teatr dla dzieci, więc niepoważny.

## III. Formuła Konfrontacji Teatralnych

Międzynarodowy Festiwal «Konfrontacje Teatralne» jest jedną z najważniejszych w Polsce imprez teatralnych (pozostałe trzy takiej rangi to: «Kontakt» z Torunia, «Dialog» we Wrocławiu i «Malta» w Poznaniu)

---

<sup>1</sup> Udało mi się odnaleźć aż dwa artykuły: Łukasz Drewniak zaszczylił swą obecnością festiwal «Biała Wieża», gdzie skupił się na poszukiwaniu Łukaszenki oraz Andrzej Moskwin na łamach «Dialogu» odnotował Mohylewski spektakl Vilqista. Niewątpliwie publikacji tego rodzaju jest więcej. Może nawet dwa razy więcej.

oraz niewątpliwym liderem pod względem liczby pokazanych spektakli białoruskich (cztery). Lubelski festiwal teatralny ma bogatą (sięgającą lat sześćdziesiątych), ale specyficzną tradycję. Od innych festiwali według słów Opryńskiego różni się tym, że jest «jedynym powstałym w środowisku grup alternatywnych i kontynuującym ich tradycję». Reaktywowany na początku 1996 roku, po piętnastu latach przerwy, przez twórców lubelskich teatrów alternatywnych<sup>1</sup> i odwołujący się przede wszystkim<sup>2</sup> do tradycji festiwalu teatrów niezależnych (tworzonych przez zbuntowanych młodych ludzi) pod tytułem «Konfrontacje Młodego Teatru»<sup>3</sup> (pięć edycji w latach osiemdziesiątych) Konfrontacje Teatralne wycofując się z młodości w tytule imprezy nadal dążą do konfrontacji, zderzenia i dyskusji. Jak sformułował to Leszek Mądzik: «Konfrontacje inaczej porównanie myślenia, koncepcji, form i emocji»<sup>4</sup>.

Pierwotne założenie programowe zakładało konfrontację teatru alternatywnego z instytucjonalnym (z rozpędu niejako, z szacunku do starych dziejów alternatywnych)<sup>5</sup>. Jednak obecnie alternatywny pozostał tylko ro-

---

<sup>1</sup> Do rady programowej festiwalu w 1996 roku weszli: Cezary Karpiński — ówczesny dyrektor Teatru im. J. Osterwy, obecnie (co nie jest bez znaczenia dla dziejów opisywanej recepcji) — Dyrektor Instytutu Polskiego w Mińsku; Leszek Mądzik — dyrektor Sceny Plastycznej KUL, Janusz Opryński — dyrektor Teatru *Provisorium*, Tomasz Pietrasiewicz — dyrektor Teatru NN, Włodzimierz Staniewski — dyrektor Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice i Aleksander Szeptch — dyrektor Centrum Kultury. Zdecydowano, że co roku rada wybierać będzie spośród siebie komisarzy kolejnej edycji.

<sup>2</sup> W mniejszym stopniu do dziewięciu edycji Lubelskiej Wiosny Teatralnej, organizowanych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

<sup>3</sup> Pierwsza edycja w symboliczny sposób przerzucała pomost pomiędzy nowym Festiwalem, a jego «poprzednikiem». W Lublinie zagościły zespoły biorące czynny udział w ostatnich Konfrontacjach Młodego Teatru. Były to między innymi Akademia Ruchu i Teatr Ósmego Dnia.

<sup>4</sup> Program festiwalu, 2003.

<sup>5</sup> Teraz obok festiwalu sporadycznie pojawia się nurt off — symptomatyczne zjawisko dla wszystkich, którzy toczą dyskusje na temat kondycji teatru alternatywnego. Wydaje się, że są dwie możliwości: 1) teatr ten umarł, ale żyje (zjawisko dobrze znane z literatury, nazywa się «żywy trup»), 2) przepoczwarzył

dowód festiwalu (z czym związane będą pewne właściwości recepcji). Jak przyznał w roku 2003 Dyrektor Festiwalu Janusz Opryński: «Z festiwalu teatrów alternatywno-offowych Konfrontacje stały się bardziej platformą prezentacji teatrów autorskich i coraz częściej tzw. repertuarowych. Takie teatry jak Derevo, Ósmy Dzień czy teatr Oskarasa Korsunovasa — to są firmy, marki teatralne absolutnie uznane»<sup>1</sup>. W ten sposób konfrontowanie dokonań lubelskiego środowiska teatralnego z osiągnięciami zespołów z innych ośrodków w Polsce oraz prezentacja najciekawszych nurtów w teatrze światowym stało się i pozostaje główną ideą Festiwalu, ale co roku idea ta nieco się modyfikuje, zwłaszcza poczynając od roku 2001, kiedy «honorowym gościem» V Konfrontacji stał się teatr litewski<sup>2</sup> (w polskim rozumieniu — wschodni), a jednocześnie na scenach lubelskich zagościło aż dwa białoruskie zespoły. Początek nowego tysiąclecia był początkiem nowej koncepcji festiwalu, która w kolejnych dwóch edycjach nabierała coraz bardziej wyraźnych kształtów.

Nowe oblicze festiwalu kształtował problem zderzenia doświadczenia teatralnego Wschodu i Zachodu. Problem ten przyoblekał bardzo różne szaty: tak na przykład założeniem programowym VII edycji był teatr pomiędzy Rosją a USA (i tu niestety pomiędzy dwoma potęgami teatralnymi miejsca dla teatru białoruskiego zabrakło), a program ostatniej IX edycji konfrontacji (w 2004 roku) podporządkowany był twórczości Witolda Gombrowicza (i tu na szczęście Białorusini zdążyli z białoruską prapremierą «Iwony, księżniczki Burgunda»). W 2003 roku

---

się w teatr (prawie) zawodowy. Jeśli alternatywa zakłada kontestację (a powinna), to teatru alternatywnego w Polsce raczej nie ma, ale niewątpliwie istnieje coś takiego, jak teatr postalternatywny.

<sup>1</sup> Zapamiętajmy to określenie — uznane marki teatralne! Patrz: Teatralne marki uznane. Z Januszem Opryńskim rozmawia Grzegorz Józefczuk // Gazeta Wyborcza w Lublinie. 27.09.2003.

<sup>2</sup> Prezentacjom spektakli Oskarasa Korsunovasa, Rimasa Tuminasa i Benesa Sarki, towarzyszyły projekcje video wcześniejszych spektakli, oraz przygotowana przez Łukasza Drewniaka dyskusja panelowa nad problematyką sceny litewskiej. W 2001 roku, swoistym post scriptum do programu litewskiego była prezentacja «Hamleta» teatru Meno Fortas, nestora litewskich reżyserów Eimuntas Nekrosiusa.



Dyrektor Festiwalu Janusz Opryński zapowiadając program cieszył się: «Udało się nam utrzymać formułę prezentacji teatrów Wschodu i Zachodu». W ten sposób powoli formuje się drugie założenie festiwalu: konfrontacja Wschodu i Zachodu. Należy zaznaczyć, że od początku swego istnienia relacją Wschodu i Zachodu zajmowały się dwa inne uznane festiwale: Kontakt w Toruniu i Dialog we Wrocławiu, ale każdy na swój sposób. Wystarczy porównać zakres semantyczny tytułów oraz czas powstania festiwalu (Kontakt 1991 – Konfrontacje 1996 – Dialog 2001) oraz uwzględnić geografię, lub jak to określił Wojciech Chlebda «mentalną mapę świata» (Toruń odwołuje się do swej burzliwej historii miasta pogranicza, w Lublinie granica między Zachodem a Wschodem przebiega po linii Bugu, zaś na wschód od Wrocławia leży Polska)<sup>1</sup>; więc w Toruniu Wschód i Zachód miał kontaktować się, formuła lubelska zakłada już ostrzejszą wymianę doświadczeń, natomiast do dialogu miało dojść dopiero na najmłodszym z wymienionych festiwalu we Wrocławiu.

---

<sup>1</sup> «Kontakt» był organizowany w Toruniu w 1991 roku w obliczu dziejących się wokół gwałtownych zmian: runął mur berliński, rozpadł się Związek Radziecki, wokół Polski zaczęły powstawać nowe państwa. «Aktualnie istnieje potrzeba zszywania Europy, Wschodu z Zachodem», — stwierdziła Krystyna Meissner (twórczyni festiwalu) na łamach «Teatru». I tak najprościej można określić formułę festiwalu. Kontakt stworzył możliwość przeglądu i promocji najciekawszych wydarzeń teatralnych, jest jednym z najważniejszych miejsc wymiany artystycznej między teatrami Europy Zachodniej i Środkowo-Wschodniej. «W każdym roku szukamy czegoś innego, nowego rodzaju kontaktu», — powiedziała Jadwiga Oleradzka, dyrektor festiwalu od 1997 roku, tłumacząc się z tematycznej formuły festiwalu. «Dialog» powstał we Wrocławiu w 2001 roku, po terrorystycznym ataku na cywilizację zachodnią jedenastego września, i jest miejscem, gdzie następuje próba dialogu między europejskim teatrami. Cel — budowanie porozumienia między teatrami i między nami, Europejczykami z różnych krańców kontynentu. «Kontakt» zmienił się w «Dialog» między artystami należącymi do jednej zachodniej cywilizacji. W «Kontakcie» teatr białoruski uczestniczył, z «Dialogu» jak dotychczas jest wykluczony.

## IV. Specyfika polskiej recepcji

Alternatywny rodowód festiwalu przesądza o dwóch właściwościach polskiej recepcji. Franciszek Piątkowski wskazuje na trzy płaszczyzny uwikłania teatru studenckiego, kontestującego, poszukującego: «Pierwsza płaszczyzna to było uwikłanie w polemikę z instytucją. Uwikłanie w polemikę z teatrem instytucjonalnym, repertuarowym, czy jak mówili złośliwie z teatrem kulinarnym. Druga płaszczyzna polemiczna, na której harcowały te teatry, to była polemika z formą, z formą zastaną. I płaszczyzna może najistotniejsza, w każdym razie najbardziej emocjonująca, to uwikłanie w spór z rzeczywistością<sup>1</sup>. Z tych trzech pól kontestowania: kontestowanie instytucji, formy i rzeczywistości — w sposób naturalny — razem z rozpadem lub profesjonalizacją zespołów alternatywnych — do historii teatru przeszła kontestacja instytucji; natomiast dwie pozostałe płaszczyzny są nadal żywe w polskim myśleniu o teatrze. Przede wszystkim wchodzi tu w grę «kontestowanie rzeczywistości», czyli teatr zaangażowany politycznie. To, co krytyk umiejscowił na trzecim miejscu, było jednak istotą teatru alternatywnego: zjawisko, jakim był teatr studencki, wygasło w pierwszej połowie 1989 roku — taką cezurę podaje większość badaczy — i jest to data bardzo znacząca właśnie z punktu widzenia polityki.

### 1) Wątki polityczne poszukiwane i odnajdywane<sup>2</sup>

Białorusinom ma się za złe, że w warunkach totalitarnych (i inaczej to w polskich mediach się nie określa) nie tworzą teatru zaangażowanego politycznie. «Jeżeli nie jawna kontestacja, to przynajmniej teatr aluzji i niedopowiedzeń», — zdają się błagać polscy recenzenci z wypiekami na twarzy rozpamiętując własne dzieje. Trzy przykłady.

---

<sup>1</sup> Nieautoryzowana wypowiedź na panelu dyskusyjnym pt. «Teatr kontestacji po latach» podczas konferencji «Teatr alternatywny w Lublinie: tradycja i współczesność», 15–16 kwietnia 2005 roku, Lublin.

<sup>2</sup> Polski teatr repertuarowy też nie jest wolny od tego postulatu, co również uwarunkowane jest silną w Polsce od wieku dziewiętnastego tradycją teatru politycznie zaangażowanego — tradycja obca zarówno rosyjskiemu, jak i białoruskiemu teatrowi.

### Przykład nr 1.

W relacji z pobytu w Brześciu na festiwalu *Biała Wieża* pod znamienym tytułem «Teatr z Łukaszenką w tle» wziętego krytyka teatralnego Łukasza Drewniaka po kolei pojawiają się trzy wątki towarzyszące «upolitycznionej» recepcji polskiej: «poszukiwanie – odnalezienie – powołanie się na własną tradycję», a więc po kolei.

Poszukiwania wątków politycznych. Sprawozdanie z festiwalu teatralnego rozpoczyna następujący passus: «W centrum Brześcia, ledwie kilka kilometrów od polskiej granicy, znajduje się plac imienia Lenina. Kilka dni po zmanipulowanych wyborach prezydenckich stałem pod okazałym pomnikiem wodza rewolucji, patrząc w kierunku wskazywanym przez kamiennego Lenina. Na horyzoncie majaczył mi białoruski teatr». <sup>1</sup> Po takim wstępie (Lenin, zmanipulowane wybory) już wiadomo, że krytyk precyzyjnie wie, czego chce od tego teatru. A że tego nie znajdzie («Tu nie będzie rewolucji. Nawet na scenie»), to będzie miał za 1 do publiczności i twórców: «Publiczność białoruska potrzebuje snów i marzeń. Szuka teatru lirycznego i sentymentalnego. <...> Generalizując: nie powstają tu dramaty o współczesności, bo po pierwsze nie wolno, a po drugie — bo i tak widzowie nie przyszliby na historii o ludziach takich jak oni sami. Po co wystawiać sztuki o tym, że ktoś umarł z biedy albo komuś coś ukradł? To przecież nie teatr, to życie» <sup>2</sup>. Jednak jeżeli dobrze poszukać, to znaleźć zawsze można: «A jednak Białorusini, tak jak Polacy dwadzieścia lat temu, są głodni teatru aluzji. Kiedy na scenie pojawił się wysoki łysiejący aktor z wąsikiem, po sali poszedł nerwowy szept: «Łukaszenka!» <sup>3</sup> Ostatni akapit sprawozdania z festiwalu to opis karykaturalnej białoruskiej rzeczywistości, która aż domaga się teatralnej kontestacji i skromna presupozycja, że polska tradycja teatralna byłaby tu dobrym wzorcem do naśladowania: «W Brześciu nieraz zdawało mi się, że jestem w jakimś dziwnym skansenie. Jakby był tu wciąż absurdalny rok 1984. Na bulwarze Gogola milicjant z zacisniętymi pięściami wpatruje się tępo w rząd ulicznych latarni, jakby mruczał: “Nu,

<sup>1</sup> Drewniak, Ł. Teatr z Łukaszenką w tle // Przekrój. 7.10.2001. S. 64.

<sup>2</sup> Ibidem. S. 64.

<sup>3</sup> Ibidem. S. 65.

pagadi”». W restauracji kelner zdejmuje buty i w dziurawych skarpetkach wchodzi na przykryty obrusem stół, żeby odpiąć agitacyjny plakat ze ściany. Na skwerku za dworcem kolejowym stoi skromniutkie popiersie autora “Pana Tadeusza”. Jakiś żartowniś dopisał wieszczowi przed imieniem literę “M” i wyszło mu “Madam Mickiewicz”. Może tak zaczyna się białoruska «Pomarańczowa Alternatywa»? Teatr i życie bardzo jej w Brześciu potrzebują <sup>1</sup>.

### Przykład nr 2.

Postalternatywne myślenie o teatrze jako o czymś, co jest w stanie zmienić rzeczywistość <sup>2</sup>, wyraźnie widać w programie festiwalowym na 2001 rok <sup>3</sup>, w którym Komisarz Konfrontacji Janusz Opryński *expressis verbis* postuluje, że teatr ma podjąć «próbę scalenia pękniętego świata». Przytaczam ten króciutki wstęp do programu w całości:

«Rok wyjątkowy, rok tragiczny. Rok wojny, rok biedy. Atak na World Trade Centre i Pentagon raz na zawsze kończy marzenie o świecie bez

<sup>1</sup> Drewniak, Ł. Teatr z Łukaszenką w tle. S. 65.

<sup>2</sup> Por. wypowiedź Marcina Kęszyckiego: «...miało takie przekonanie, że teatr jest w ogóle najważniejszą rzeczą na świecie, a przynajmniej, że teatr jest takim miejscem w którym ten świat można zmieniać. Ta wiara była bardzo istotna, i ona była konstytutywną cechą tego, co się wówczas nazywało teatr alternatywny. Pewna taka pasja — nie chcę powiedzieć rewolucyjna, ale w każdym bądź razie pasja też społeczna, polityczna. Wiara w to, że można zmieniać właśnie i świat, ale również kulturę, cywilizację, sztukę przede wszystkim. Mam poczucie, że dzisiaj już tych wszystkich rzeczy w teatrze alternatywnym zostało niewiele, z tamtej nadziei, że rzeczywiście świat można zmieniać, że z tego ruchu utopia wyparowała». Nieautoryzowana wypowiedź na panelu dyskusyjnym pt. «Teatr kontestacji po latach» podczas konferencji «Teatr alternatywny w Lublinie: tradycja i współczesność», 15–16 kwietnia 2005 roku, Lublin.

<sup>3</sup> Po ataku na World Trade Centre w polskiej prasie teatralnej i dyskusjach regularnie pojawiało się pytanie: Jaki będzie / jest / ma być teatr po jedenastym września? W tym samym roku we Wrocławiu startuje festiwal «Dialog», a krytyka twierdzi, że «perspektywa nowojorskiej tragedii sprawia, że po raz pierwszy patrzy się na teatr europejski jako na jedność, bez rozgraniczenia na teatr Wschodu i Zachodu». Patrz: Pawłowski, R. Wejście do historii // Gazeta Wyborcza. 16.10.2001.

wojen, o “końcu historii”. I znowu mają rację ci, którzy złowieszczą, którzy zachowują zasadę czujności wobec zła.

Musimy powrócić do wielkich tematów “myśli europejskiej”, aby próbować scalić pęknięty świat. Myślę, że teatry z Litwy, USA, Białorusi, Rosji, Irlandii i wreszcie Polski wzmogą w nas poczucie “czujności wobec zła”, pozwolą przez chwilę zachwycić się szlachetnym pięknem»<sup>1</sup>.

### Przykład nr 3.

Całkowitym nieporozumieniem — ale bardzo charakterystycznym, jeżeli wziąć do serca pionierską maksymę *Kto isčet, tot vseгда najdjot* — jest interpretacja białoruskiej «Iwony...», wystawionej na festiwalu w 2004 roku. To bajecznie kolorowe, niemal fantastyczne widowisko, z niesamowitymi, nadzwyczaj oryginalnymi kostiumami (godnymi każdej, najbardziej prestiżowej rewii mody «odlotowej»), ulokowane w bliżej nieokreślonej, uniwersalnej przestrzeni wyimaginowanego królestwa, zdaniem krytyka, «cechował monumentalizm i gorycz rozliczeń z dyktatura polityczną. Dwór u Białorusinów przypominał obyczajami cyniczne otoczenie prezydenta Łukaszenki. W tym świecie Książę Filip, niczym Hamlet, buntuje się przeciwko Królowi czytając gazetę — symbol wolności słowa i myśli. Ofiarami są zaś ubrani w szare stroje anonimowi dworzanie i Iwona zagrana i wystylizowana na reprezentantkę prostego ludu»<sup>2</sup>.

Po pierwsze, mam wrażenie, że krytyk jednak spektaklu nie oglądał, natomiast zasugerował się jednym zdaniem z folderu festiwalowego: «W zamierzeniu twórców tego spektaklu było... odczytać Gombrowicza **przez pryzmat swoich własnych, białoruskich doświadczeń historyczno-kulturowych**»<sup>3</sup>. Uruchomiwszy więc całą swą wiedzę na temat Białorusi (a jak każdy przeciętny Polak wie na ten temat tylko tyle, że Białorusini doświadczenia rządów Łukaszenki), zupełnie po gombrowiczowsku dorobił twórcom spektaklu gębę.

<sup>1</sup> Opriński, J. Program Festiwalu «Konfrontacje Teatralne». Lublin, 2001.

<sup>2</sup> Janikowski, G. Gombrowiczowanie. IX «Konfrontacje Teatralne» w Lublinie // Życie kultury. 9–10.10.2004; Opcje. 2004. Nr 4. (Przedruk pt. «Ślub niejedno ma imię».)

<sup>3</sup> Program Festiwalu «Konfrontacje Teatralne». Lublin, 2004.

Po drugie, od kiedy to gazeta jest symbolem wolności słowa i myśli?

Po trzecie, w roli Iwony «zagranej i wystylizowanej na reprezentantkę prostego ludu» obsadzona była nadzwyczaj piękna aktorka (decyzja brzemienna w skutki dla każdej inscenizacji tego dramatu), ubrana w bajecznie kolorowe szaty (więc wyglądała raczej na modelkę niż na lud), która swe wyobcowanie z formy zagrała «systemem Stanislawskiego», wtedy jak dwór grał «Meyerholdem» (i sprowadzenie tej wyrafinowanej zabawy teatralnej do zagrania prostego ludu wydaje się zabiegiem wysoce intelektualnym, aczkolwiek jałowym).

Konkluzja do tak poprowadzonej nadinterpretacji brzmi: «Dodać trzeba, że spektakl Alaksandra Harcujeua jest pierwszą inscenizacją tekstu Gombrowicza na Białorusi — zamówioną przez organizatorów lubelskiego festiwalu. I to także potwierdza sens rocznicowych obchodów»<sup>1</sup> — więc (jeśli dobrze rozumiem implikacje) konkluzja jest jednocześnie aluzją do roli polskiego teatru w krzewieniu na Białorusi tak pożądanego i poszukiwanego teatru politycznego.

**2) Założone oczekiwania estetyczne: czarna scena, eksperymentowanie itd.** jako dziedzictwo mentalne teatru poszukującego, kontrkulturowego, alternatywnego, kontestującego.

Formalnie zapraszane zespoły białoruskie miały reprezentować na lubelskim festiwalu tak zwany Wschód i konfrontować się z teatrami z Europy Zachodniej; praktyka teatralna jednak wniosła swoje korekty — konfrontacja odbyła się przede wszystkim na poziomie estetyki teatralnej. Bogata polska tradycja teatrów alternatywnych wypracowała nie tylko własną estetykę, lecz również szereg stereotypowych chwytów «alternatywnych», do których należą:

- mała czarna scena oraz redukcja kolorów: polskie inscenizacje zazwyczaj są «zatopione w sugerującej przepastne głębie czerni»<sup>2</sup>;
- udziwnienie akcji i działań aktorskim jako cel sam w sobie («Teatr zdecydowanie odchodzi od słowa na rzecz igraszek formalnych.

<sup>1</sup> Janikowski, G. Gombrowiczowanie.

<sup>2</sup> Celeda, A. Gombrowicz ze styropianu // Polityka. 23.10.2004. S. 71.

Głównym środkiem wyrazu, jakim lubi się dziś posługiwać, jest estetyczny szok i wyścig udziwnień<sup>1</sup>). Epatowanie nagością («...szanujący się awangardowy teatr bez obnażonego członka męskiego dziś się nie obejdzie»<sup>2</sup>);

- poetyka «krzyku i tupotu»: ważnym elementem teatru alternatywnego było słabe, amatorskie aktorstwo, które oczywiście tak się nie nazywało. Był to nurt teatralny tworzony przez reżyserów i aktorów niezawodowych, przez osoby różnych profesji i w różnym wieku, a brak szkoły aktorskiej był elementem kontestacji formy<sup>3</sup>.

Teatr białoruski pozbawiony szkoły alternatywy i kontestacji, a więc wyobcowany z oczekiwanej przez publiczność festiwalowej estetyki, musiał stawiać czoło ukształtowanemu na awangardzie gustom. Spektakle białoruskie przyjmowane były jednak z uznaniem, które nigdy jeszcze jak na razie nie przybrało formy absolutnego sukcesu, wychodzącego poza ramki jednego wieczoru teatralnego. Żaden z prezentowanych na Konfrontacji spektakli nie zapisał się w historii festiwalu jako wydarzenie, nie wywołał sensacji. Białoruskie spektakle wyraźnie podobały się widzowi, natomiast trochę gorzej wypadały w oczach znawców<sup>4</sup>. Dyskusje w kulisach koncentrowały się na «tradycyjnej» estetyce spektakli białoruskich, którym zarzucano konserwatyzm, pasywność w eksperymentach i naiwność. Recenzenci określali estetykę przedstawień białoruskich jako staromodną, pozbawioną nowatorstwa, typową:

---

<sup>1</sup> Kowalczyk, J. R. Estetyka szoku // Rzeczpospolita. 1999.

<sup>2</sup> Celeda, A. Gombrowicz ze styropianu. O nagości w teatrze patrz również artykuły: Istela, J. Naga prawda. Dialog. 2004. Nr 8. S. 100–102; Kelery, J. Teatr bez majtek. Dialog. 2004. Nr 8. S. 126–135.

<sup>3</sup> Należy zaznaczyć, że w teatrach alternatywnych (a raczej postalternatywnych) funkcjonujących od lat dwudziestych czy trzydziestych siłą rzeczy nastąpiła profesjonalizacja zespołów.

<sup>4</sup> Często nawet frekwencyjnie; na przykład Mińską «Iwonę...» nie zaszczylił obecnością żaden z lubelskich recenzentów, więc nie pozostawiła ona śladów w prasie teatralnej poza jedną wzmianką, o której już była mowa. Wątpliwości, co do obecności na widowni autora recenzji, już zgłaszałam.

- «Teatry z Białorusi, trochę **staromodne**, pokazały dobre aktorstwo»<sup>1</sup>.
- «Spektakl **nie był formalnie nowatorski**, mimo to potrafił przyciągnąć uwagę»<sup>2</sup>.
- «Tutaj **konstrukcja jest prosta, wykonawcy bez zbędnego eksperymentowania wcielają się w postacie legendarnego romansu**»<sup>3</sup>.
- «Z Białorusi przybywa **typowy teatr lalkowy**»<sup>4</sup>.

Wyraźnym minusem spektakli białoruskich była więc tradycyjna estetyka teatralna, czyli: barwność kostiumów i scenografii, odpowiednio dobrana sugestywna muzyka, która często pełni jedną tylko — ilustracyjną — funkcję, psychologiczne rozwiązania w kreacji postaci.

Doceniano natomiast przede wszystkim warsztat aktorski:

- «Teatry z Białorusi, trochę staromodne, **pokazały dobre aktorstwo**»<sup>5</sup>.
- Tristan «okazał się przedstawieniem niezwykle bogatym pod względem wizualnym. **Aktorzy doskonale potrafili połączyć umiejętności dramatyczne z baletem. ...Niewymuszona gra aktorska i swoboda z jaką poruszają się w tańcu**, wprowadzają w świat legend, do którego zawsze lubimy wracać»<sup>6</sup> (o «Tristanie»).
- «Trudno językiem spektaklu teatralnego opowiedzieć historię całego kobiecego życia. **Autorzy wyszli jednak obroną ręką. Wzbudzili zainteresowanie i wciągnęli widownię w świat opowieści**»<sup>7</sup> (o «Salomei»).

---

<sup>1</sup> Józefczuk, G. Reszta jest milczeniem // Gazeta Wyborcza w Lublinie. 29.10.2001.

<sup>2</sup> Sadowski, J. Hymn na cześć kobiet // Kurier Lubelski. 29.10.2001.

<sup>3</sup> Kruk, B. Karnawał mitów i błaznów // Akcent. 2001. Nr 4. S. 181.

<sup>4</sup> Mądziak, L. Ważna rola plastyki : rozmowę prowadzi A. Molik // Kurier Lubelski. 5.09.2003.

<sup>5</sup> Józefczuk, G. Reszta jest milczeniem.

<sup>6</sup> Kruk, B. Karnawał mitów i błaznów. S. 181.

<sup>7</sup> Sadowski, J. Hymn na cześć kobiet. 29.10.2001.

- «Do najlepszych spektakli tegorocznych Konfrontacji należało przedstawienie “Tristan i Izolda”. Nie było to dla mnie zaskoczeniem. Dobrze bowiem pamiętam «Idyllę» (**zwłaszcza warsztat aktorski**). <...> ... **Oryginalność spojrzenia** to nie jedyny element stanowiący o klasie i jakości spektaklu. Jeszcze większe wrażenie wywierają **warsztatowe umiejętności**»<sup>1</sup>.
- «Najsłynniejszy romans średniowiecza zyskał świeżą interpretację na scenie. Scenki miłosne smakowały jak babcine konfitury, a aktorzy podczas pocałunków uśmiechali się do widzów. Pastisz, przymrużenie oka i **wdzięk aktorów sprawiły, że dłonie same składały się do braw**»<sup>2</sup>.

Teatr białoruski nieskazonny nurtem kultury studenckiej, nie znający ani alternatywy, ani kontestacji, nie poddaje się poetyce nowoczesności, demonstruje natomiast mistrzowski warsztat teatralny. Nie tworzy agresywnych spektakli politycznych, tworzy widowiska pełne tajemnic, którym towarzyszy spójna koncepcja estetyczna. I w tej swojej cesze szczególnej również wpisuje się w ogólne postrzeganie teatru wschodniego, gdzie prym wiodą Litwini i Rosjanie. «Wyjątkowa pozycja reżysera we wschodnim teatrze doprowadziła do sytuacji, że jego mistrzostwo stało się ważniejsze od sensu»<sup>3</sup> — podsumował jeden z «Kontaktów» znany polski krytyk. Na tym «Kontakcie» Białorusinów nie było, ale gdyby byli, diagnoza i tak by się zgadzała.

Pozostaje jedno tylko pytanie, czy aby na pewno przyjęta przez polską krytykę skala wartości była słuszna? Czy «tradycyjna estetyka» czyni teatr nieciekawym? Koronkową pracą aktorów, scenografa, choreografa i reżysera w «Tristanie» publiczność nagrodziła owacjami na stojąco, natomiast zaledwie ciepłe recenzje nie oddawały gorącej atmosfery na widowni. I tylko w jednej z recenzji pojawiło się znamienne zdanie: «**Mogliśmy zatem obcować ze sztuką, za jaką skrycie tęsknimy**»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Kowalczyk, A. Z. Jak z pianki // Kurier Lubelski. 30.10.2001.

<sup>2</sup> Sulisz, W. Klejnoty i kicze // Dziennik Wschodni. 29.10.2001.

<sup>3</sup> Pawłowski, R. Różnica między teatrami // Gazeta Wyborcza. 31.05.2000.

<sup>4</sup> Kruk, B. Karnawał mitów i błaznów. S. 181.

### 3) Wpływ na recepcję «stereotypowego» obrazu świata.

Trzecia właściwość polskiej recepcji ma korzenia pozateatralne, opiera się bowiem na stereotypie<sup>1</sup> Wschodu skontrastowanym z Zachodem<sup>2</sup>. Właśnie jako zespoły ze Wschodu, «zza naszej wschodniej granicy» są określane teatry z Białorusi (w jednej kolekcji z Litwinami, Ukraińcami i Rosjanami):

- «Do mitów, choć jakże odmiennych, sięgały także **grupy teatralne zza naszej wschodniej granicy**»<sup>3</sup>.
- «Co zobaczymy? Mocną **reprezentację teatrów zza wschodniej granicy**»<sup>4</sup> [dalej recenzent zapowiada Teatr z Grodna, Teatr Osrasa Korsunovasa oraz teatr Derevo].
- «**Ze Wschodu docierają do nas rzeczy rozmaite, dobre i złe**. Konfrontacje Teatralne mają pod tym względem szczęście — te pierwsze zdecydowanie górują ilościowo nad drugimi»<sup>5</sup> [dalej recenzent wspomina teatry z Ukrainy i Litwy].

Takie wrzucenie teatru białoruskiego do ogólnego «worku wschodniego» skazuje go po pierwsze na pozostanie w cieniu uznanych marek teatralnych (do czego jeszcze wrócę), po drugie zaś pozwala uruchomić proste stereotypy i malować obraz życia teatralnego szerokimi pociągnięciami pędzla, bez zbędnych szczegółów, jak na przykład czyni to Roman Pawłowski pisząc o «Kontakcie»: «W 1991 roku różnica między teatrami ze Wschodu i Zachodu była znana. Zachód to były duże pienią-

<sup>1</sup> Stereotypy są utrwalone w języku oraz stanowią składniki językowego obrazu świata i jako takie są nieuniknione, nieusuwalne; mają walor poznawczy; ich funkcje psycho-społeczne: bycia narzędziem szybkich ocen oraz integrowania wspólnoty — są wtórne. Patrz: Bartmiński, J., Lappo, I., Majer-Baranowska, U. Stereotyp Rosjanina i jego profilowanie we współczesnej polszczyźnie // Etnolingwistyka. 2002. S. 105–151.

<sup>2</sup> Badania aksjologiczne wykazują, że w polskiej kulturze ewaluacja Wschodu jest wyraźnie negatywna, Zachodu zaś — zdecydowanie pozytywna. Raport z badań nad nazwami wartości w latach 1990–2000 (w druku).

<sup>3</sup> Kruk, B. Karnawał mitów i błaznów. S. 181.

<sup>4</sup> Sulisz, W. Mniej słów, więcej obrazów // Dziennik Wschodni. 13.09.2003.

<sup>5</sup> Kowalczyk, A. Z. Jak z pianki.

dze, komercyjna rozrywka i brak idei. Wschód to bieda i niezagajone rany po komunizmie. <...> Po dziesięciu latach role się odwróciły — to komercyjny Zachód zajmuje się dzisiaj problematyką społeczną, podczas gdy Wschód śni wciąż w teatrze sen nieprzytomny. <...> Zachód, głównie Niemcy, przywozi ostry, polityczny teatr, oparty na współczesnej dramaturgii, Wschód demonstruje mistrzowski warsztat teatralny oparty na klasyce. <...> Wschód to metafizyka, wieloznaczność, ucieczka do klasyki»<sup>1</sup>.

Wbrew pozorom semantyka pojęć «Wschód», «sąsiad z zachodniej granicy» opiera się nie tyle na geografii, ile na politycznym podziale świata. Na domiar już przestarzałym. Samo w sobie określenie «sąsiad z zachodniej granicy» wydaje się być politycznie poprawne, natomiast w potocznej polszczyźnie współczesnej dla określenia Białorusinów, Rosjan, Litwinów, Łotyszy, Kazachów i Ukraińców<sup>2</sup> są używane wyrażenia *Rusek*, *Ruski*, które mają nacechowanie lekceważące. Przymiotnik *ruski* zachowuje przy tym wciąż jeszcze także swoje dawniejsze, historyczne znaczenie *wschodniosłowiański; odnoszący się do Rusi jako pewnej historycznej całości*, na które nakłada się nowsze, również szerokie (ale geograficznie inaczej zakreślone) znaczenie *pochodzący z dawnego Związku Radzieckiego / imperium sowieckiego*<sup>3</sup>.

W polskim kręgu językowo-kulturowym w ramach stereotypu Rosjanina badacze wyróżniają cztery utrwalone społecznie punkty widzenia: 1) punkt widzenia prostego człowieka — odpowiada mu ludowy wizerunek Ruskiego jako «brata-wroga»<sup>4</sup>; 2) z punktu widzenia polskiego pa-

<sup>1</sup> Milanowski, J. Festiwal ograniczył rozmach // *Gazeta w Bydgoszczy*. 30.05.2000.

<sup>2</sup> Po szeroko nagłośnianej w polskich mediach «pomarańczowej rewolucji» Ukraińcy na «mentalnej mapie świata» Polaków wyraźniej wyodrębnili się jako nacja samodzielna, natomiast Litwinom, Łotyszom i Estończykom nie pomogło nawet wstąpienie do Unii.

<sup>3</sup> Bartmiński, J., Lappo, I., Majer-Baranowska, U. Stereotyp Rosjanina i jego profilowanie we współczesnej polszczyźnie. S. 105–151.

<sup>4</sup> Wartościowany ambiwalentnie, a cechy dominujące w tym profilu to fizyczna krzepa, agresywność i pewne psychiczne pokrewieństwo z Polakiem

trioty Rosjanina jest przede wszystkim zaborcą, imperialistą i agresorem<sup>1</sup>; 3) punkt widzenia inteligenta pozwala z bazowego zespołu cech stereotypowych wykreować profil Rosjanina-nosiela specyficznej i bogatej kultury narodowej, współtwórcy światowego dziedzictwa kulturowego; 4) punkt widzenia wykształconego, proeuropejskiego pragmatyka (najczęściej przedstawiciela młodej generacji) pozwala zobaczyć Rosjanina partnera, Rosjanina Europejczyka i demokratę o podobnych aspiracjach życiowych i systemie wartości<sup>2</sup>.

Białorusini własnego wyraźnego stereotypu w języku i w kulturze polskiej nie posiadają<sup>3</sup> i generalnie łatwo wpisują się w stereotyp Rosjanina, zwłaszcza w pierwszy (cecha rozpoznawcza: bieda<sup>4</sup>) i w trzeci (cecha rozpoznawcza: wysoka kultura, w tym teatr) z wymienionych profili.

---

zakorzenione w syndromie słowiańskości, a i znajdujące wyraz między innymi w niepohamowanej skłonności do alkoholu.

<sup>1</sup> Rosjanin postrzegany jest w kontekście ideologii imperialnego państwa, któremu służy i z którym się utożsamia. I chociaż wydaje się, że mechanizmy recepcji teatralnej powinny uruchamiać skojarzenia raczej z bogatą kulturą, jednak obraz Rosjanina-zaborcy jest zbyt mocno zakorzeniony w świadomości Polaków, aby nie rzutować na interpretacje, por.: «Wy, Polacy, interesujecie się tylko polityką, wojną, a gdzie miłość i samotność. Wojna przeminie, a tamto jest wieczne — zarzucała publiczności aktorka z St. Petersburga podczas spotkania. Najpewniej był to unik przed niewygodnymi dla Rosjan pytaniami.

<sup>2</sup> Bartmiński, J., Lappo, I., Majer-Baranowska, U. Stereotyp Rosjanina i jego profilowanie we współczesnej polszczyźnie. S. 105–151.

<sup>3</sup> Na przykład nie lada kłopot przysparza dziennikarzom odmiana nazwisk białoruskich: na przykład w jednej z recenzji mamy takiego dziwoląga jak: «sztuka Siarhieja Kawaluo», inny zaś krytyk narzeka «...Siarhiej Kawalou (kilka lat temu jego nazwisko pisało się zwyczajnie: Siergiej Kowalow)» pewnie nie zdając sobie sprawy z tego, że równie dobrze mógłby zaproponować, aby nazwisko litewskiego reżysera Oskarasa Korsunovasa pisało się zwyczajnie — Oskar Korsunow.

<sup>4</sup> Por.: «Po co wystawiać sztuki o tym, że ktoś umarł z biedy albo komuś coś ukradł? To przecież nie teatr, to życie» (*Drewniak*, Ł. Teatr z Łukaszenką w tle. S. 64–65).

Do specyficznie białoruskich znaków rozpoznawczych należy tylko jeden — A. Łukaszenka, i właśnie jego tak namiętnie poszukuje się w białoruskich spektaklach (o czym już pisałam) nie tylko dlatego, że teatr polityczny od zawsze był w Polsce mile widziany, ale również dlatego, że byłoby to wreszcie jakąś cechą *stricte* białoruską (bo żadnej innej w Polsce po prostu nie znają, a teatry białoruskie w sensie wyborów repertuarowych nie mają nic do powiedzenia o swojej rzeczywistości, por. aneks). Na przykład stereotyp «Białoruś = Łukaszenka» i związane z nim oczekiwania odbiorców tak realizują się w żartobliwych zapowiedziach<sup>1</sup> białoruskich spektakli na Konfrontacjach:

- o spektaklu «Salomea Rusiecka»: «Sztuka polityczna: Łukaszenka pod pseudonimem Salomea Rusiecka startuje w wyborach prezydenckich jako swój konkurent i wygrywa, zaprowadza demokrację totalitarną, następnie w wyniku zamachu ginie, a władzę znów przejmuje Łukaszenka. Muzykę do dramatu napisał słynny kompozytor białoruski Łukasz Enka».
- o spektaklu «Tristan i Izolda»: «Sztuka polityczna: Łukaszenka błogosławi miłości Tristana i Izoldy, kochają się — w trójkę».

#### 4) Brak marki.

Czwartą i ostatnią właściwością polskiej (i chyba nie tylko polskiej) recepcji jest nastawienie na «markę teatralną», a takiej marki Białorusinom brakuje. Na ile czytelne i wymowne są określenia teatr rosyjski, niemiecki czy litewski, na tyle pustym pojęciem jest połączenie teatr białoruski. Nie ma znanych nazwisk, na festiwalach elementarnie brakuje reklamy. Zapowiedzi białoruskich spektakli w prasie najczęściej sprowadzają się do przedruku zdawkowych informacji w folderów festiwalowych, a i w recenzjach pofestiwalowych krytycy nie mają do czego się odwołać. Natomiast mechanizm ludzkiej percepcji jest taki, że «lubimy tylko te piosenki, które już słyszeliśmy». Na przykład za wydarzenie lubelskiego

---

<sup>1</sup> Por. litewski «Hamlet»: «Między innymi słynny monolog: Litwo, ojczyzno moja — oto jest pytanie»; spektakl Leszka Mądzika pt. «Całun»: «O chłopaku, który najlepiej w klasie całował» // [http://www.spam.art.pl/\\_old/gawlik/konfrontacje.html](http://www.spam.art.pl/_old/gawlik/konfrontacje.html), dnia 2005-06-29.

festiwalu 2004 roku zgodnie uznano inscenizację «Ślubu» z Teatru imienia Horzycy, ale praktycznie we wszystkich recenzjach pojawiły się wzmianki, że reżyserował spektakl Estończyk Elmo Nüganena «znany nam jest z festiwalu *Kontakt*», a odtwórca roli ojca litewski aktor Vladas Bargonas «od *Nekrošiusa*» to «najstynniejszy *Otello* świata».

Konsekwencje braku marki są dla białoruskich zespołów tragiczne: trzeciej z czterech «Iwon...» pokazywanych na Konfrontacjach, Białorusinów z Teatru Narodowego imienia J. Kupały prawie nikt z gości festiwalu nie oglądał, bo tylko częściowo się sprawdzający mit rozpoczynającego się pół godziny później spektaklu Teatru Studio z Warszawy «Gombrowicz. Opereta Muerte» ściągnął ich do hali Polmosu. A szkoda, bo artyści z Mińska przyłożyli się do tego premierowego w ich kraju podejścia do Gombrowicza bardzo solidnie i osiągnęli świetny efekt»,<sup>1</sup> — napisał jeden z krytyków, który nawiasem mówiąc również skusił się «mitem», więc ocenę «świetny efekt» wyraźnie wystawił z czyichś słów. A białoruska «Iwona...» naprawdę była spektaklem niezwykłym, może dlatego, że dla teatru białoruskiego było to pierwsze zetknięcie z Gombrowiczem. Brak nawyków i kontekstów, brak myślowych klisz (zaszczepianych w Polsce już na poziomie szkolnym) i sprawdzonych chwytów teatralnych (świeżość spojrzenia i zdziwienia: jak to grać?) — wszystko to spowodowało, że powstało przedstawienie niezwykle piękne i barwne. Rzetelnemu, nie idącemu na żadne skróty myślowe, przedstawieniu z Mińska można zarzucić pewną naiwność interpretacji, ocierającą się o całkowity jej brak. Była to jednak «Iwona...» bardzo wnikliwie odczytana i przemyślana (oraz bardzo dobrze przetłumaczona, co nigdy nie jest bez znaczenia w teatrze). Białoruska «Iwona...» mogłaby godnie wyjść z konfrontacji z utrzymanej w stylistyce techno «Iwoną...» polskoniemiecką, która miała być faworytem Festiwalu, była grana dwa razy i zebrała liczną, entuzjastycznie nastawioną publiczność, którą szybko rozczarowała nieznośną pretensjonalnością i nad wyraz słabym aktorstwem. Białoruska «Iwona...» nie miała czego się wstydzić w konfrontacji z zabawną pacynkową «Iwoną...» francuską, również graną dwa razy. Na pewno obronną ręką wyszłaby Mińska «Iwona...» z konfrontacji z «Iwoną...» amerykańską. Gdyby ktokolwiek ją widział...

---

<sup>1</sup> Molik, A. Cztery Iwony // *Kurier Lubelski*. 2004. Nr 249.

## V. Podsumowanie

Polska recepcja teatru białoruskiego zdeterminowana jest przez cztery czynniki: 1) przez poszukiwanie wątków politycznych i teatru zaangażowanego społecznie; 2) przez pewne z góry założone oczekiwania estetyczne; 3) na sposób odbioru teatru białoruskiego wpływa również «stereotypowy» obraz świata, a mianowicie stereotypy Wschodu i Zachodu oraz Rosjanina (w zastępstwie nieistniejącego w polskim kręgu językowo-kulturowym stereotypu Białorusina); 4) oraz nastawienie na «uznaną markę teatralną». A odpowiedź na pytanie «Czy istnieje takie zjawisko jak teatr białoruski?» z tego tekstu po prostu wynika.

### ANEKS

#### Cz. 1. Spektakle białoruskie wystawiane w Polsce

##### 1995

Lublin, «Idylla», Wincent Dunin-Marcinkiewicz, reż. Mikołaj Pinihin, Teatr Narodowy im. Janka Kupały, Mińsk.

##### 1999

Toruń, Festiwal *Kontakt*. «Lipawiczki», reż. Alaksej Lelauski, scenografia Alaksander Surau, Teatr Lalek, Grodno.

##### 2001

Lublin, Festiwal *Konfrontacje Teatralne*, «Salomeja Rusiecka. Concerto grosso losu kobiety», Siarhiej Kawalou, Brzeski Teatr Dramatu i Muzyki.

Lublin, Festiwal *Konfrontacje Teatralne*. «Tristan i Izolda», Siarhiej Kawalou, reż. Alaksander Harcujeu, Teatr Narodowy im. Janka Kupały, Mińsk

Toruń, festiwal *Kontakt*, «Chagall... Chagall...», reż. Wital Barkouski, Akademicki Teatr Dramatyczny im. Jakuba Kolasa, Witebsk.

##### 2003

Białystok, festiwal *Przyjaźń Teatralna*, «Tutejsi», Janka Kupała, reż. Mikołaj Andrejeu, Teatr Lalek, Grodno.

Lublin, Festiwal *Konfrontacje Teatralne*, «Poemat bez słów», Janka Kupała, scenariusz i reżyseria Aleh Żugżda, Teatr Lalek, Grodno.

##### 2004

Lublin, Festiwal *Konfrontacje Teatralne*. «Iwona, księżniczka Burgunda», reż. Alaksandr Harcujeu, Teatr Narodowy im. J. Kupały, Mińsk.

Łomża, «Krysałow», Maryna Cwietajewa, reż. Aleh Żugżda, Brzeski Teatr Lalek (Nagroda «Gazety Współczesnej» za balladowość i rodzajowość spektaklu; Nagroda Telewizji Białostockiej dla Aleha Żugżdy).

Łomża, «Tutejsi», Janka Kupała, reż. Mikołaj Andrejeu, Teatr Lalek, Grodno (Nagroda Prezydenta Łomży).

Toruń, «Tutejsi», Janka Kupała, reż. Mikołaj Andrejeu, Teatr Lalek, Grodno.

Kraków, «Tutejsi», Janka Kupała, reż. Mikołaj Andrejeu, Teatr Lalek, Grodno.

##### 2005

Toruń, festiwal *Kontakt*, «Opowieść zimowa», William Shakespeare, reż. Aleh Żugżda, Teatr Lalek, Grodno.

#### Cz. 2. Spektakle w teatrach polskich wystawiane przez reżyserów białoruskich

1987-11-07, «Hrabia Gliński-Popiełiński», Artur Wolski, reżyseria: Alaksej Lelauski, Teatr Lalki i Aktora «Baj Pomorski» — Toruń.

1991-03-09, «Trzy świnki», Sergiusz Michałkow, reżyseria: Alaksej Lelauski, Teatr Lalek «Pleciuga» — Szczecin.

1994-09-17, «Buratino», Aleksy Szapiro, reżyseria: Alaksej Lelauski, Teatr Lalek «Pleciuga» — Szczecin.



1995-04-02, «Najzwykleszy cud», Eugeniusz Szwarc, reżyseria: Alaksej Lelauski, Teatr «Baj Pomorski» — Toruń.

1997-11-08, «Zmęczony diabeł», Siarhiej Kawalou, reżyseria i scenografia, oprawa muzyczna: Talipau Ryd, Teatr im. J. Osterwy — Lublin.

2000-03-12, «Kruk», Carlo Gozzi, reżyseria: Alaksej Lelauski, Teatr «Baj Pomorski» — Toruń.

2001-04-08, «Mała Syrenka», Hans Christian Andersen, reżyseria, inscenizacja, choreografia, adaptacja Aleh Żugżda, Teatr «Baj Pomorski» — Toruń.

2002-09-15, «Biały statek», Czingiz Ajtmatow, reżyseria i adaptacja: Alaksej Lelauski, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Smolki — Opole.

2002-09-29, «Lear», William Shakespeare, reżyseria: Alaksej Lelauski, Teatr «Baj Pomorski» — Toruń.

2003-09-14, «Kasztanka», Antoni Czechow, reżyseria i adaptacja: Alaksej Lelauski, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Smolki — Opole.

2003-04-26, «Bajka o trzech świnkach», Lora Lee, reżyseria i opracowanie muzyczne Aleh Żugżda, Teatr Lalek «Guliwer» — Warszawa.

2003-06-08, «Piotruś Pan», James Matthiew Barrie, reżyseria Aleh Żugżda, Teatr «Baj Pomorski» — Toruń.

2004-07-10, «Cyrk», Aleh Żugżda, reżyseria: Aleh Żugżda, Teatr Lalki «Tęcza» — Słupsk.

2005-02-27, «Słowik», Hans Christian Andersen, reżyseria i scenariusz: Alaksej Lelauski, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Smolki — Opole.

## **II. PRO ET CONTRA:** *РЭЦЭНЗІІ І ВОДГУКІ*

**ПРАКУДЛІВА КАЗАЧНЫ СТРУМЕНЬ<sup>1</sup>**

*Тэлевізійны паказ спектакля Гомельскага драматычнага тэатра «Звар'яцелы Альберт»*

Песня на поўны голас прагучыць у гэтым відовішчы пад за-слону, у фінале, тады, калі выканаўцы роляў пачнуць ладзіць звыклы цяпер рытуал «паклонаў» глядачам, Песня пра трапяткую любоў да роднай зямлі, да бацькоўскага краю, да сваёй жыццёвай калыскі. Да Беларусі. І мы будзем углядацца ў загрыміраваныя твары казачных персанажаў, у абліччы жывых постацей, а яна будзе пералівацца шчырым словам паэта (і артыста-коласаўца) П. Ламана і зіхацець-лунаць пранікнёнай мелодыяй кампазітара (і рэжысёра-пастаноўшчыка спектакля) Б. Насоўскага. Менавіта ў ёй выяўляе тэатр сваё адчуванне сэнсу ўсіх казачных містыфікацый, па-драматургічнаму выкладзеных Сяргеем Кавалёвым паводле творчасці Яна Баршчэўскага.

Калі чытаеш п'есу, апублікаваную сёлета ў другім нумары «Тэатральнай Беларусі», яе песенны пачатак ледзь закранае тваю ўвагу. Некаторыя маналогі і асобныя тырады ў ёй успрымаюцца хутчэй за ўсё рытарычнымі, а некаторыя і наўмысна падагнанымі публіцыстычна да сучасных нашых палемік пра маральную годнасць чалавека, якая можа ўратаваць нас ад хлусні, здрады, хцівай сквапнасці, распусты, уладалюбства. У знаёмых нам па фальклорных узорах і па літаратурнай фантастычна-казачнай класіцы сюжэтных перыпетыях адчувальная і арыгінальнасць этнаграфічных крыніц для агульнай задумы гэтага тэатральнага ўвасаблення і дасюль прывабнай прозы знакамітага палачаніна XIX стагоддзя Яна Баршчэўскага. Мабыць, музычныя нумары і пантамімічныя сцэны, якімі расквечвае Б. Насоўскі сваю пастаноўку «Звар'яцелага Альберта», задаюць пэўны тон спектаклю.

---

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Літаратура і мастацтва. 1992. 14 жніўня.

Я вызначыў бы яго як тон традыцыйнага тэатралізаванага беларускага прачытання казкі, вядомага нам па гісторыі («На Купалле», «Пан Сурынта», «Апраметная», «Несцерка»). Ні рэжысёр, ні выканаўцы роляў не забываюць ні на хвіліну пра тое, што яны паглыбляюцца ў наіўнаваты і ў маляўніча-спрошчаны свет небыліцы, мастацкай выдумкі, фантастычных прыгод, рознай ліхтугі і, у рэшце рэшт, абавязковай перамогі добра і справядлівасці над носьбітамі злачыннай прагавітасці. Алегарычнасць легенды пра небараку Альберта вытрымліваецца поўнасьцю.

Праўда, мушу заўважыць, што найбольш натуральна трымаюцца ў казачным стылі спектакля артысты, якія пераўвасабляюцца ў фантастычных персанажаў. Штосьці мефістофельскае і дэманічнае пульсуе ў каларытна пададзеным Чарнакніжніку (В. Беднашэя). Злавеснай птушкай, быццам пасланай у маёнтка даверлівай пані з самога пекла, выглядае самавітая прыгажуня Белая Сарока (Л. Корхава). Выразнай атрымалася постаць Цмока (С. Клапін). Д’ябальская хітрая сіла выпраменьваецца з Мікітрона, гэтага духу Агню (С. Пазняк). Ва ўнісон гэтым прадстаўнікам «страшных» казак выступае і Плачка (Т. Шапшалава). Тут артысты адкрыта гуляюць у тэатральнае відовішча. Яны пераконваюць нас, што менавіта такімі і павінны быць казачныя жаклівыя страшыдлы, пудзілы, прывіды неўтаймаванай фантазіі, што нараджаюцца ва ўяўленні напалоханых і даверлівых....

І заўсёдна мастацкая раздвоенасць паміж прыдуманым характарам чалавека і ўсё ж зусім казачным персанажам адчуваецца ў зямных фігурах. Вядома, што нават у балетных спектаклях «жывы» які-небудзь прынец выглядае менш «сапраўдным», чым самы фантастычны нячысцік, вядзьмар або лясун. На драматычнай сцэне зямныя постаці вымушаны дзейнічаць сярод казачных персанажаў і ў «прыдуманых» сітуацыях, шукаючы псіхалагічнае апраўданне кожнаму слову і ўчынку. Гэта, так бы мовіць, «зніжае» іх казачнасць. Тэмпераментна і натуральна паводзіць сябе, напрыклад, артыст Ф. Іваноў (Тамаш); верыш і ў шчырасць пані Амеліі актрысы І. Грышанінай; надзвычай непасрэдна вядуць свае ролі В. Карака (Альберт) і У. Бяляеў (Карпа); добрае ўражанне пакідае

А. Лаўрыновіч (шляхціц Завальня), але кожны з іх крыху залішне клапоціцца аб тым, каб захаваць жыццёвае праўдападобенства. Мусіць, да таго іх падштурхоўвае і драматургічны змест роляў.

Спектакль прываблівае тым, што яго рэжысура спалучана з тонка распрацаванай музычнай партытурай відовішча. Нездарма ж галоўны рэжысёр у Гомелі — кампазітар Б. Насоўскі, які заваяваў добрую рэпутацыю ў Акадэмічным тэатры імя Якуба Коласа, дзе ён ствараў музыку да такіх пастановак, як «Бацькаўшчына», «Слуга двух гаспадароў», «Горад без любві», «Амністыя», «Зацюканы апостал», «Калі лялькі не спяць», «Жыла-была Сыраежка». Гамяльчане пачынаюць спектакль «Звар’яцелы Альберт», як я ўжо казаў, музычна-пантамімічнай уверцюрай, якая ў вельмі выразным пластычным малюнку (ягоны аўтар — вядомы знаўца тэатральнай пантамімы У. Колесаў) нібы папярэджвае нас, што ўсе далейшыя містыфікацыі на сцэне адбудуцца ў даўнейшым беларускім асяроддзі, дзе сяляне яшчэ помняць і часам прытрымліваюцца паганскіх уяўленняў пра свет і ўжо вызнаюць тэізм. Гэтым тэатр і нас як бы запрашае заглыбіцца ў жыццёвы змястоўны сэнс фантазіі-легенды...

Сказаць, што сучасны глядач будзе суперажываць з той жа даверлівай пані Амеліяй? Наўрад ці хто паверыць гэтаму. Відовішча вабіць сваім мастацкім характарам. Музыкальная распрацоўка руху і мізансцэн, рытмічных пераходаў ад размоў да ўчынкаў спрыяе агульнаму суладдзю адкрытага вымыслу з адкрыта тэатральнай манерай акцёрскага выканання.

Шкада, што спектакль пераносіўся на тэлевізійны экран у мяшканні тэатра. Таямнічыя з’яўленні і знікненне «чар» былі не такія эфектныя. Напрыклад, мы не змаглі адчуць усю казачнасць сцэнаграфіі Д. Мохавы. Асобныя эпізоды наогул губляюцца ў змрок. Праўда, наплывы і падвоеная і патроеная праекцыя постацей і твараў герояў, што падуладна толькі некалькім кінакамерам ды тэлевізійнаму пульту, надаюць відовішчу дадатковай казачнасці. І добра, што ансамбль выканаўцаў адчувае музыкальную плынь відовішча як творчы стрыжань дзеі, як нешта натуральнае ў тэатральнай фантастычнай мазаіцы.

ПАТРАПІЦЬ ЗРАБІЦЬ ЦУД...<sup>1</sup>

*Прэм'ера ў Маладзечанскім ляльным тэатры «Батлейка»*

«Казка для дзяцей — малако з мёдам!» Ну як абмінуць выснову з даўным-даўняй лімаўскай, узору сямідзесятых гадоў, зацемкі пра сцэнічнае ўвасабленне такога кактэйлю? Мёд, відаць, цёк з рэцэнзентавых вуснаў... па вусах. Сённяшнім дзеткам ад таго тэатральнага мёду гаркава. Даўным-даўняе мядовае стаўленне да казкі ў тэатры ператварылася ў агульнапабляжлівае: маўляў, дзеткі з'ядуць. Хоць і з малачком, хоць і малачко з нуклідамі. І — ядуць дзеткі ледзь не паўсюдна...

Прыстойны казачны прадукт прапанавалі-такі за нядаўнім часам лялечнікі з Маладзечна, упершыню прадставіўшы спектакль, які патрапляе пад крытэрыі тэатра прафесійнага. На малако яны не дзьмулі, вады не лілі. Сыпалі ды сыпалі снегам, — як мае быць у каляднай казцы... За даўным-даўнім часам добра-такі забытай разам з самім святам.

Вядома, драматург Сяргей Кавалёў не назалея згадкамі пра каляды ў перамовах сваіх персанажаў, ды памяркуйце самі: калі яшчэ можа патрапіць у зімовы лес маленькая дзяўчынка, згубіцца там, заблукаць ды чарадзейным чынам выратавацца? Але сапраўднага драматызму хрэстаматыйнай сітуацыі надае пракуда Карузлік, Хохлікаў сваяк, весялун ды жартаўнік, сімпатычна-памаўзлівы ды каварны. Смеючыся з Дзяўчынкай, ён адгукаецца на яе адчайны покліч голасам матулі і хутка падштурхвае ў сумёт: засынай назаўсёды, дурнічка! Дзеля чаго? Фармальна нагода — маленькія чырвоныя рукавічкі, што так упадабаў на дзіцячых ручках. Па законах сапраўднай драмы, гэтыя дэтэктыўныя рукавічкі мусяць-такі канчаткова выкрыць Карузлікавы шкоды.

Вядома, у тэлевізійнай версіі спектакль, які сам я на падмостках не бачыў, штосьці і страціў, а нешта прыдатнае і набыў. Прынамсі, ён пакінуў добрае ўражанне. Гэта ж першая работа гамяльчан на беларускай мове! Правільна зрабіў тэатр, абраўшы для гэтага арыгінальны драматургічны твор, зроблены паводле адметнай прозы польскамоўнага беларускага пісьменніка, у казачным жанры. Аказалася, што артысты з берагоў Сожа арганічна жывуць у стыхіі фальклорнага відовішча і ўмеюць выяўляць нават мудрагелістыя пачуцці і настрой сцэнічных герояў на сваёй роднай мове. Агрэхі ў вымаўленні слоў былі толькі ў асобных выканаўцаў і не так многа. Практыкаваць беларускія спектаклі трупце варта і надалей.

Я не пераказваю сюжэт п'есы, дзе малады пан Альберт, пасля смерці бацькі прагуляўшы і прамантачыўшы сямейную спадчыну, з дапамогай Чарнакніжніка абкручвае тую пані Амелію з яе немалым багаццем, каб... Прыгоды прайдзісвета, які прадае душу д'яблу, каб жыць, песні пяць ды грэбаваць усімі маральнымі законамі. Той, хто не слухаецца Вышэйшага Творцы, паўстае супроць сапраўднай чалавечнасці, робіцца маральнай пачварай, паслухмянай перад злымі чарамі. Абражае ён свой род, свой народ, сваю Радзіму. І няма яму даравання. Гора з ім, з гэтым ганарліўцам і фанабэрлівым самалюбцам! Такіх вабіць у жыцці феерверк, які замінае ім бачыць зоркі. Ці не таму пранікнёна трымціць у фінале малітва і вымаўляюцца пацеры да Усемагутнага — дараваць нам грахі нашы: зласліvasць і гультайства, распусту і хціvasць, а роўна ж і абьякаvasць да лёсу Беларусі і да гора людскога...

Лёс пазбаўляе розуму таго, хто губіць іншых.

Адным словам, казка — яна казка і ёсць, ды ў ёй заўсёды змяшчаецца шмат цікавага і павучальнага. Як і ў гэтым «Звар'яцелым Альберце» з Гомеля.

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Літаратура і мастацтва. 1992. 6 лістапада.

Драматург Сяргей Кавалёў ды рэжысёр Галіна Карбаўнічая далікатна расставілі свае ацэнкі ўчынкаў персанажаў, перадусім зважаючы на асаблівасці пэўнага дзіцячага ўзросту. П'еса ад пачатку прызначалася да паказу на шырма, і рэжысёр рызыкавала не паразумецца з крытыкамі, выводзячы акцёраў з-за яе без аніякіх інтэрмедыйных дачыненняў, не пабудоваўшы аніякага «другога плана», што мусяць увасабляць лялечнікі ўжо між сабою. Яны, лялечнікі, і дзейнічаюць нібыта за шырмаю, бо даць ім дадатковы тэкст альбо прыдумаць незалежную лінію паводзін азначала б змяніць узроставы адрас спектакля і пераўскладніць яго. Адзінае пэўнасці хацелася б прычакаць — пэўнасці стаўлення акцёраў да сваіх планшэтных партнёраў; але гэта ўжо выдаткі акцёрскай падрыхтоўкі. Што да спектакля, дык фабула яго выпрастана, шэраг падзей не перагрувашчаны нечаканасцямі ды падрабязнасцямі. Вылучае яго неадназначнае стаўленне да зла і добра, свайго роду расповед пра крыўду-помсту, якую ні на сцэне, ні ў зале ніхто не зблытае з адплатай.

Зрэшты, агульнавядома, як пераканаўча адмоўныя персанажы ўмеюць убіцца ў ласку любой дзіцячай аўдыторыі праз сваю каларытнасць, характарнасць, здольнасць да ўчынку ў прынцыпе і часцяком — праз дзіўна (ведаючы сучасны тэатральны працэс, якраз нядзіўна) прыцягальную нестаноўчасць. Яны выбіваюцца з шэрагу дабрадзеяў ужо адным сваім прызначэннем закручваюць тэатральныя звады ды вылучаць непераможную станоўчасць сваіх супрацьлегласцяў.

Карузлік збірае першыя сімпатыі глядачоў сваім неціхмяным, жвавым стылем існавання ў спектаклі (ягоную ролю выконвае Леанід Сідарэвіч). Нават Дзяўчынка ў сумёце спачатку ўспрымаецца чарговым жартам веселуна: ці ж мала як можна выправіцца паводле трафарэту? Адумацца, засаромецца... Пакуль у чарговай карціне рэжысёр не пераканае ў свядомай жорсткасці маленькага злосніка: стары братка Хохлік уратуе дзяўчынку, а тую малы звадыяш падбурваюць скрасці чароўную Хохлікаву скрыпачку. І яна — скрадзе.

Натуральна, справядлівасць у казцы адновіцца. Але цуд казкі менавіта ў тым, што чароўная нестаноўчасць Карузліка нікому ўжо

не заступіць натуральнай прыстойнасці Хохліка, крыху падобнага да прапісной ісціны. Мудрасць пастаноўшчыкаў у тым, што Хохлік — харошы без прыўкрасаў, яму не трэба штораз дэманстраваць сваю дабрыню. Паўтаруся, што Карузлік без намаганняў адразу завалодвае сімпатыяй аўдыторыі, — тым глыбейшы будзе ўздых расчаравання. Між тым, станоўчасць Хохліка, празрыстасць яго казачна-ўседаравальнай сутнасці дзеці мусяць паспяхова давесці сабе самі, падпарадкоўваючыся дакладна-далікатнаму разліку стваральнікаў спектакля. Дзяўчынка (у гэтай ролі я бачыла Ірыну Камышаву) перавыхоўваецца проста — па-казачнаму. Мо і па-дзіцячаму?

Чацвёрты персанаж, Слімак (Уладзімір Уладыка, ён самы — выканаўца ролі Хохліка), кватарант вазаніцы з кветкаю, ведае ўсё пра ўсіх і... маўчыць. Уяўляе сабою гэткае перакуленае дагары нагамі ўсведамленне ўласнай рацыі, нешта падобнае да знакамітага класікавага непраціўлення злу. Гэта збліжае яго з Хохлікам, нездарма, паводле рэжысёра, ролю абодвух выконвае адзін акцёр. Слімак — неабходны фон для паразуменняў, выпрабаванняў ды высновы, якую... увасобіць сабою чароўная скрыпачка, адмаўляючыся цудадзейнічаць у няўмелых (тут таксама — нядобрых) руках Карузліка. Музычны цуды спектакля прадвызначылі кампазітар Сяргей Бельцокоў і выканаўца на флейце Даша Бельцокова.

Падобна, п'еса С. Кавалёва пераймае неадназначнасць адной з лепшых п'ес беларускага дзіцячага рэпертуару — п'есы Анатоля Вярцінскага «Дзякуй, вялікі дзякуй!». Матывы няўдзячнасці за дабро, дабрыні, якая ўсё перастварае, або цуду перавыхавання-відушчасці і да т. п. абедзвюх п'ес дасціпным чынам пераймаюць матывы Адвечнае кнігі (мо, па-свойму і рыхтуюць дзяцей да спаткання з ёю). Няможна не адзначыць і тактоўную, асцярожную рэжысёрскую апрацоўку драматургіі. Карбаўнічая не забаўляе дзяцей, не ківае ім пальцам, не ладзіць звычайнай акцёрскай мітусні, якая паўсюдна і зазвычай прыкрывае адсутнасць сапраўднага драматычнага дзеяння, не заклікае аўдыторыю слязліва спачуваць і, нарэшце, не карае Карузліка магчыма-немагчымымі кпінамі ды біццём. Рэжысура прадугледзела асаблівую камернасць пастаноўкі, якая дзеецца на трох невялічкіх задрапіраваных сталах. На іх — выявы-пазначкі

зімовага лесу ў стылі найўных канструкцый з паперы, Хохлікава хацінка. Аснова для выяў — капялюш. Акцёрам гэтыя капелюшы можна спраўна ўскладаць на галаву, проста «распускаючыся» ў прыродзе ды пачуццях персанажаў казкі, пазначаць час і месца дзеяння, — прынамсі, сонца і месячык, зразумела, сімвалізуюць, прамежкі сцэнічнага часу. Капелюшы з вэлюмамі функцыянуюць раз-пораз і як своеасаблівыя шырмы, прыкрываючы твары акцёраў у патрэбных месцах. Казка ў самым небанальным сэнсе прыгожая (мастак Людміла Даўгіна), сапраўды калядная...

Крыўдна будзе, калі ў тыпавую залу Палаца культуры, дзе атайбаваўся Маладзечанскі тэатр лялек, глядзець яе ўваб'ецца чатырыста чалавек сярэдняга школьнага ўзросту, хоць спектакль відавочна прызначаны для дзяцей меншых і меншае колькасці. Але гэта ўжо — рэчаіснасць. Яе самая найчароўная скрыпачка самага добрага персанажа не патрапіць перарабіць на цуд.

## І ВЫЦІНАЕМ... СПЕКТАКЛЬ<sup>1</sup>

Рэжысёр Жугжда і драматург Кавалёў радзіліся пра будучы спектакль на маленечкай драматургавай кухні за кубкам кавы; прысутнічаць дазволена было толькі наравістаму і неверагодна пароднаму драматургаву кату разам са мною. Абмяркоўвалі «Піліпкусінка». Сяргея ўражвала водгулле старажытных абрадаў ініцыяцыі (тлумачу знарок для беларускіх парламентарыяў: ініцыяцыя — гэта не ініцыятыва, а дзеяслоў «ініцыяваць» азначае зусім не тое, што маецца на ўвазе вы, шануюныя), аблямаванае, аздобленае хрысціянскім пачуццём усеагульнай справядлівасці. Алега захапіў успамін пра бабулю, асабліва пра тое, як выразна яна падавала эпілог з вяртаннем Піліпкі-сынкі: той прылятае да дзеда і бабы на гусіных крылцах, а яны бліны дзеляць...

У пастаноўку былі запрошаны, ніяк не іначай, прынцыпы ды тэхналогія тэатра ценяў. Мастацкім вырашэннем увогуле займалася Ларыса Мікіна; яны з Алегам ад пачатку аддалі перавагу нацыянальнаму віду — выцінанцы.

Прэм'еру «Піліпкі і ведзьмы» горад Магілёў зазнаў у леташнім снежні. Сорака пяць хвілін доўжацца дзіцячыя перажыванні. Іх прафесійна заахвочваюць Галіна Барысава, Ларыса Мікуліч, Наталля Суворова, Мікалай Сцешыц ды Уладзімір Тэвасян. Настрой аўдыторыі акцэнтнае музыка Паўла Кандрусевіча (яе запісвалі ў мінскай студыі «Скат»). Праўда, гэтую інфармацыю «ЛіМ» ужо збольшага падаваў адразу пасля прэм'еры, але з тэатра даслалі здымкі, і пачуццё таго, што магілёўскія лялечнікі стварылі нешта безумоўнае, вартае ўвагі ды заахвочвання, узмацнілася.

<sup>1</sup> Нататка апублікавана: Літаратура і мастацтва. 1995. 17 сакавіка.

АДВЕЧНАЯ ТЭМА КАХАННЯ<sup>1</sup>

Колькі ўжо было напісана і сказана пра каханне, і ўсё роўна гэта бяскончая тэма застаецца невычэрпнай, бо такое мноства адценняў у гэтага ўзвышанага пачуцця. І пакуль існуе на свеце чалавек, яго заўсёды будзе хваляваць гэтая таямніца, якая не мае ні часавых, ні прасторавых межаў. Ці можна быць «заложніцай», нявольніцай гэтага чароўнага пачуцця? Няўжо бязмежнае каханне можа прынесці столькі пакут і ахвяраў? Жанчына з яе тонкай звышчуллывай душэўнай будовай заўсёды знаходзіцца ў цэнтры зачараванага любоўнага кола, і менавіта яна дыктуе ўмовы гульні, бо яна ёсць пачаткам і працягам усяго жывога на зямлі. Жанчына нараджаецца для кахання, таму што толькі гэта пачуццё надае сэнс яе існаванню, калі ўсяго гэтага жанчыну пазбавіць — адбываецца трагедыя.

Менавіта на такія думкі мяне натыкнуў спектакль «Заложніца кахання» Сяргея Кавалёва, прэм'ера якога адбылася на Вольнай сцэне тэатра-лабараторыі беларускай драматургіі ў пастаноўцы Андрэя Гузія. П'еса «Заложніца кахання» (першапачатковая яе назва «Люстэрка Бландоі») створана аўтарам пад уздзеяннем беларускага рыцарскага рамана, які з'явіўся на Беларусі напрыканцы XVI стагоддзя праз пасрэдніцтва італьянскай і сербскай літаратуры. Дарэчы, пра гісторыю беларускага рыцарскага рамана каратка, але вельмі змястоўна напісана ў праграмцы, якая, безумоўна, дапамагае глядачу зарыентавацца ў далёкім старажытным часе. Увогуле гэтаму спрыяюць таксама і афармленне спектакля (зробленае ў сціплавата-змрочных адценнях), і шыкоўныя строі артыстаў (сцэнаграфія і касцюмы Віктара Цімафеева), вершы Міколы Казачонка, а таксама прыгожая, адпаведная атмасферы эпохі музыка ў выкананні гурту «Камелот» (Ігар Войніч і Зміцер Сідаровіч).

Усе тыя пытанні быцця, якія ставіць старажытны раман, не страцілі сваёй актуальнасці і ў наш час, таму што размова ідзе аб

чалавечых пачуццях, аб праблеме выбару паміж абавязкам і каханнем, жыццём і смерцю, здрадай і вернасцю, помстай і чалавечай мудрасцю. У цэнтры ўвагі глядача — Бландо (артыстка Алена Гудкова), маладая прыгожая жанчына, якую «бацькі аддалі за нялюбага» Гвідона, князя Антоніі (артыст Андрэй Кавальчук), бо так патрабавала палітыка. Ніхто нават і не здагадваецца, што робіцца ў яе душы, душы, якая стамілася жыць без кахання. Нават «шчасця любіць сваё ўласнае дзіця» яе таксама пазбавілі. Бландо на мяжы адчаю... Адзінае, чаго яна хоча — гэта кахаць і быць каханай. Яна не хацела забіваць мужа, але стала прычынай смерці яго, а той, каго яна так чакала і кахала ўсё жыццё, аказаўся зусім іншым чалавекам, не вартым такога самаахвярнага пачуцця. Бландо ў любоўнай агоніі ахвяруе нават сваім сынам, бо ёй так загадвае яе любы Дадон (артыст Ігар Сігаў), і яна, як ні жудасна гэта ўсвядоміць, згаджаецца забіць сваё дзіця. У выніку адбываецца трагедыя — Бландо асуджана ўласным сынам на смерць. «Заложніца» асабістага, з аднаго боку, усепаглынальнага пачуцця і «заложніца» кахання нялюбага — з другога, які не пакідае яе нават пасля смерці — вось тыя два нестыкоўныя паміж сабой палоны, якія захапілі і загубілі яе душу, такую моцную і ў той жа час такую бездапаможную.

Нягледзячы на тое, што мастацкі матэрыял цікавы і прыцягвае ўвагу глядача, мне ўсё ж здалося, што артысты, і ўвогуле спектакль, не ўзняліся на тую эмацыйна-псіхалагічную вышыню, якая заяўлена аўтарам п'есы. Безумоўна, увасабленне рамана на сцэне — вельмі складаная справа, таму што ўсё дзеянне адбываецца дзесьці па-за сцэнай і артыстам толькі даводзіцца канстатаваць факты, «загружаючы» глядача велізарнай інфармацыяй, якая проста неабходная, каб хоць крыху зразумець сюжэт. Адсюль, напэўна, схематычнасць створаных вобразаў, іх умоўнасць, адчужанасць. Таму і атрымліваецца, што спектакль — гэта якраз сцэны з рыцарскіх часоў (якія часам не стасуюцца эмацыйна адна з адной), а не трагедыя жаночага лёсу (а гэта асноўная, на мой погляд, тэматычная лінія), бо да трагедыі спектакль не ўзняўся. Здаецца, што артысты працуюць на паўжэстах, паўэмоцыях, паўстрасцях, і таму складваецца ўражанне, што кожны з іх, шкадуючы свае прафесійныя сілы, хацеў бы і трагедыю сыграць,

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Культура. 1997. 7–20 студзеня.

і нервы не папсаваць. Вельмі прыгожая артыстычная знешнасць, прафесійна пастаўленыя галасы, дакладна завучаныя жэсты, такія стандартны акадэмічны надрыў — аднак атмасфера духоўнай еднасці паміж сцэнай і глядачамі адсутнічае. Сцэна каханьня (якога Бландо чакала так моцна і дзеля якога пайшла на ўсё) не ўражвае сваёй эмацыйнай напружанасцю, вельмі схематычная і перакаанальная, але ж яе можна было б апаэтызаваць і ўзвесці нават у абсалют. Тое ж самае і са сцэнай развітання маці з сынам Бавай (артыст Анатоля Кот). Проста цяжка сабе ўявіць такую страшэнную сітуацыю, калі сын вымушаны выносіць прысуд маці. І зноў жа ў такі трагічны момант жыцця герояў артысты не знаходзяць патрэбны «градус» эмоцый і апускаюцца да ўмоўнасці. Але ж у глядача павінны ліцца слёзы, калі Бава кажа маці аб тым, што «разам з табой на вогнішчы будзе гарэць і мая душа».

Увогуле спектаклю нестася дынамічнасці, непарыўнага нарастаючага тэмпу, які б трымаў увагу глядача. Выклікаюць цікавасць «Люстэркі» (артысткі Людміла Сідаркевіч і Таццяна Жахоўская), якія ўносяць струменьчык рамантычнасці і ўрачыстасці ў спектакль, а яшчэ цікава, прафесійна і натуральна зробленыя баі (пастаноўка сцэнічнага бою — Ігар Сігаў), якраз яны і нагадваюць глядзчу, што размова ідзе аб старажытным часе і перад намі амаль што сапраўдныя рыцары. Магчыма, артыстам яшчэ не хапае ўзросту, а можа, нават і вопыту, каб працаваць з такім гістарычным матэрыялам, а магчыма — гэта яшчэ і адсутнасць цікавай рэжысёрскай канцэпцыі ў падыходзе да матэрыялу. Не ведаю. Але ж хочацца спадзявацца, што спектакль яшчэ набярэ моц, знойдзе свайго ўдзячнага глядача. І дай Божа ўсім, хто пабачыць гэты спектакль, стаць «заложнікамі» каханьня да артыстаў і іх таленту.

## «ЗВЕЗДЫ» ЗАЖИГАЮТСЯ. КОМУ ЭТО НУЖНО?<sup>1</sup>

Театральное дело. Над ним ныне витает призрак достаточно серьёзного кризиса: творческого, кадрового, материально-технического, организационного, мировоззренческого. И над всем этим повисает сакраментальный вопрос: с чем и с кем войдем в столь уж близкий и желанный XXI век?

С чем — разговор отдельный. Сейчас я хотел бы заострить внимание на другой части вопроса — с кем? Ибо давно было замечено: кадры решают все.

С драматургией в наших театрах всегда была проблема — новых талантливых пьес нашим режиссерам никогда не хватало и не хватает. Это факт. Как факт и то, что к этой вечной творческой проблеме можно относиться по-разному. Одни — пассивно ждут шедевров, а другие — сами идут навстречу драматургам, подсказывают идеи, вместе работают над проектами.

Рид Талипов — талантливый, яркий и самобытный режиссер — активно поддержал идею молодого и подающего большие надежды белорусского драматурга Сергея Ковалева в создании сценической версии книги воспоминаний Саломеи Русецкой. Недавно они пригласили зрителей на премьеру спектакля Минского областного драматического театра «Саломея и ее возлюбленные».

Режиссуре Рида Талипова присущ особый художественный стиль. Его спектакли не просто красивы изящной сценической «упаковкой», а содержательно красивы и удивительно гармоничны. Не стал исключением и этот спектакль, в котором многие молодые исполнители (молодечненской труппе еще только неполных пять лет, естественно, актерского опыта пока не хватает) продемонстрировали достаточно зрелый профессионализм.

Спектакль «Саломея и ее возлюбленные» свидетельствует, что один из самых молодых творческих коллективов нашей страны весьма успешно проходит свои сценические «университеты». Одна

<sup>1</sup> Статья опубликована: Рэспубліка. 1997. 26 сакавіка.



## АПЛОДИСМЕНТЫ ПО ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЗАКАЗУ

*Почему так бездарно потрачены нищие деньги нищего  
государства?*

из причин ускоренного творческого становления — дальновидная и последовательная политика руководителей театра, которые приглашают к сотрудничеству талантливых драматургов, режиссеров и других мастеров сцены. Это оборачивается очевидной пользой для всех: и для театра, и для режиссера, драматурга, актеров, а в конечном счете — для всей белорусской культуры, которая на наших глазах обогащается новыми «звездами».

В этом смысле порадовала меня еще одна премьера, на этот раз в Русском академическом театре им. М. Горького, на сцене которого режиссер Виталий Барковский вместе со своим единомышленником художником Владимиром Матросовым поставил спектакль по пьесе Елены Поповой «Баловни судьбы». Эту пьесу новой не назовешь — уже три года она успешно идет в театрах России, Эстонии, получила первую премию на Европейском конкурсе драматургии, но у белорусской «номенклатурной» режиссуры интереса не вызвала. Сказались эстетическая глухота к новой драматургии и упорная приверженность к старому политическому театру, который обязывает в каждый спектакль закладывать адресованную властям очередную «фигу» в кармане. Только кого такие приемы могут сегодня удивить?

Виталий Барковский, известный мастер сценического эпатажа, на сей раз пошел другим путем — внимательного, бережного отношения к авторскому замыслу. Кроме того, нечасто встретишь сегодня такую постановку, в которой буквально все актерские работы осуществлены как прорыв к новым горизонтам сценического существования: Валерий Шушкевич, Татьяна Гаркуша, Наталья Чемодурова, Татьяна Бавкалова, Владимир Шелестов, Александр Брухацкий, Елена Цветкова создают удивительный ансамбль.

Современный театральный процесс отмечен разными событиями, явлениями, конфликтами, противоречиями. Я попытался обратить внимание читающей публики на проблему рождения и поддержки театральных «звезд». Именно — «звезд», а не театральных «генералов». «Звезд», которые своим существованием не только украшают отечественную культуру, но и подсказывают своим творчеством наиболее перспективные пути дальнейшего развития искусства. Сегодня пришла пора театру стать именно театром, а не «обслужой» политических доктрин и разгоряченных амбиций.

В наше время обилия скверных товаров и развитой рекламы не так уж и сложно выдать кислое за сладкое, просроченное за свежее, плохое за хорошее. Особенно если некачественный товар в эффектной обертке.

В искусстве с рекламой намного сложнее. В кинематографе и театре заказные темы проходят плохо. Ну, есть, конечно, есть исключения. Захотел, например, Никита Михалков разрекламировать свои нежные отцовские чувства и широко представить фильм с родной доченькой. Пожелал Андрон Михалков-Кончаловский проявить себя как почитатель курочек-ряб. Задумано — сделано. Постарались привлечь внимание к тому, где бурные аплодисменты необязательны. Заплатили, разумеется, за это деньги немалые. Но, ко всему прочему, Господь братьев-режиссеров талантом не обделил. Умеют ребята фильмы снимать. Да, впрочем, их и так все любят.

Насколько мне известно, в театральном деле «раскрутить» посредственный талант до звездного уровня еще никому не удавалось. В чем загадка — трудно сказать. Правда, отдельные личности вызывают удивление своим несоответствием славе. Например, у нас решительно не поощряется критиковать народных артистов. Даже с заслуженными надо обходиться сверхвежливо, что совершенно непонятно зарубежной публике. «А что означают эти названия? Артист премию “Оскар” имеет?» — так часто спрашивают не ведающие нашей действительности заграничные продюсеры.

Тем не менее, в маленьком мире настоящих ценителей искусства «свой табель о рангах». Им изволь талант демонстрировать. Да не от случая к случаю, а постоянно набирая высоту. Следующая роль, следующая пьеса, следующий спектакль должны быть все лучше и лучше. Однако талант и вдохновение — штуки не заказные. Они

вообще никем не управляемы и иногда не оправдывают возлагаемых на них надежд. Например, прикажут Национальному театру имени Янки Купалы порадовать очередным эпохальным произведением, а у того вдохновение на нуле. Или внушат начинающему драматургу веру в светлое будущее — он от этого гением не становится. . .

Загадочна судьба таланта, и помогать ему необходимо. Только большое сомнение вызывает у многих существующая сегодня система государственных заказов на творчество.

Кто дирижирует финансовой и моральной поддержкой талантливых людей?

То, что происходило в Молодежном театре 27 января, трудно назвать поддержкой таланта. Скорее всего, это была своеобразная «раскрутка», так сказать, аплодисменты по государственному заказу. Но купит ли этот товар потребитель театральной продукции?

Несколько лет назад на сцене Гомельского театра мне впервые удалось увидеть драматургические пробы филолога Сергея Ковалева. Спектакль «Шляхтич Завальня» был поставлен по госзаказу Министерства культуры. Автор, увлеченный белорусскими средневековыми сюжетами, лишь честно перевел в диалоги фантастические опыты Яна Борщевского. Совсем загнанная в угол белорусская драматургия даже в таком сказочном виде заслуживала поддержки. А судьбу спектакля решил зритель. Продержавшись сезон, произведение тихо ушло с афиши. Между тем, Министерство поверило в драматурга. Пьесы Ковалева пошли в кукольных театрах. С куклами всегда договориться легче, чем с драматическими артистами.

Бесспорно одаренный человек и пытливый историк, Ковалев все же туго усваивал законы театра. Тексты кукольных представлений щедро расцвечиваются режиссером и художником. Там пьеса — вещь довольно условная. Впрочем, и драматический театр может переварить абсолютно любой текст. Спектакль можно поставить и по телефонной книге, было бы желание. Но драматические театры придирчивы к драматургам, и не удивительно, что министерству пришлось прямо-таки толкать Ковалева на большую сцену.

Минский областной драматический театр, находящийся в Молодечно, получил заказ на постановку пьесы Ковалева «Саломея и ее

возлюбленные». Акция была подкреплена приглашением опытного режиссера Рида Талипова. Благоклонно настроенная театральная общественность собралась в зале Молодежного театра, куда в рамках работы сценической лаборатории привезли спектакль. Было предусмотрено и обсуждение силами приглашенных критиков.

Вероятно, мало кто знает о том, что на основе постановления Совета Министров Республики Беларусь «О мерах по поддержке творческой интеллигенции» в течение 1996 года Сергей Ковалев в числе 25 других счастливицов получал государственную стипендию. Совсем небольшую, в размере четырех минималок, но зато один из пяти литераторов. Значит — надежда.

Но то, что происходило на сцене, можно назвать всего лишь пародией на латиноамериканские сериалы. В покоях с парчовыми подушками и видом на ночной Стамбул некая женщина в просвечивающихся шароварах иллюстрирует написанные ею мемуары о мужчинах, с которыми была близка. Первый муж, старый доктор, с большими трудностями овладел ею, подростком, и, бросив с ребенком, бежал, прихватив драгоценности. Зато научил медицине.

Второй возлюбленный бил ее плеткой, но, видимо, даже любил, пока Саломея его лечила. Третий оказался трусом и пьяницей. Она его просто пожалела и нечаянно родила от него пару детей. Четвертый, молодой и распутный, хорошо играл на бандуре, но тоже Саломею ободрал как липку.

Пока на правой стороне сцены с воплями, стрельбой из пистолета, ударами кнута, танцем живота, опьянением и демонстрацией постельных подробностей шел рассказ несчастной женщины о несложившейся семейной жизни, на левой стороне сцены в обстановке студенческого общежития на нарах сидели молча два молодых человека и читали эти мемуары.

По мере чтения молодые люди так же молча раздевались до трусов, потом начинали одеваться. Один из них, с порочным лицом, впоследствии оказался сыном Саломеи. А его красивый сотоварищ так проникся прочитанным, что в финале спектакля прибежал к бедной женщине и сказал, что будет любить ее вечно. Так Саломея обрела пятого возлюбленного, молодого и страстного, вероятно, поручика. Ну, настоящий полковник!

Артисты играли с надрывом, не утруждая себя поисками жизни человеческого духа. Искать оказалось нечего. Они обнажались, завывали, убегали и прибегали. Постоянно звучала терпкая восточная музыка, и хоть годы шли, все происходило на фоне того же Стамбула.

Заранее приготовленные цветы были вручены артистам, и началось обсуждение, в ходе которого удалось выяснить следующее. Один профессор сказал, что это «история, бесконечно важная для нашей культуры». Другой доктор наук испытал «радость за историческое прошлое своей земли» и поблагодарил за «познавательную сторону этого спектакля». На авансцене оставались лежать тонко продуманные режиссером символы неудачных возлюбленных: кукла, кнут, поднос с вином и рюмками, бандура. Поручик следа не оставил...

За учеными профессорами выступали женщины-критики. Они прятали глаза и от души благодарили артистов за то, что те приехали и находят в себе силы радовать нас своим искусством. Правда, всем известный своим вольномыслием режиссер из зрительного зала вдруг попытался намекнуть, что через три года наступит XXI век и нам будет стыдно входить в него с такими шедеврами. Но этого несдержанного режиссера кукольного театра быстро поставили на место. Руководство областного отдела культуры поблагодарило за доверие. Руководство Молодечненского театра скромно предложило чуть-чуть выпить за успех. Остальные поспешили в гардероб.

В очереди за пальто удалось выяснить, что данная история представляет историческую ценность, так как является действительными воспоминаниями, написанными Саломеей Русецкой, жившей на территории Княжества Литовского. Труд написан по-польски и по-французски, что доказывает образованность простой женщины. Историки расценивают как подвиг ее жизнеописания и совсем не осуждают, что родила, но не воспитывала собственных детей.

Боже, за что ты прикрыл пеленой наши очи и не дал, подобно профессорам, испытать радость за историческое прошлое своей земли!

Министерство оплатило спектакль и его обсуждение. Корявая «раскрутка» оказала медвежью услугу театру, драматургу и сподобному режиссеру. Не думаю, что после показанной пошлости и безвкусицы найдутся смельчаки, которые пожелают ставить пьесу или пригласят к себе в театр Рида Талипова.

Но будем милосердны к Риду Сергеевичу. Уйдя от привычных ему философских размышлений в ж-ж-жестокую мелодраму, художник имеет право на неудачу. Если, конечно, найдет в себе силы понять, что компромисс до добра не доводит.

Но почему так бездарно потрачены нищие деньги нищего государства? Это амбициозные спонсоры или Фонд Сороса имеют право рисковать, да и то посовещавшись со своими экспертами. А здесь в группу поддержки «Саломеи и ее возлюбленных» входят опытные бойцы: акция организована управлением культуры министерства в лице Вадима Допкюнаса и Вацлава Володько, а критиков вдохновил Ричард Смольский.

Несвежая, однако, получилась продукция.

МАЛАДЗЕЧАНСКАЯ САКАВІЦА-97<sup>1</sup>

(Фрагмент)

Відаць, рэдка трапляюцца спектаклі, якія выклікаюць такія супрацьлеглыя думкі, як «Саламея і яе амараты» па п'есе С. Кавалёва ў Мінскім абласным драматычным тэатры (г. Маладзечна). Паставіў яго цікавы рэжысёр Рыд Таліпаў. Вядома, што гісторыя адной душы бывае больш павучальнай, чым гісторыя цэлага народа.

Так, але гісторыя душы! А стваральнікі спектакля, і аўтар, і рэжысёр, на падставе дзённікаў вядомай лекаркі Саламеі Русецкай паказалі нам гісторыю алькоўных вандраванняў. І каб былі там вялікае ачышчальнае каханне, моцныя характары, нейкая высокая чалавечая трагедыя, можна было б і зразумець, і паспачуваць. Дык не, усе гісторыі на ўзроўні тых, якія можна падгледзець у замочную шчыліну — чародка мужчын, жудасных у сваёй нікчэмнасці: стары муж, аўстрыйскі шляхціц, тытулаваны венгерскі мазахіст — па чарзе валілі Саламею ў ложак — ці ж можна лічыць усё гэта павучальнай гістарычнай спадчынай? Не зразумелыя гэтыя рэжысёрскія экзерсісы, не зразумела, чаму падчас чытання дзённікаў маці сын распранаецца і выконвае нейкія дзікунскія сексуальныя скокі.

Тэатральныя крытыкі Таццяна Ратабыльская і Людміла Грамыка ў адзін голас казалі, што спектакль уразіў іх агрэсіўнай пошласцю. Хаця былі ў яго і прыхільнікі. Што рабіць, відэа і тэлебачанне прывучылі глядачоў да гісторый такога вольнага гатунку.

<sup>1</sup> Артыкул апублікаваны: Тэатральная творчасць. 1997. № 4. С. 26–28.

ПРОСТА... ЭРАТЫЧНЫ ЖЫЦЦЯПІС<sup>1</sup>

Перад жыццём Саламеі Пільштыновай (Русецкай), перад яго насычанасцю, непрадказальнымі ўзлётамі і падзеннямі блякне фантазія Добсанаў (сцэнарыстаў «Санты Барбары») або стваральнікаў шматлікіх мексіканскіх серыялаў. Дзяўчынка з Наваградчыны воляю лёсу ператварылася ў нястомную вандроўніцу, авалодала турэцкай, рускай, нямецкай мовамі, спасцігла таямніцы медыцынскай навукі і зрабілася лекаркай, прызнанай у многіх краінах свету. Працавала ў гарэме турэцкага султана Мустафы, практыкавала пры двары рускай імператрыцы Ганны Іаанаўны, аўстрыйскага імператара Карла VI, князёў Радзівілаў, Патоцкіх і г. д. Двойчы была замужам, мела дачку і двух сыноў. Напісала раман, датаваны 1760 годам.

Неверагодны жыццяпіс суайчынніцы прыцягнуў увагу драматурга С. Кавалёва, і ён стварыў на ягонай падставе п'есу «Саламея і яе амараты». П'еса пачала сваё сцэнічнае жыццё на сцэне Мінскага абласнога драматычнага тэатра (Маладзечна) у пастаноўцы рэжысёра Р. Таліпава.

Дзеянне спектакля адбываецца на працягу адной ночы ў Стамбуле. Раніцай сын Саламеі Станіслаў пакіне Турцыю і з пасольскай місіяй выправіцца на радзіму. Паміж маці і сынам — бездань непаразумеў: сын паверыў брудным плёткам, якімі аплецена імя свабоднай, незалежнай жанчыны. Саламея паслала сыну мемуары, дзе шчыра расказала пра свой нялёгкі жыццёвы шлях. І вольна, у роздуме і пакутах яна чакае сынавага выраку...

Падзеі разгортваюцца адначасова ў трох месцах: на цэнтральнай пляцоўцы, у пакоях Саламеі, у кутку сына. Мастак Я. Волкаў арганізоўвае сцэнічную прастору паводле рэжысёрскай кампазіцыі спектакля: з правага боку — стол, паліцы з кнігамі, медычным начиннем; з левага — стол са свечкай і ложка; у цэнтры — канапа, над якой канарэйкава-жоўтая фіранка і такія ж залацісты полаг.

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Літаратура і мастацтва. 1997. 18 красавіка.

Калі фіранка адхінаецца, замкнёная прастора будуара пашыраецца і мы бачым за вакном панараму Стамбула. На працягу спектакля высьвятляецца адна з пляцовак, і сцэны з мінулага плаўна ўплятаюцца ў рэальнасць. Памяць выхоплівае найбольш яркія эпізоды, якія матэрыялізуюцца на нашых вачах у жывыя сцэнкі-замалёўкі. Перад намі паўстаюць тыя, з кім Саламея брала шлюб, каго кахала і ненавідзела, хто здраджваў ёй і рабаваў.

Першы наплыў-згадка аб лекары-немцы — 50-гадовым Якубе Гальпіры, за якога выдалі бацькі замуж 14-гадовую дзяўчынку. Акцёр В. Багушэвіч стварае характар ёмісты і па-свойму трагічны. Гальпір шчыра кахае жонку, самааддана даглядае яе падчас цяжкай хваробы, захапляецца яе мужнасцю, калі Саламея вызваляе яго з турмы, рызыкуючы сваім жыццём. Разам з тым, ён пастаянна вагаецца паміж каханнем і рэўнасцю да яе лекарскіх поспехаў, у якіх яна пераўзышла свайго адукаванага мужа. Акцёр пераканаўча выяўляе драму героя, яго ўнутраны душэўны разлад, які і абумоўлівае разрыў з блізкім чалавекам. Гальпір кідае жонку з маленькай дачушкай на чужыне без сродкаў існавання.

Наступны ўспамін пераносіць Саламею ў турэцкую крэпасць Відынь. Жанчына не хоча прыгадваць князя Ракацы — занадта непрыемныя асацыяцыі ён выклікае, але той дакучліва нагадвае аб сабе, урываецца ў яе памяць. Князь Ракацы ў венгерскім вайсковым строі з пісталетамі і пугай у руцэ ўдае з сябе меладраматычнага злодзея. Фанабэрлівы, самаўпэўнены, цынічны, ён ніяк не можа ўцяміць, што яму, князю трансільванскаму і каралевічу угорскаму, адмаўляе ў каханні бязродная вандроўная лекарка. Герой Б. Доніна нахабна заляцаецца да Саламеі, пагрозліва ляскае пугай, і толькі пісталетны стрэл спыняе раз’юшанага князя. Жанчына з палёгкай адганяе ад сябе цяжкія ўспаміны.

Другі муж, харунжы аўстрыйскай імператарскай арміі Юзаф Пільштын, таксама прынёс жонцы шмат гора. Выкуплены ёю з турэцкага палону, Юзаф ператварыўся ў «рабаўніка ва ўласным доме». Саламея ўладкоўвае мужа афіцэрам у войска Міхала Радзівіла, спраўляе адпаведную вопратку, коней, зброю. Між тым, ён распуснічае, п’е, наладжвае бойкі, пакуль князь не высылае

яго ў глухую палескую вёску. Аднак нішто ўжо не можа спыніць Пільштына. Пераступіўшы апошнюю мяжу, ён спрабуе атруціць жонку і ўцякае, прыхапіўшы грошы і дачку Саламеі Канстанцыю. Нягледзячы на драматызм сітуацыі, акцёр А. Бубашкін падае гэты вобраз у сатырычным плане. Юрлівы, ускудлачаны Юзаф выклікае смех і адначасова непрыязь з-за сваёй чалавечай несамавітасці. Выканаўца шырока выкарыстоўвае камедыйныя сродкі (ад шаржу да гратэску), ствараючы вострахарактарны вобраз.

Нарэшце 30-гадовую Саламею напаткала першае каханне. Пасля чарговай вандроўкі ў Турцыю яна вяртаецца ў Камянец-Падольскі, дзе сустракае прыгожага маладога шляхціца па мянушцы Адоніс. У выкананні А. Чэчанёва юнак паўстае млявым, спешчаным, знешне прывабным. Гультай і абібок, ён успрымае каханне жанчыны як належнае і абьяква ашуквае яе. Адоніс нават не імкнецца схаваць загану сваёй разбэшчанай натуры. Ён жыве за кошт Саламеі, здраджвае ёй, спакойна раскідаецца чужымі грашыма. З-за яго легкадумнасці памірае старэйшы сын Францішак. Саламея ўсё даруе нявернаму каханку, акрамя смерці сына. Яна страляе ў Адоніса. Але той, ачуняўшы, знікае, таму што, як з горкай іроніяй заўважае жанчына, «каханне забіць немагчыма».

Вобразы амаратаў падаюцца акцёрамі ў рознай жанравай стылістыцы — трагедыйнай, меладраматычнай ці амаль вадэвільнай; менавіта такімі іх захавала памяць Саламеі. В. Багушэвіч, Б. Донін, А. Чэчанёў і асабліва А. Бубашкін ствараюць псіхалагічна дакладныя характары, не пазбягаючы пэўнай перабольшанасці і выказваючы сваё акцёрскае іранічнае стаўленне да персанажаў.

Іншую танальнасць набывае ў спектаклі Саламея, якую іграюць дзве выканаўцы — Т. Раковіч і І. Кляпацкая (адпаведна ў маладосці і ў сталым узросце). Першая выканаўца ўдзельнічае ў эпізодзе з Якубам Гальпірам. Яе гераіня вытанчаная, парывістая, як дзіця, гарэзнічае і свавольнічае. Адначасова Саламея-Раковіч валодае рашучасцю, моцным характарам. Яна не вагаючыся выпівае эліксір, ад якога быццам бы памёр пацыент мужа, і тым самым выратаўвае яго ад смерці.

Побач з ёй Саламея І. Кляпацкай выглядае стрыманай і засяроджанай. Перад выканаўцай паўстала даволі складаная задача: удзел у сцэнах успамінаў (калі памяць астуджвае напал мінулых жарсцяў), выяўленне матчыных пачуццяў (чакае прымірэння з сынам) і адначасова цяжар своеасаблівага каментару. Актрыса цудоўна спраўляецца з усімі задачамі. Яе Саламея то адчужана, нібыта збоку, назірае за прывідамі мінулага, то ўзрушана эмацыйна рэагуе на падзеі. Мудрасць, разважлівасць арганічна спалучаюцца ў ёй з непасрэднасцю і даверлівасцю, а яе лёгкая, грацыёзная хада, абаяльная, адкрытая ўсмешка робяць надзіва падобнай на маладую Саламею.

Галоўнае ж, што вабіць у ёй — гэта хрысціянская цяроўнасць, міласэрнасць. Жанчына даравала Якубу Гап'піру, калі той хворы, знясілены звярнуўся да яе па дапамогу. Даравала яна і Юзафу Пільштыну, пераканаўшы князя Радзівіла выпусціць яго з турмы на волю. Саламеі ўласціва вялікая сіла духу, якая жывіцца верай і любоўю да чалавека. Невыпадкова Русецкая завяршае свае мемуары вершаваным творам «Песня маёй кампазіцыі», дзе ёсць такія радкі: «Дзеля ўсіх хрысціян не шкада мне нічога, / Не мець толькі б згрызотаў сумлення святога».

Насычаная драматычнымі калізіямі фабула спектакля часам падаецца неверагоднай, неўмяшчальнай у межы аднаго чалавечага жыцця. Кожная асобная сцэна-ўспамін магла б стаць сюжэтам для самастойнай гісторыі. Аднак тут няма ніякага перабольшвання. Драматург С. Кавалёў нічога не вынаходзіць, ён творча асэнсоўвае рэальныя факты біяграфіі Саламеі Русецкай, а рэжысёр Р. Таліпаў таленавіта ўвасабляе іх у мастацкае відовішча. Яны дапаўняюць аўтарку мемуараў хіба фінальнай сцэнай, дзе Саламею нарэшце перастрэла высокае каханне (з сябрам сына Станіславам Макоўскім у выкананні Р. Латагольца). Нягледзячы на інтрыгуючую назву («Саламея і яе амараты») ды аўтарскі каментарый (паводле яго, п'еса — «эратычная біяграфія лекаркі»), сцэнічны твор абсалютна пазбаўлены пошласці, а так званыя эратычныя сцэны пастаўлены рэжысёрам з пачуццём такту і дасціпнай іроніяй (часам іх суправаджае спагадлівы смех гледачоў).

*Р. С.* Спектакль маладзечанцаў быў паказаны ў Мінску ў межах Рэспубліканскай лабараторыі-майстэрні малых драматычных форм, якая створана пры Дзяржаўным маладзёжным тэатры па ініцыятыве яго дырэктара В. Тарнаўскайтэ, Міністэрства культуры РБ і Цэнтра тэатральнай крытыкі Беларусі «Авансцэна». Раз на месяц абласныя драматычныя калектывы маюць магчымасць паказаць свае працы ў сталіцы, што пры сённяшнім немагчымасці наладзіць гастролі мае неацэнную значнасць. Сёлета адбыліся два такія паказы — «Рычард» У. Шэкспіра (сцэнічная адаптацыя А. Дударова) Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра і «Саламея і яе амараты» С. Кавалёва. Абодва спектаклі сустрэлі прыхільнасць глядзельнай залы і рознагалоссе крытыкаў, што абсалютна натуральна.

Пастаноўка паказаных твораў стала магчымай дзякуючы фінансавай падтрымцы Міністэрства культуры РБ, якое выдзяляе грошы на ўвасабленне менавіта беларускіх п'ес, як і п'ес у беларускіх перакладах. Падтрымка дзяржавы асабліва важная: сёння ў нашых тэатрах, у тым ліку акадэмічных, катастрофічнае становішча з беларускім рэпертуарам. Спадзяюцца на свядомасць рэжысёраў не даводзіцца: існуе пэўная небяспека ўвайсці ў XXI стагоддзе з Мрожакам, Бекетам і Іянеску, але без нацыянальнай драматургіі. Але менавіта з ёю, з нацыянальнаю, ва ўсе часы былі звязаны буйнейшыя дасягненні беларускага тэатральнага мастацтва.

## БЕЛАРУСКИ «МАЛЕНЬКІ АНЁЛАК»<sup>1</sup>

Калісьці знакаміты кампазітар Каміл Сен-Санс напісаў твор «Карнавал жывёлаў». Дакладней — некалькі музычных мініяцюр. Самая вядомая з іх — «Лебедзь» — стала вядомым балетным нумарам. Французская пісьменніца Кармэн Барнос дэ Гаштольд таксама напісала твор, прысвечаны жывёлам. Вершы «Малітвы жывёлаў» — гэта просьбы розных жывых істотаў, братоў нашых меншых, да Бога. Вы ніколі не задумваліся, хто перадае гэтыя просьбы да Усявышняга? Напрыклад, паэтычны тэатр аднаго акцёра «Зьніч» сцвярджае, што іх даносяць анёлы і маленькія анёлкі — лёгкія незямныя істоты, пяшчотныя стварэнні з крыльцамі. Адзін з такіх анёлкаў стаўся героем спектакля тэатра «Зьніч», што не так даўно прайшоў у зале касцёла св. Сымона і св. Алены.

Што да спадарыні Гаштольд, то яна не толькі пісьменніца, але і манашка. Напэўна, таму так добра пачула яна малітвы Жаўрука, Сабакі, Марской Зоркі ды іншых жывёлаў. Між іншым, далёкія продкі пісьменніцы жылі ў нас, на Беларусі. Князям роду Гаштольдаў належалі ў XVI стагоддзі Валожын, Койданава, Радашковічы і шмат іншых мястэчак.

Дзеці ўсяго свету чытаюць творы гэтай пісьменніцы. Але толькі на Беларусі створаны спектакль паводле яе «Малітваў...». П'есу для беларускага паэтычнага тэатра аднаго акцёра «Зьніч» напісаў драматург Сяргей Кавалёў, а паставіла яе мастацкі кіраўнік тэатра Галіна Дзягілева. Выканаўца — Раіса Астрадава. У спектаклі гучаць малітвы Жаўрука, Парсюка, Пеўня, Сабакі, Мышы, Блыхі, Жырафы, Папугая, Малпы, Жабы, Чарапахі і Марской зоркі.

<sup>1</sup> Нататка апублікавана: Народная воля. 1998. 3 лютага.

## NIE BĘDZIE LEPIEJ<sup>1</sup>

*Teatr im. J. Osterwy w Lublinie. Siarhiej Kawalou «Zmęczony diabeł». Reżyseria i scenografia — Ryd Talipau, kostiumy — Ireneusz Salwa, choreografia — Rajmund Sobiesiak*

«Po co wam diabeł, jeśli przestaliście wierzyć w Boga» — pyta diabeł.

«Kończy się wiek i pewne prawdy oczywiste należy ludziom przypomnieć. Taką prawdą jest wiara...» — stwierdza reżyser «Zmęczonego diabła» Ryd Talipau.

W sobotni wieczór w lubelskim Teatrze im. J. Osterwy miała miejsce uroczysta prapremiera sztuki, którą na motywach utworów Kajetana Moraszewskiego, Janka Kupały i Franciszka Alachnowicza, oparł młody dramaturg białoruski Siarhiej Kawalou.

Motyw kontaktów człowieka z diabłem nie jest nowy. Zresztą, tu także jeden z tekstów — ten Moraszewskiego, pochodzi z XVIII wieku. Diabeł kusił, obiecywał i zawsze chciał coś dla siebie. Tym razem jednak dawał w zamian raj. Propozycja nęcąca. Wybrańcem jest Jaśko, typowy bohater ludowy — jak powiedzielibyśmy kiedyś, obywatel przeciętniak — jak mówimy dziś. Zdaje sobie sprawę, że ten życiowy bagaż musi jakoś wlec za sobą, choć jest także świadom monotonnej niezmienności życiowej drogi i wie, że przed nim coraz mniej ekscytujących wydarzeń. A przecież kiedy przed Jaśkiem staje diabeł i daje mu szansę zbawienia siebie i świata poprzez dość drobne wyrzeczenia, padają sakramentalne pytania — «Czy to coś zmieni?» i dobrze znane — «Dlaczego właśnie ja?».

Eskalacja grzechów Jaśka następuje dość szybko. Od zwykłego ulegania złu po morderstwo. Czy sam jest temu winien, czy to znów szatańska sprawa? A może inni, ci wszyscy, których obciąża swoimi uczynkami?

<sup>1</sup> Recenzja opublikowana: Dziennik Wschodni. 10–11.11.1997.

**BIAŁORUSKI EVERYMAN<sup>1</sup>***Premiera białoruskiej sztuki w lubelskim teatrze*

W lubelskiej realizacji sztuki Jaśka gra Paweł Sanakiewicz, który bardzo dobrze poradził sobie z rolą. Przeobrażał postać bohatera od naiwnego, prostodusznego szaraka po faceta, który zaczyna rozumieć istotę zła. Ale też uznaje, że nie będzie mu się w stanie sam przeciwstawić. I nie tyle owa bezsilność, co utracone profity budzą w nim głęboki żal. Jednak zawsze jest nadzieja. Bo, jak powiedział ktoś, prawdziwym piekłem jest brak miłości, a ta bohaterowi jest ostatecznie dana.

Znakomita rola Andrzeja Redosza — oszczędny w gestach, inteligentny, cyniczny i dość zmęczony diabeł, zagrany z umiarem, dobra Teresa Filarska w roli Pauliny. Na pewno na uwagę zasługują role drugoplanowe — Magdy Szejman-Lipowskiej, Jerzego Rogalskiego, Joanny Morawskiej i duetu Urszula Marciniak – Tomasz Bielawiec.

Autorem scenografii i oprawy muzycznej jest także Ryd Talipau, a całość rozgrywa się w tonacji trzech symbolicznych kolorów — białego, czarnego i czerwonego, wśród klaustrofobicznych ścian, które same w sobie mogą stać się piekłem, czasem na tle krzywego zwierciadła, a ono bezlitośnie obnaża pokrętność naszej natury.

Sama zaś sztuka nieco przegadana, składająca się z prawd oczywistych, które wszakże zgrabnie podane złożyły się na udany spektakl. Zachęcamy do obejrzenia go. «Zmęczony diabeł» wchodzi już w skład teatralnego repertuaru.

Tę dziwną składankę tradycyjnych motywów literatury białoruskiej można nazwać eklektyczną, można ją również uznać za postmodernistyczną grę w cytaty, odwołania, zbitki pojęciowe — próbę budowania jednorodnej opowieści z niewspółmiernych kawałków wydartych tradycji, czy też zmuszanie tych tradycji do dialogu.

W sobotę w Teatrze imienia Juliusza Osterwy odbyła się prapremiera sztuki Siarhieja Kawaloua «Zmęczony diabeł».

Sam dramaturg nazywa swoją sztukę hermeneutyczną — w tym sensie, że zbliża ona różne horyzonty czasowe literatury białoruskiej, a tym samym różne konteksty interpretacyjne. W swojej sztuce wykorzystał pierwszy chyba utwór w języku nowobiałoruskim, XVIII-wieczną «Komedję» napisaną przez nauczyciela retoryki i poetyki kolegium dominikanów z Zabielska Kajetana Maraszewskiego. Kawalou opowieść o układzie, jaki zawarł z diabłem chłop Dziomka, zestawił z bohaterami dwudziestowiecznych sztuk klasyka literatury białoruskiej Janka Kupały — prostoduszną Paulinką, bohaterką komedii «Paulinka» i postacią budziciela świadomości narodowej Nieznajomego ze «Zniszczonego gniazda». Wykorzystał też napisaną w 1920 roku, nawiązującą do «Komedji» sztukę Franciszka Alachnowicza «Ptak szczęścia», której akcja się dzieje w raju.

Bohaterem sztuki Siarhieja Kawaloua jest tak zwany zwyczajny człowiek, białoruski everyman — Jaśko. Choć reżyser użył mnogich sposobów, aby z prostodusznego Jaśka uczynić postać uniwersalną, nie udało mu się zatrzeć białoruskich rysów głównego bohatera. Jaśko nie tylko jest człowiekiem, ale także Białorusinem. Mimo że obciążony jest licznymi słabościami i wadami, to w gruncie rzeczy jest to swój chłop. Reżyser, a zarazem autor scenografii i oprawy muzycznej spektaklu,

---

<sup>1</sup> Recenzja opublikowana: Gazeta Wyborcza w Lublinie. 10–11.11.1997.



akcję przedstawienia umieścił raczej — chociaż nie jest to do końca jasne — w mieście, jednak oczywiste są chłopskie rysy głównego bohatera. Jest on człowiekiem wydziedziczonym z wiejskiej tradycji, a nie wrośniętym w miejską przestrzeń, obyczaj i system wartości. Słoma wystaje mu z butów, czy — jak w metaforze białoruskiego pisarza Michasia Stralcoua — siano leży na asfalcie.

Jaśko nie pochodzi z etnograficznej sielanki — zupełnie nie pasuje do mitu «dobrego dzikusa», którego dawni etnografowie i pisarze poszukiwali na zamorskich wyspach i w poleskich wsiach. Ma raczej lumpenproletariackie niż chłopskie rysy, a mimo to wpisuje się w białoruski, chłopski autostereotyp. Jaśko jest człowiekiem poczciwym i łagodnym. Ma wiele dobrych chęci, a mało silnej woli, aby te chęci zrealizować. O swoje niepowodzenia obwinia innych, ale gdy dane jest mu wpływać na własne losy, nie starcza mu sił, konsekwencji i koncentracji.

Paweł Sanakiewicz znakomicie wcielił się w tę postać. Nieźle poradziła sobie ze skrojoną na podobną miarę Paulinką Teresa Filarska. Trzecim bohaterem sztuki jest grany przez Andrzeja Redosza diabeł. Nie ma w sobie egzotycznego czaru, ani pociągającej demoniczności. Jest diabłem, którego sprytny chłop może oszukać, niedorajdą z ludowych przypowieści, schorowanym safandulą, który narzeka na warunki socjalne w piekle i łyka pigułki. Zmęczony diabeł marzy o jednym — wrócić znowu do raj.

Jaškowi i Paulince raj kojarzy się z obficie zastawionym trunkami i jadłem stołem, nowymi ubraniami i słodkim lenistwem. Pokusy, które sprawiają, że Jaśko nie zbawi ludzkości i nie wytrzyma próby, są równie trywialne — kumpel namawia na wódkę, a jego chutliwa żona doбира się do Jaśka. Nie zostanie bohaterem, gdy dopadną go zbiry z policji politycznej poubierani w skórzane czarne uniformy.

Dramaturgiczny miszmasz wątków z różnych czasów, utrzymanych w różnych poetykach komplikuje jeszcze bujna wyobraźnia reżysera Ryda Talipaua. Namnożył on scenicznych efektów ponad wszelką miarę. Scenografia i kostiumy konsekwentnie utrzymane są w czerni, bieli i czerwieni. Otwierają się ściany, a z nich wydobywają się stoły rajskiej i knajpianej obfitości. Otwiera się okienko z czerwonym wentylatorem

wirującym w świetlnej smudze, okienko z kwiatkiem i okno z widokiem na ulicę. Są liczne partie baletowe, czy quasi-baletowe (choreografia Rajmunda Sobiesiaka). W partiach żab bardzo dobrze tańczą Urszula Marciniak i Tomasz Bielawiec, a jako rajskie ptaki wymachują pawimi piórami u tyłków Jolanta Deszcz-Pudzianowska i Wojciech Dobrowolski. Teresa Filarska, zanim w tiulowej bieli nie odpłynie, drobiąc na puentach kroczi, musi wydostać się z kokonu, w którym efektownie wtoczyła się na scenę. Jaśko zmienia się w drugim akcie w wielkiego bachora i wyleguje się w wózku. Diabeł z wdziękiem zmienia płęć. Do nieba bohaterowie sztuki trafiają, podczepiając się drabinki linowej i przy dźwięku silnika śmigłowca odlatują ze sceny. Są też dwie prostytutki w czerwieni owijające się wokół rury. Jest również zjeżdżająca lustrzana folia, w której odbijają się postacie dramatu.

Ta nadobfitość — lepszych lub częściej gorszych — pomysłów sprawia, że najnowsze przedstawienie lubelskiego teatru jest równie efektowne, co bełkotliwe, za to do bólu pretensjonalne. Odwołania do białoruskiej tradycji literackiej, i tak dla polskich widzów zupełnie nieme, tracą jakikolwiek sens w gąszczu scenicznych efektów i udiwnień. Nie dotyka widzów wmotany w wątpliwej pomysłowości teologię prostoduszny egzystencjalizm. Nie wyszedł z tego ani moralitet, ani postmodernistyczne igraszki. I jedynie tłuste dowcipy skutecznie docierały — budziły rubaszny rechot, nawet wtedy, gdy rozebranego do czerwonych gaci Jaśka dwóch zbirów łączy i próbuje podpalić koszarowym sposobem, wtykając mu gdzie popadnie pomięte kartki powyrywane z zakazanej książki (jak się później okazało — Biblii). Bardzo śmieszne...

W efekcie okazało się, że diabeł nie jest potrzebny, gdyż i tak bohaterowie sztuki nie wierzą w Boga. Paulinka w ciąży woła do domu, do normalnego życia nieco skołowanego diabelsko-rajskimi przygodami Jaśka. Ale nie tylko bohater sztuki był nieco skołowany.

## «СТОМЛЕНЫ Д'ЯБАЛ» НА «ВОЛЬНАЙ СЦЭНЕ»<sup>1</sup>

Святло згасла. Засталіся толькі бляклыя водбліскі ў чорных люстэрках пад нагамі, якія цягнулі ўніз, у глыб апраметнай. Цёмныя сілуэты павольна рухаліся, адчайна шукаючы выйсця. Спёка. Гэта было пекла.

Зрэшты, усё выглядала цалкам лагічна, не зважаючы на тое, што ніхто з прысутных на прэм'еры спектакля «Стомлены д'ябал» 8 чэрвеня ў тэатры «Вольная сцэна» не зразумеў, што робіцца. Святло згасла акурат пасля таго, як Д'ябал у чорным барэце пацягнуў хлопца Яську ў пекла, бо той не здолеў вытрымаць тры выпрабаванні, якія б забяспечылі яму месца ў раі (узгадваецца «Камедыю» Каятана Марашэўскага 1787 года?). Думкі пра ўдалы рэжысёрскі прыём здаваліся цалкам натуральнымі. І таму, калі праз адчынення ў бяздонна-чорную залю дзверы пачуліся радкі вершаў, гучна дэкламаваных кімсьці нябачным, глядачы з фае пацягнуліся да ўваходу, асвятляючы шлях запальнічкамі. Аднак хутка дэкламатар знік, а антракт зацягваўся.

Дарэчы, глядачы былі ўжо падрыхтаваныя да сюрпрызаў: большасць з іх мелі на руках квіткі на паказ, які меў адбыцца 6-га. Меў, а не адбыўся, бо не паспелі скончыць дэкарацыі.

Наўрад ці стане вядома, хто «заткнуў рот» спектаклю — невядомы цэнзар ля рубільніка ці просты электрык, які нетрывала спаяў дрот. А можа, той самы Д'ябал, які прымусіў маўчаць Яську з п'есы Сяргея Кавалёва?

Яська спакусу маўкліваасцю не вытрымаў. Як і Дзёмка ў п'есе Марашэўскага. Але калі беларус XVIII стагоддзя не здолеў захаваць маўчанне, бо трэ было прыйсці на дапамогу іншым, дык беларус мяжы XXI стагоддзя ратуе словам сябе самога. Яську вабіць рай, дзе так шмат заморскіх страваў ды напойў, і ў якім, галоўнае, не трэба рабіць нічога. Бо там нікога больш няма. І таму Яська маўчыць,

трывае. Нават святар, які халярычна кліча Яську «на вялікі сход», не можа прымусіць яго парушыць дамову з Д'яблам. І толькі двое склізкіх тыпаў у чорнай скуры з мегафонамі выцягваюць з Яські з дапамогаю важнага аргумента «а то заб'ем да смерці» прызнанне ў тым, кім ён ёсць: «Я Яська!» Той, хто спадзяецца, што за гэтым паследуе голасны вокліч накшталт «Я беларус!», моцна памыляецца. Яська, зазіраючы ў вочы смерці, крычыць: «Я нічога не ведаю!» Нават Д'ябал, стары і стомлены, жадаючы ўратаваць душу беларуса, сумна ўздыхае ды, згубіўшы надзею, вядзе яго ў пекла.

Валеры Мазынскі, кіраўнік тэатра, запрасіў глядачоў прыйсці праз дзень, усё-такі даглядзець «Д'ябла».

Яська забіў Д'ябла ў карчме. Натуральна, у пекла пасля гэтага ён не трапіў, але і рай згубіў. Застаўся там, дзе і пачыналася дзеянне — у сваім доме. Мо гэта і ёсць рай? А мо — пекла?

Калі зірнеш свежым позіркам на наш агульны беларускі дом, неяк не паварочваецца язык назваць яго раем. Але ці значыць гэта, што маюць рацыю тыя, хто лічыць жыццё навокал суцэльным пеклам? Разважаючы аб гэтым, я прыгадаў фразу Д'ябла: «Каб ты ведаў, як жахліва цяпер выглядае пекла...»

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Наша ніва. 1999. 28 чэрвеня.

## CLICK HERE<sup>1</sup>

Як робіцца шэдэўр? Бярэцца самы папулярны ў беларускай драматургіі сюжэт — як просты селянін пайшоў у заклад з д’яблам. Заварваецца пунш з даўніх п’ес Марашэўскага, Купалы і Аляхновіча. Далей бяруцца тры яркія колеры — чырвоны, чорны і белы, на якіх будзецца ўся сцэнаграфія — чорна-белы мур, які, у залежнасці ад асвятлення, можа быць раем ці пеклам, на тле якога шыкоўныя гарнітуры ад мастачкі Інгі Саліты глядзяцца не горш, чым на подыуме. Пасля прыгожая карцінка старога, як свет, сюжэта асучасніваецца неўтаймоўнаю і дзёрзкай фантазіяй рэжысёра. Вось і выйшаў спектакль Рыда Таліпава па п’есе Сяргея Кавалёва на «Вольнай сцэне».

Тры разы выпрабоўвае сумны д’ябал (Ігар Сігаў) хлопца Яську (Анатоль Кот). Спачатку раем, што нагадвае еўрамантаваную хату з багатым гардэробам і выбарам замежных напояў. Другі раз — сядзеннем на адным месцы, а пасля маўчаннем. І ўсе тры разы герою замінаюць выйграць заклад альбо жонка (Людміла Сідаркевіч), альбо незалежныя ад ягонай волі абставіны. Але ж якія! Часам вядомая гісторыя адыходзіць на другі план, саступаючы месца фетышу. Як сексуальнаму, так і палітычнаму.

О-о! Садамазахісцкія сайты Інтэрнэту тускнеюць перад ланцугамі ды ўменнем махаць пугаю жарснай Суседкі (Вольга Сізова). А чаго варгтыя ўлёткі нашай апазіцыі ў параўнанні з заклікам Незнаёмага (Уладзімер Іваноў) «ісці на сход, выганяць з краіны праклятага Цмока». А калі хто бачыў танец вялікага, у чалавечы рост, чэлеса? І куды падавацца менскім путанам пасля бліскучага эпізоду, сыгранага Тацянай Мархель менавіта ў гэтай іпастасі? Дый менскія амапаўцы — хутчэй агнцы боскія перад зацягнутымі ў скуру Функцыянерамі, якія катуюць беднага Яську, шукаючы забароненую літаратуру.

«Вольная сцэна» ў чарговы раз пацвердзіла сваё права на гэтую назву рэдкім разняволеннем. Але спяны тандэм Ката й Сідаркевіч, смешны балет у пастаноўцы Міхася Камінскага дый сама дзея, здаецца, былі толькі тлом для эпажажу як такога. Ці, можа, я яшчэ маленькі для такога тэатра? Па праглядзе спектакля я сустрэў знаёмага. Параіў схадзіць. Маўляў, такога ты яшчэ не бачыў.

Знаёмаму пашанцавала болей. Ён пасля доўга мне дзячыў. Перад антрактам у тэатры адрубілася электрычнасць.

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Наша ніва. 1999. 28 чэрвеня.

## ЛЮДИ И КУКЛЫ<sup>1</sup>

Со второй попытки известному в прошлом режиссеру Риду Талипову удалось осуществить постановку спектакля «Стомлены д'ябал» в Театре белорусской драматургии. Несколько лет назад, когда минские театралы выстраивались в очередь на спектакли Талипова, он неожиданно покинул Беларусь, и, говорят, его постановки имели успех за границей. Нынешняя премьера в Театре белорусской драматургии — перенос спектакля со сцены польского театра. «Стомленага д'ябла» ожидали в Минске с нетерпением: поклонники творчества Рида Сергеевича, издавшие его «Контрабас» и «Картотеку», надеялись на сюрпризы. Итак, оправдались ли ожидания?

Должна признаться, поводов удивляться было немало. Сюжет пьесы Ковалева «Стомлены д'ябал» написан по мотивам «Фауста» Гете и белорусского фольклора одновременно. Утомленный дьявол искушает человека, суля ему рай на земле и на небе под заклад его бессмертной души. Спектакль будоражит глаз. Но не разум. На протяжении двух часов зритель ждет события, которое так и не происходит.

Вялотекущее повествование украшают роскошные костюмы Инги Салиты, сшитые специально для каждой мизансцены. Атрибуты, которых на сцене выставлено в избытке, бесцельно существуют там все два часа, не неся никакой смысловой нагрузки. Атмосфера драмы, конфликта возникает лишь единожды благодаря таланту заслуженной артистки Татьяны Мархель, появляющейся в эпизодической роли вместе со своей дочерью, актрисой театра Верой Шапило. В спектакле «Стомлены д'ябал» каждый персонаж словно силится совершить прыжок в высоту без разбега. Главного героя крестьянина Яську играет сублильный актер Анатолий Кот. Он подвижен, пластичен, обладает прекрасно развитыми нижними регистрами голоса, что

позволяет ему истерично кричать весь спектакль, сосредоточенно создавая образ неврастеника. Только неясно, отчего так расшатаны нервы у зажиточного фермера. И еще, почему простой сельский мужичок одевается как фотомодель — в шифоновые рубашки. Артист Кот так сконцентрирован на эмоциональном состоянии своего героя, что не успевает за два часа хотя бы намекнуть зрителю о том, почему же в начале действия его герой хочет свести счеты с жизнью, почему же в начале действия его герой хочет свести счеты с жизнью, почему дьявол выбирает именно его и почему с такой легкостью Яська поддается на любые провокации? Ведь между адом и раем ведется борьба за его душу. Должна же она быть или светлой, или безнадежно грешной. Характер Яски — потемки для зрителя, также как и для играющего его артиста. Сам Дьявол в исполнении замечательного актера Игоря Сигова в «Стомленным д'ябле» утомлен до такой степени, что не поражает ни красотой, ни силой, ни ужасом, ни властью. Озадачивает режиссерский замысел эпатировать публику нетрадиционными взглядами Дьявола-Сигова на любовь. Талипов намекает, что дьявол влюблен в Яську как мужчина...

Эклектика преобладает и в музыкальном оформлении, и в мизансценах. Вялое развитие событий, отсутствие сквозного действия, странно расставленные смысловые акценты подменены контрастом от пафоса драмы до инфантильности клоунады. Действие напоминает крепкий студенческий спектакль. Говорят, в Польше «Стомлены д'ябал» в постановке Талипова имел большой успех. Но там и публика, и актеры не наши. В нынешней премьере красивые артисты в красивых костюмах красиво двигаются. Но зрительный зал не получает толчка ни к размышлениям, ни к переживаниям. Труппа Театра белорусской драматургии за семь лет своего существования не раз доказывала свои талант и обаяние. Последние спектакли театра — «Апошняя пастараль», «Бот і яго шкарпэтка», «Развітанне з радзімай» — наглядно демонстрируют умение артистов точно переживать и проживать жизни своих героев. Почему же эпический театр вдруг превратился в литературный — это загадка Рида Талипова. Боюсь, режиссер, грубо говоря, «подставил» своих артистов. Получается, что актеры — это живые куклы, которых легкомысленно можно выпустить в открытое плавание, не зажигая

<sup>1</sup> Рецензия опубликована: Советская Белоруссия. 1999. 11 июня.

маяков на берегу. И — выпутывайтесь сами, как хотите... Впрочем, если не идти в театр за мыслями и чувствами, то видеоряд «Стомленага д'ябла» вполне ласкает взор. Когда спектакль «обкатается», все, возможно, станет на свои места. Как говорится, никто не застрахован от чуда.

Нина ЗЛАТКОВСКАЯ

## КТО УТОМИЛ ДЬЯВОЛА<sup>1</sup>

Задумал Яська повеситься. Притащил длинную веревку. Только вот место выбрал нетрадиционное — подмостки Республиканского театра белорусской драматургии, да еще при полном театральном зале. Так интригующе начинается спектакль, поставленный Ридом Талиповым по пьесе Сергея Ковалева «Утомленный дьявол» (фантазмагория-психоанализ по мотивам произведений К. Марашевского, Я. Купалы, Ф. Алехновича).

Собственно говоря, сунуть голову в петлю Яську побудило ставшее уже хроническим недовольство жизнью. Таковы наши люди: хочется всего сейчас же и в полном объеме. Уводит несчастного от суицида явившийся ему Дьявол. Вот уж, кажется, нарушение всех стандартов: ведь в подобной ситуации искуситель обязан по меньшей мере намылывать веревку. Но князь тьмы пришел, чтобы лично разрушить величайшую тысячелетнюю несправедливость. Какую бы пакость или глупость ни учинили потомки Адама — виноват нечистый. Еве он подсунул яблоко, вору — кошелек, убийце — нож и так далее. Но где личная ответственность человека?

Спектакль максимально вписан в сегодняшний день. Яська (Дмитрий Бойко) напоминает начинающего предпринимателя, которого неудачи в бизнесе и пылкий нрав то и дело зовут покончить с собой. Его юная очаровательная супруга (Людмила Сидоркевич) капризна, придирчива, не прочь покомандовать мужем, но в душе очень его любит и готова стать горой за своего любимого. Дьявол (Игорь Сигов) — немного усталый интеллеktуал, вероятно, знаток Канта и Гегеля, вынужденный учить азам философствования своего поначалу слишком приземленного знакомого. Человечество за свою многовековую историю успело вконец утомить главного искусителя безудержной греховностью. И вот он уже не прочь стать помощником Яське в обретении рая...

---

<sup>1</sup> Рецензия опубликована: 7 дней. 1999. 3 июля.

## ПАДАРУЙЦЕ ЧАЛАВЕКУ НАДЗЕЮ<sup>1</sup>

Помимо режиссуры, Рид Талипов осуществил также сценографию и музыкальное оформление спектакля, отличающегося по этой причине изначально задуманным единством. Мы не ощутим в музыке белорусского колорита, зато этим хорошо подчеркнута общечеловеческое звучание главных идей пьесы. Поиски рая нашим Яськой понятны любому народу мира. Попытки оправдания убийства из высокоидейных соображений также не устаревают: будь то народовольцы прошлого века или Раскольников у Достоевского. Подобную порочную логику использует и провокатор-корчмарь, вкладывающий нож в руку Яське для уничтожения дьявола.

Декорация, выполненная в виде высокой кирпичной стены, переосмысливается в каждой сцене. Вначале это символ надежности дома, в котором обитают герои, и вместе с тем ограниченности их мира. В раю ее присутствие выражает мысль «от себя не уйдешь». В корчме та же самая стена превращается в кровавый застенек. Тем светлее и радостнее звучит финал действия: все возвращается на свои изначальные, отведенные природой места, мир и гармония восстановлены, свет и прекрасная музыка заливают подмостки и главных героев, прошедших множество испытаний. И ни при чем здесь усталый дьявол, ибо искушение приходит к человеку как томление его больного духа. Рай и ад рукотворны и существуют на земле. В какую из дверей войти — зависит от свободного выбора каждого.

Думается, что новаторство спектакля — в оптимистическом уходе от ставших уже ритуальными нытья и жалоб на судьбу и зарплату. Жанр сценической притчи имеет здоровые фольклорные корни. Установление утерянной связи с ними целительно для сознания.

Некалькі гадоў назад у Люблінскім тэатры імя Ю. Астэрвы рэжысёр Рыд Таліпаў паставіў спектакль па п'есе Сяргея Кавалёва «Стомлены д'ябал». А нядаўна ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі з'явілася «беларуская версія» гэтага твора.

...Па шкляных ззяючых і крохкіх прыступках глядачы ўваходзяць у тэатральную залу. Займаюць месцы і апынаюцца перад глухой сцяной з цэглы, узведзенай на сцэне. Здаецца, адчуванне няўстойлівай шкляной глебы пад нагамі падтрымліваецца безвыходнай змрочнасцю агульнай карціны. У вялізную клетку, дакладней, турэмную камеру, якая, відаць, сімвалізуе адзіноцтва чалавека ў свеце, глядачоў і акцёраў змяшчае мастак-пастаноўшчык, ролю якога выконвае сам рэжысёр.

Спектакль пачынаецца з выбуху адчаю: галоўны герой Яська (А. Кот) становіцца на табурэтку і зацягвае на шыі пятлю. Што падштурхнула маладога героя да апошняй рысы? Чаму жонка, дом, праца не дапамаглі пераадолець змрочны душэўны настрой, а жыццё страціла сэнс? Яська выглядае інтэлігентным чалавекам, бадай што, ён з «новых беларусаў», але з тых, каму свабода і дабрабыт не запоўнілі душэўны вакуум. Халодныя сцены быцця закрываюць яму шлях у будучыню, прайсці скрозь іх герой збіраецца цаной уласнага жыцця.

Учынак маладога чалавека нельга назваць сумленным, таму што падчас апошняй у ягоным жыцці здрады перад ім узнік «уладар царства зла». У абліччы пана з асаблівым бляскам у вачах, апранутага ў доўгае чорнае паліто. Акцёр Ігар Сігаў, знаёмы глядачам па ролях суперменаў ды герояў-каханкаў, на гэты раз ураджае ціхім ліслівым голасам. Ягонаму персанажу ўласцівыя мяккія «кашэчыя» рухі, эlegantныя манеры і рабалецтва.

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Мастацтва. 2000. № 3. С. 41–42.

Пасля нядоўгіх ваганняў Яська падпісвае кантракт з Д'яблам, згодна з якім малады чалавек можа атрымаць месца ў раі з дапамогай уладара цемры пасля ягонага... перавыхавання. Кіруючыся рэлігійным законам, які абяцае ўзнагароду за добрыя справы, чалавеканенавіснік вырашыў дапамагчы Яську выявіць сілу волі, вытрымку, высакародныя пачуцці. Зрабіўшы дабро, Яська павінен атрымаць свабодны ўваход у царства святла разам з Д'яблам, які дапамагаў яму ў добрых справах... Складаную завязку дзеяння аўтар п'есы Сяргей Кавалёў запазычыў з твораў класічнай літаратуры, у якой тэма здзелкі чалавека з сумленнем даволі распаўсюджаная. Тэкст п'есы прасякнуты нацыянальным каларытам.

Побач з галоўным героем ягоная жонка — Паўлінка. Яна — уладальніца і беспяпеляцыйная. Патупвае на мужа, даймае здзеклівымі сцвярджэннямі і вострымі слоўцамі. Гэта яна знаходзіць Яську на месцы яго першага выпрабавання — перад «дзвярыма раю». Шматразова адзначаная на фестывалях і конкурсах, актрыса Людміла Сідаркевіч дэманструе энергічную, экспрэсіўную акцёрскую тэхніку. З пераканальнай сілай гучаць рэплікі і заўвагі яе гераіні. Здаецца, што Паўлінка забівае нябачныя цвічкі ў падатлівую свядомасць слабага мужчыны. Выпрабаванне, якое прапанаваў Яську Д'ябал, было простае: не выказваць цікавасці. Перад «дзвярыма раю» стаяла ваза, у якой знаходзілася штосьці жывое. Ды толькі да вазы нельга было дакранацца. Натуральна, што цікаўнасць жанчыны аказалася мацнейшай, чым забароны, і вызвалена «птушка ўдачы» пакінула Яську з пустой вазай у руках.

Ці вытрымае Яська наступнае выпрабаванне? Для гэтага трэба ўсяго толькі адзін дзень праседзець на лаўцы. Ці проста гэта зрабіць? На гэты раз не жонка, а суседзі выступаюць у ролі Яськавых спакуснікаў. Акцёр Мікалай Рабычын з уласцівай яму камедыйнай экспрэсіяй стварае вобраз вясковага выпівакі, які бутэлькай заманьвае прыкутага да лаўкі Яську. Герой трывае неверагодныя пакуты, глядзячы на выразныя рухі суседа. Ды толькі апошняю кропку ў спакушэнні ставіць не ён, а «чужая жонка». Суседка-вампа у выкананні Вольгі Сізовай ідзе напролом, змятаючы на шляху да ўразлівага сэрца мужчыны адну маральную перашкоду за другой.

Выбух эмоцый прыводзіць да фіяска, дарэшты знішчаючы шанцы маладога чалавека вытрымаць дамову...

Далей дзея адбываецца ў прытоне. Гаспадар (Ю. Жыгамонт) добрачыліва сустракае гасцей: знясіленага Яську і ягонага спадарожніка ў доўгім паліто. Зайздрослівы карчмар падштурхоўвае маладога кліента да злачынства. І даведзены да адчаю чалавек здзяйсняе... забойства. Спадзеючыся фізічна знішчыць Д'ябла (і гэтак выратаваць планету), Яська губляе магчымасць трапіць у рай. Ды ягонаму спадарожніку толькі гэта было і трэба...

Канчаткова ўсведамляючы хлусліваю прыроду зла — бо зразу мела, што Д'ябал сам інсцэніраваў сваё забойства, — Яська зноў апынаецца ў адзіноце і зноў накідвае на шыю пятлю. Толькі невядома, чым скончыцца гісторыя на гэты раз...

Яркія касцюмы мастачкі Інгі Саліты надаюць спектаклю адценне шоу. Музыканае афармленне, складзенае з класічных і сучасных твораў, дапаўняе яго своеасаблівае стылявое аблічча. Але на першы план вылучаецца жаданне рэжысёра здзівіць публіку незвычайным эстэтычным мысленнем.

Тэма змагання дабра са злом па-рознаму асэнсоўваецца ў мастацтве. Многія творцы распрацоўваюць уласныя мадэлі свету. Гогаль і Дастаеўскі, да прыкладу, абапіраліся на ідэі хрысціянства. Іх погляд на магчымую перспектыву персаніфікацыі зла не дазваляе гэтаму злу зліцца з «царствам святла» ні пры якіх умовах. Закон нябесны тым і адрозніваецца ад зямнога, што абапіраецца не на «літару» закона, а на сутнасць паняццяў. І, канечне, абяспі гэты закон не ўдаецца нікому: ні чалавеку, ні д'яблу. Хацелася б адказаць на іншае пытанне: чаму галоўны герой не здолеў выбрацца з лабірынта халодных сцен?

## СМЕХ І СЛЁЗЫ КАРАЛЕЎСТВА КАРНАВАЛЬ<sup>1</sup>

Ён мог бы выйграць партыю ў шахматы ў каварнага караля Маркі. Але прайграў, можа, у самым галоўным, прывёўшы да смерці жанчыну, якая яго аддана кахала. Слаўны рыцар Трыстан аказаўся бездапаможным перад шчырасцю і сапраўдным пачуццём, якое мацней за чароўнае зелле.

Гісторыя, падобная на сумную казку, нарадзілася ў VII стагоддзі ў кельтаў. Але гісторыя кахання Трыстана і Ізольды ў сярэднявеччы пакарыла ўсю Еўропу, кожная краіна мела свой варыянт «Трыстана і Ізольды». Не дзіва, бо ў рыцарскія часы, калі ў пашане былі высакароднасць і гонар, калі героямі ў народзе станавіліся тыя, хто паслужыў на славу сваёй краіне, калі лепшай ўзнагародай для героя было каханне, менавіта яно было самай што ні ёсць інтэрнацыянальнай каштоўнасцю, яго ўмелі цаніць, яно хвалявала і вярэдзіла душу да слёз.

У сярэднявечнай Беларусі таксама існавала рыцарства і быў даволі распаўсюджаны жанр рыцарскага рамана. Існаваў наш, беларускі варыянт «Трыстана і Ізольды». Менавіта яго ўзялі за аснову стваральнікі спектакля «Трыстан і Ізольда», прэм'ера якога адбылася на Малой сцэне Купалаўскага тэатра.

Спектакль па п'есе Сяргея Кавалёва паставіў Аляксандр Гарцуеў. І новая яго пастаноўка дае падставу гаварыць, што як рэжысёр ён стварае вобразна-пластычны тэатр, дзе характары і сітуацыі перадаюцца пры мінімуме дэкарацый на сцэне, дзе драматызм ствараецца ўнутраным развіццём дзеяння, без залішніх знешніх праяў у выглядзе плачу, крыку і г. д., дзе дух часу дапамагаюць стварыць харэаграфічныя кампазіцыі. Як тут не прыгадаць цудоўную гульню ў шахматы, паказаную з дапамогай танца?!

З усімі рэжысёрскімі задачамі спраўляліся маладыя артысты Вольга Фадзеева, Святлана Кажамякіна, Аляксандр Малчанаў,

Андрэй Гладкі. Такім чынам, глядач можа пазнаёміцца з чарговым пакаленнем купалаўскіх артыстаў (а іх у спектаклі занята восем). Але ўся каманда, якая працавала над спектаклем, здолела зрабіць яго даволі лёгкім, месцамі іранічным, нягледзячы на драматызм падзей, якія адбываюцца ў каралеўстве Карнаваль. Вясялае такое каралеўства — «то маскарэды ў ім, то карнавалы, то фестывалі...» Нават злосны інтрыган-кароль Марка часам выглядае смешна. І толькі напрыканцы пачынаеш адчуваць, што бяда ўсё-такі здарыцца, што загіне самая бездапаможная, самая шчырая істота ва ўсёй гэтай гісторыі. Ад таго, што руку з кінжалам узяў Марка, ці ад таго, што для яе рыцара каханне аказалася ўсяго толькі метамарфозаю і аднойчы ён яе проста не змог успомніць?..

Хіба не так і ў наш час: для кагосьці каханне — эпізод, з якім было звязана нешта ў жыцці, для кагосьці — магчымасць жыць. І хоць рамантыкі ў наш час стала надзвычай мала, хіба не па ёй мы сумуем, з замілаваннем гледзячы серыялы, імкнучыся адшукаць у іх прыгожае каханне. Таму, хутчэй за ўсё, меладрама, якая пастаўлена на Малой сцэне, будзе мець свайго гледача. Бо выглядае ўсё вельмі прыгожа.

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Звязда. 1999. 18 снежня.



ПРА КАХАННЕ І ШАХМАТЫ<sup>1</sup>

Ізольда кахае Трыстана, а Трыстан... любіць гуляць у шахматы. Шахматы — любімая гульня ў каралеўстве Карнаваль, якім правіць кароль Марка, дзядзька Трыстана. Туды вязуць Ізольду, будучую каралеву.

Так пачынаецца сусветна вядомая гісторыя кахання Трыстана і Ізольды, увасобленая на Малой сцэне Купалаўскага тэатра А. Гарцуевым паводле п'есы С. Кавалёва. У спектаклі працуе малады актёрскі склад тэатра: выпускнікі Беларускай акадэміі мастацтваў У. Кампанеец, К. Яворская, С. Анікей, П. Юрчанкоў, М. Прылуцкі.

Трыстан — высакародны доблесны рыцар, пераможца і прыгажун — так пра яго гавораць. І гэта праўда. Але міфічны вобраз Трыстана дапаўняецца і другімі якасцямі. У выкананні Уладзіміра Кампанейца мы бачым распешчанага ўвагай, бязвольнага, не вельмі разумнага, хаця сумленнага і незласлівага чалавека. Роля, адведзеная Трыстану ва ўсёй гэтай гісторыі, невялікая. Ён быццам выпадкова становіцца галоўным героем. Трыстан створаны міфам, яго вялікасцю выпадкам, а ў большай ступені каханнем Ізольды. Сам ён, здаецца, не здольны на ўчынак, нават пад уздзеяннем *мілоснага пітва*. Быццам шахматная фігурка, якая не можа перасунуцца з адной клеткі на другую без дапамогі чыёйсьці рукі. Так яго і соваюць на працягу ўсяго спектакля, быццам па вялізнай шахматнай дошцы, то Брагіня, то кароль Марка, то каханне Ізольды.

Гісторыя пра Трыстана ды Ізольду — гэта перш за ўсё гісторыя пра Ізольду і яе каханне, якое не залежыць ад чароўных напояў і ад якога немагчыма «вылечыцца». Трыстан жыве па законах, яму неведомых, а Ізольда (Кацярына Яворская) жыве па законах свайго кахання. Хаця яна і падобная да крохкай фарфоравай статуэткі, яна мацнейшая за яго, магутнага рыцара, і таму каралева ставіць сябе

пад удар нажа дзеля таго, каб ён застаўся жыць, хоць і без яе, без яе кахання.

Але, бадай, не менш цікавымі фігурамі гэтай гісторыі з'яўляюцца кароль Марка ды Брагіня. Кароль Марка ў выкананні Пятра Юрчанкова — злачынца-пакутнік, гэтка праекцыя Рычарда III, часам цынічны, іранічны, але заўсёды настолькі абаяльны ў сваіх праявах, што яго цяжка ўспрымаць як адмоўнага героя. Яго ўчынкамі рухае зайздасць да Трыстана, да яго прыгажосці, шанцавання. Бязмежная сляпая любоў і прывязанасць да свайго пераемніка змяняецца такой жа сляпой нянавісцю.

А Брагіня (Святлана Анікей), служка Ізольды, разрываецца паміж вернасцю сваёй гаспадыні і каханнем да Трыстана. Яна кахае не міфічнага рыцара, а Трыстана, які любіць баляваць у карчме, заляцацца да дзяўчат і іграць у шахматы... Гэта ёй і застаецца — вандраваць па свеце з рыцарам, які забыўся на каханне, ці які, можа, увогуле нікога і нічога не любіў, акрамя шахмат.

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Культура. 2000. 22–28 студзеня

## ПРОСТО LOVE STORY<sup>1</sup>

*Национальный театр им. Я. Купалы.  
Сергей Ковалев «Тристан и Изольда»*

На премьере «Тристана и Изольды» малый зал Купаловского театра был заполнен до отказа. Зрители сидели на ступеньках, тесно стояли там, где можно было примоститься. Живой интерес вызывала персона Александра Гарцуева, который несколько лет назад просто ворвался в режиссуру с постановкой «Кровавой Мэри». Тогда вместе с Александром Гарцуевым публику в неудержимый поток страсти, любви и ненависти вовлекали Зоя Белохвостик и Николай Кириченко, составившие блистательный актерский дуэт. Достаточно невразумительная пьеса начинающего драматурга Дмитрия Бойко обрела живое театральное дыхание и воплотилась в спектакль непререкаемой искренности.

...На этот раз Зоя Белохвостик и Николай Кириченко переживали в зрительном зале. То, что Гарцуев свой новый спектакль поставил без них, показалось неожиданным и даже заинтриговало. Как выяснилось, этот театральный проект совершенно особенный. Александр Гарцуев взял на себя довольно трудную и благородную миссию. «Нашел» деньги на постановку и представил публике молодых купаловских актеров, вчерашних студентов. В «Тристане и Изольде» они сыграли все роли — от первой до последней. Причем исполнители главных ролей через спектакль переходят в масовку. Соответственно, исполнители второстепенных ролей играют главных героев. Сколь длительным и серьезным будет успех этого молодого спектакля — покажет время.

Романтическая история «Тристана и Изольды» переписана «перепета» на современный лад достаточно известным драматургом Сергеем Ковалевым. Две предыдущие пьесы, тоже «перепетые»,

были поставлены нашим неординарным режиссером Ридом Талиповым. Эпатажность его постановок создала определенный ореол вокруг имени Сергея Ковалева. Однако в режиссуре Александра Гарцуева его драматургия представляется совершенно иной — мягкой, романтической и чуть более схематичной, чем хотелось бы. В ней всего чуть больше в словах, чем в действии, и может быть поэтому так заметны традиционные «драматургические ходули».

Однако впервые ступившие на большие подмостки актеры чувствуют себя вполне уверенно. Их здесь «показывают», и они очень хорошо видны. На малой купаловской сцене, как в зеркале, отражаются их красота, обаяние, гибкие и легкие фигуры, задор, а также чья-то склонность к самолюбованию и пижонству (что тоже вполне нормально) и то, что дебютанты пока больше могут показать, чем сыграть или пережить... Впрочем, важно другое. Историю любви зрителям представляют прекрасные и молодые актеры. Прекрасные, потому что молодые. И никто не уйдет из театра разочарованным. Ведь их история только о любви. И еще немного о человеческих пороках.

А я думаю вот о чем: лет пять назад на купаловские подмостки вот так же ступили одаренные юноши и девушки. И едва мы научились их распознавать, успели оценить, как в театре не осталось почти никого. Неужели купаловская сцена — уже не судьба?

Сегодня Александр Гарцуев вывел к публике еще одно молодое поколение купаловцев. Это доброе, своевременное и благородное действие. Вот и хочется всмотреться в их лица, чтобы запомнить их надолго.

<sup>1</sup> Рецензия опубликована: Арлекин. 1999/2000. С. 6.

## НЯМА СТАРЫХ ПАДАННЯЎ ПРА КАХАННЕ...<sup>1</sup>

Сусветна вядомая легенда пра Трыстана і Ізольду, першыя згадкі пра якую датуюцца XI–XIII стагоддзямі, узнікла ў Шатландыі на аснове кельцкага эпасу. Яна даўно ўжо стала асноваю для мноства як вершаваных, так і праязічных апрацовак у еўрапейскіх літаратурах. У большасці з вядомых версій вобраз Трыстана спалучае ў сабе надзвычайную храбрасць, скіраваную на подзвігі ў імя добра і высакародства любоўнага пачуцця да золатавалосай Ізольды, каралеўны Ірландскай. Трагічная смерць у фінале абодвух закаханых гучыць, тым не менш, сцвярдзальным гімнам шчыраму і ўсёпераможнаму каханню.

Першая беларуская версія «Аповесці пра Трышчана» была зроблена невядомым аўтарам яшчэ ў XVI стагоддзі і мае сваю пэўную зместавую адметнасць. Паводле яе, падзеі не даводзяцца да смерці герояў, а завяршаюцца прыездам Ізольды да хворага Трыстана, рашуча настроенай выратаваць каханага.

Спраба стварэння сучаснай сцэнічнай версіі Трыстана ды Ізольды належыць беларускаму драматургу С. Кавалёву, які ў сваёй п'есе «Трышчан, або Блазны на пахаванні» даволі смела, не без прагі эксперымента, спалучае элементы светаўспрыняцця чалавека канца XX стагоддзя з поглядамі эпохі барока. Драматург будзе сцэнічныя стасункі паміж галоўнымі героямі, скарыстоўваючы прыём «тэатра ў тэатры» і дабіваючыся пэўнага эфекту адчужэння. Дзве пары артыстаў, сучасная і XVIII стагоддзя, кожная са свайго разумення і светапогляду, спрабуюць распавесці «вечны вандроўны сюжэт» аб велічным і трагічным каханні.

Пры ўсёй пэўнай недасканаласці драматургічнага матэрыялу п'есы С. Кавалёва ў Магілёве атрымаўся спектакль яскравы, рамантычна ўзнёслы, у якім гісторыя прыгожага і высокага кахання

з часоў далёкай мінуўшчыны афарбавана сучасным светаадчуваннем — іранічным і настальгічна-летуценным адначасова.

Творчы почырк А. Жугжды — ці то ў лялечным, ці то ў драматычным тэатры — заўсёды адзначаны выразным пошукам сцэнічнай мовы, няпросталінейным спалучэннем у адной пастановацы розных тэатральных стыляў. У «Трыстане ды Ізольдзе» гэта дазваляе А. Жугжду ствараць дадатковы змястоўна-мастацкі эфект, які не мае нічога агульнага з так званымі асучасніваннем альбо стылізацыяй.

У спектаклі А. Жугжды статыка дзеяння п'есы кампенсуецца экспрэсіяй сутыкнення мастацкіх стыляў. Рысай сучаснага рэжысёрскага мыслення становіцца замяшчэнне цэлага мастацкага эфекту экспрэсіўнай выразнасцю адной дэталі. Удала знойдзена мастацкая дэталі імкнецца да мастацкай самастойнасці і замяшчае цэлае. Пры слабай аснашчанасці арэндуемай магіляўчанамі сцэнічнай пляцоўкі ў гэтым спектаклі па-сапраўднаму здзіўляе дэкарацыйнае і светлавое вынаходніцтва.

А. Жугжда выступае ў гэтым спектаклі і як мастак. У сцэнаграфічным вырашэнні — лаканічным, але вельмі выразным, — як і касцюмах персанажаў, пануюць два асноўныя колеры: чорны і белы. Колеравы кантраст, тым не менш, не стварае ўражання падзелу сцэнічнай прасторы на дзве супрацьлеглыя часткі. Графічную палітру сцэны выразна дапаўняюць трапныя колеравыя дэталі. Пэўную жывапіснасць сцэнаграфіі і атмасферы дзеяння надае дакладнае і вынаходлівае асвятленне.

Крыху нахіленая ў бок глядача сцэнічная пляцоўка нагадвае шахматную дошку. Над ёй на ланцугах нависае вялікі шахматны стол, застаўлены драўлянымі фігурамі. Падобнае відовішчнае падваенне матэрыяльнага асяродку гранічна сціскае прастору рэчаіснасці, пераўтварае яе ў метафару гульні.

Кожнае слова на сцэне набывае не простае, а асацыятыўнае сэнс. З яго нараджаецца іронія. Сцэнічныя і сюжэтныя падзеі ўспрымаюцца як гульня. На сцэне ўтвараецца новае, сапраўды тэатральнае асяроддзе, у якім і пануюць падкрэслена тэатральныя жарсці. Рамантычны пафас змяняецца стыхіяй гульні, канфлікт — саперніцтвам тэатральных масак. Праз гульню ж спектакль А. Жуг-

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Культура. 2001. 19–25 мая.

жды дае магчымасць адчуць, што каштоўнасць нашага жыцця заключаецца ў працэсе чалавечых зносін. Дваістасць, знойдзеная на вонкава-зрокавым узроўні, падмацоўваецца рэжысурай А. Жугжды, трансфармуецца ў персанажах, набывае філасофскую абагульненасць і эстэтычную завершанасць у тэме тэатра, разгорнутай як спектакль у спектаклі.

Трыстан У. Саўчыкава — малады, жыццярадасны, скіраваны на дабро, крыху самазадаволены рыцар, са звычкамі, блізкімі да дзёрзкасці звычайнага вясковага ганарлівага юнака. Сцэнічнае існаванне акцёра, на першы погляд, можа падацца бадай толькі бліскучым каскадам пластычных і інтанацыйных трукаў. Але нельга не заўважыць, што ўсё ў гэтым вобразе дакладна падпарадкавана сэнсу характару.

Н. Калакустава, маладая, вытанчаная, з ледзь заламанай пластыкай актрыса, стварае кранальны, чысты, цнатлівы вобраз Ізольды.

Г. Лабанок майстэрскі існуе ў двайной масцы: другараднай актрысы на ролі камедыйных прастушак, напышлівы пафас і грубаватую хвацкасць якой яна ярка і дакладна парадзіруе, і служанкі Брагіні. Першая з герань — актрыса, натрапіўшы на «свой» драматургічны матэрыял, яна на вачах у глядача ліха будзе часам злёгка экзальтаваны, але вельмі шчыры і адданы жаночы характар. На Брагіні-Лабанок ляжыць уся інтрыга, і маладой выканаўцы ўдаецца стварыць вобраз іранічна рэльефны, сцэнічна прывабны і запамінальны.

Бадай, самым разумным, але і бясконца цынічным прадстае ў гэтым спектаклі кароль Марка ў выкананні У. Пятровіча. Баючыся падману і пакутуючы ад сваёй недаверлівасці, яго Марка становіцца і катам, і ахвярай уласных комплексаў. У. Пятровіч акрамя выдатнага майстэрства валодае багатай псіхалагічнай палітрай. Яму аднолькава добра ўдаецца перадаваць у сцэнічных вобразах станоўчае і адмоўнае, драматычнае і камедыйнае. У вобразе караля Маркі ён віртуозна раскрывае характар пярэваратня, непрадказальна жорсткай істоты. Разам з тым, артыст не губляе пачуцця жанру, і яго выкананне роляў караля Маркі і трагіка XVIII стагоддзя аздоблена сакавітай іранічнасцю.

Жанр спектакля, яго эстэтыка дапускаюць самыя непрадбачаныя нечаканасці. На пачатку другога акта ў п'есе пануюць больш жыццёва-рэальныя эпізоды вымушанага вандравання Трыстана і яго пераапрунтай у мужчынскае адзенне служкі Брагіні. Але рэжысёр не губляе смаку да пошуку яркай тэатральнасці. У гэтым сэнсе вельмі яскравай у сваім сцэнічным вырашэнні падаецца сцэна, калі Трыстан і Брагіня скачуць на конях, ратуючыся ад пагоні караля Маркі. Шахматная дошка развальваецца на дзве часткі і ў момант пераўтвараецца ў сёдлы скакуноў, на якіх па-маладзецку імчаць, абганяючы адно аднаго, героі насустрач новым прыгодам, насустрач жыццю.

Людміла ГРАМЫКА

**ФЕСТИВАЛЬНАЯ МАЗАІКА<sup>1</sup>**  
**МАЛАДЗЕЧАНСКАЯ САКАВІЦА-2001**  
(Фрагмент)

«Трышчан ды Іжота» С. Кавалёва Магілёўскага драмтэатра ў рэжысуры Алега Жугжды ў фестывальнай праграме — нібы бенгальскі агонь, які запалілі ўлетку. Усе святы мінулі, на вуліцы іншае надвор'е, і раптам... З усіх пастановак гэтага твора ў А. Жугжды — самая яскравая. Рэжысёр, здаецца, адкрывае ў п'есе ўсё, што толькі можна адкрыць, пастановачна нагружае на яе столькі, колькі п'еса можа вытрымаць. І крыху звыш таго. Элегантны тандэм з драматургам, якому нарэшце пашчасціла. Бо такой лёгкай, дасціпнай і глыбокай рэжысёрскай распрацоўкі тэксту ў беларускай драме днём з агнём не знойдзеш. Такая вытанчаная праца ўяўлення на драматычных падмостках — рэдкасць. П'еса С. Кавалёва выдатна прачытана Жугждам. У працэсе чытання фантазія працуе хутка і дакладна. Не марудзіць, але зіхаціць дэталямі. Так і ў спектаклі, дзе зусім не бачныя рэжысёрскія пакуты і натужлівыя вынаходніцтвы — нібыта з галавы. У Жугжды таксама з галавы — толькі з іншай: з галавы лялечніка. Вобразная гульня рэчамі на сцэне — ад прафесіі рэжысёра лялечнага тэатра, які мусіць сціплымі сродкамі ў абмежаванай прасторы за кароткі час выказаць многае. Але шэраг метафар, у якія ператвараецца ўсё, да чаго дачыняецца рэжысёр, — ад таленту. Голыя пруты на сцэне квітнеюць не ў кожнага. У Алега Жугжды — квітнеюць. Адносіны да прадметаў у рэжысёра амаль пяшчотныя. Мабыць, таму раскіданыя на пачатку спектакля рукой караля Маркі шахматы вызначаць вынік усёй партыі. Далей ужо нічога немагчыма будзе прадухіліць. Затое паляцяць на ўяўных конях Трышчан і Брагіня насустрач жыццю. Героі так разыграюцца, што не пажадаюць болей слухацца аўтараў і прыдумаюць уласны фінал. Доўгая рудая барада пераапанутага Трышчана своечасова нагадае нам, што

да ўсяго варта ставіцца з гумарам. А тое, як рэжысёр у спектаклі гуляе з жанрамі, — выклікае апладысменты.

Спектакль выразна, з годнасцю разыграны акцёрамі У. Саўчыкавым, У. Пятровічам, Г. Лабанок, Н. Калакустай, якія лёгка існуюць у вольнай стыхіі відовішча, вытрымліваюць выпрабаванне добрай рэжысурай. Пастаноўка Алега Жугжды — таксама майстар-клас «Сакавіцы».

<sup>1</sup> Артыкул апублікаваны: Мастацтва. 2001. № 6. С. 6–11.

## JAK Z PIANKI<sup>1</sup>

*Teatr Narodowy im. Janka Kupały w Mińsku (Białoruś). Siarhiej Kawalou, «Tristan i Izolda». Reżyseria — Alaksandr Harcujeu, scenografia — Daria Volkava, choreografia — Ludmila Fadziejewa, opracowanie muzyczne — Alaksandr Harcujeu. Prezentacja 26 października 2001 r. na VI Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym «Konfrontacje Teatralne» (Lublin)*

Ze Wschodu docierają do nas rzeczy rozmaite, dobre i złe. Konfrontacje Teatralne mają pod tym względem szczęście — te pierwsze zdecydowanie górują ilościowo nad drugimi. Wśród dobrych i bardzo dobrych spektakli, jakie oglądaliśmy w sześciu odsłonach lubelskiego festiwalu, były również przedstawienia znakomite. Dość wspomnieć «Szejka» w wykonaniu aktorów z ukraińskiego Teatru Narodowego czy litewski «Wiśniowy sad» z roku ubiegłego. Do najlepszych spektakli tegorocznych Konfrontacji należało przedstawienie «Tristan i Izolda» białoruskiego Teatru Narodowego imienia Janka Kupały.

Nie było to dla mnie zaskoczeniem. Dobrze bowiem pamiętam «Idyllę» zaprezentowaną przez ten sam teatr w 1995 roku oraz rozmowę z Franciszkiem Piątkowskim, moim znakomitym kolegą po piórze, w której wymienialiśmy bardzo pochlebne opinie o tym przedstawieniu, zwłaszcza o warsztacie aktorów. Oczekiwałem zatem, że również «Tristan i Izolda» będzie spektaklem znaczącym. I nie zawiodłem się.

Autorem tej sztuki jest Siarhiej Kawalou (kilka lat temu, gdy lubelski Teatr Osterwy wystawiał «Zmęczonego diabła», jego nazwisko pisało się zwyczajnie: Siergiej Kowalow), który oparł ją na kanwie XVI-wiecznego białoruskiego romansu rycerskiego «Tryszczan», słowiańskiej wersji jednej z najsłynniejszych legend (czy może wręcz mitów) kultury Zachodu. Takie wyjaśnienie nie oddaje jednak charakteru spektaklu. Bowiem zarówno autor, jak i reżyser Alaksander Harcujeu podeszli

do owego mitu w sposób dość swobodny, zachowując wszelako jego zasadnicze wątki. Nie poszli jednak w stronę posepnej tragedii, jak zwykle przedstawia się dzieje Tristana i Izoldy (vide choćby Wagner), lecz połączyli tragizm z komizmem. Podoba mi się taki pomysł. W końcu nawet «Romeo i Julia» — wyjąwszy tragiczny finał — jest sztuką dość pogodną; gdyby Szekspir nie zdecydował się na uśmiercenie kochanków, ale pogodził zwaśnione rody nie przy grobie, lecz przy ołtarzu, wyszłaby mu jedna z subtelniejszych komedii. (Nawiasem mówiąc, izraelski pisarz Ephraim Kishon w świetnej komedii «To był skowronek» pokusił się o pokazanie późnych lat małżeństwa Romea i Julii, które były takim koszmarem, że może lepiej, iż kochankowie popełnili samobójstwo).

Wróćmy jednak do «Tristana i Izoldy». Owa oryginalność spojrzenia to nie jedyny element stanowiący o klasie i jakości spektaklu. Jeszcze większe wrażenie wywierają warsztatowe umiejętności artystów. Wszyscy występujący w przedstawieniu aktorzy to ludzie młodzi, ale dysponujący takim warsztatem, o jakim wielu znacznie bardziej doświadczonych artystów może jedynie marzyć. Odnoszę to zwłaszcza do czwórki protagonistów: Andreja Hładkiego (Tristan), Kaciariny Jaworskiej (Izolda), Alaksandra Małczanaua (Król Marek) i Swiatłany Anikiej (Braginia), ale myślę, iż ich dublerzy — tym razem występujący w rolach dworzan — zapewne nie byłiby gorsi. Koniecznie trzeba też odnotować świetnie ustawiony i realizowany ruch sceniczny, zbliżający się chwilami wręcz do baletu, a także znakomitą muzykę oraz oszczędną, rzecz można: skrótową, ale bardzo pomysłową scenografię.

Po złożeniu wszystkich owych elementów otrzymujemy spektakl niezwykle: lekki jak z pianki i pastelowo barwny. Taki, od którego trudno oderwać oczy! A kiedy aktorzy wychodzą do ukłonów — żałuje się, że to już koniec. Mam nadzieję, iż nie było to nasze ostatnie spotkanie ze świetnymi artystami z Mińska.

<sup>1</sup> Recenzja opublikowana: Kurier Lubelski. 30.10.2001.

## ВЯРТАННЕ САЛАМЕІ<sup>1</sup>

*Гісторыя кахання адной панны, забытая з-за даўнасці часу і ўваскрэсеная актрысай Зояй Белавосцік на Малой сцэне Купалаўскага тэатра*

У сапраўднасці гісторыя кахання панны Русецкай была напісана ў жанры мемуараў і мела назву «Авантуры майго жыцця». Але было тое вельмі даўно — у 1760 годзе. З тае пары і аж да 1957 года рукапіс захоўваўся ў бібліятэцы князёў Чаргарыйскіх у Кракаве. Пасля быў выдадзены асобнай кнігай у Польшчы, а затым і ў нас.

Хто ж яна, загадкавая панна Русецкая (у замужжы Пільштынова), жыццяпіс якой натхніў маладога драматурга Сяргея Кавалёва ўзяцца да пяро, а купалаўцаў — прыняць п'есу да пастаноўкі.

Саламея Рэгіна Пільштынова з Русецкіх пра сябе пісала так: «У маладым маім веку (у 14 гадоў. — Г. Ч.) выдалі мяне бацькі (Яхім Русецкі) замуж з Літвы (Літвой тады называлі і заходнюю частку Беларусі. — Г. Ч.), з Наваградскага ваяводства, за доктара Якуба Гальпіра, з якім у той жа год я паехала ў Стамбул...»

У гэтым месцы нам варта спыніць аповед пра жыццяпіс Саламеі, ёю ж напісаны. Спыніць, бо, у рэшце рэшт, перад намі спектакль, а не мемуарная спадчына панны Русецкай-Пільштыновай. А гэта не адно і тое ж. Сяргей Кавалёў напісаў п'есу паводле ўспамінаў Саламеі. Перад ім стаяла зусім няпростая задача — з мноства прыгод, «авантур» гэтай неардынарнай асобы высекчы, як крэсівам высякаюць агонь з крэменю, тую іскру, якая здатна высвецціць унутраны свет герані.

Але дзе тое крэсіва? І дзе той ключык, што адмыкае замок гэтай загадкавай жаночай душы? Сама Пільштынова была складанейшай натурай, не кажучы ўжо пра яе бурнае жыццё. Зыходзячы з яе

ўласнага жыццяпісу, міжволі прыходзіш да высновы, што духоўны свет панны Саламеі быў надзвычай багаты, а пачуцці — тонкія. У ёй змагаліся розныя супярэчлівыя пачаткі: цікаўнасць да свету і людзей, вынаходлівасць — і вера ў непазбежнасць лёсу, Боскае прадвызначэнне; спачуванне да чужога гора — і жорсткасць; прага ціхага сямейнага шчасця, любоў да дзяцей — і прыроджанае імкненне да небяспечных прыгод, змены месцаў і абставін. Як тут не ўспомніш яе вандроўкі па Турцыі, Расіі, Германіі! Яна мелася нават здзейсніць (а мо і ажыццявіла гэта?) паломніцтва ў Іерусалім і падарожжа ў Егіпет. А яе крытычнае стаўленне да тагачаснай рэчаіснасці, да «шляхецкай вольнасці» ў Рэчы Паспалітай?..

«Ах, мой Божа, — усклікала яна, — як мяне гэты свет прыгнятаў і залатая вольнасць польская!» Нарэшце яе спавядальны самакрытызм: Пільштынова прызнавалася ў мемуарах у сваіх сапраўдных і ўяўных грахах. У пазашлюбнай сувязі з каханкам, нібы кідаючы тым самым выклік крывадушнаму грамадству. Ці не таму ў XIX стагоддзі адзін польскі гісторык і медык назваў Пільштынову прататыпам «сапсаваных эмансіпантак»? А іншыя бачылі тут пошукі «новай мадэлі жаночага шчасця».

Драматург Кавалёў знайшоў, магчыма, адзіна правільны ход, звярнуўшыся да галоўнага ў жыцці Саламеі — да яе кахання. Уся драматургія п'есы выбудавана на калізіях, спрычынёных самахварным каханнем Саламеі.

Знешняя фабула п'есы простая і лаканічная: Саламея Русецкая, жанчына-лекар, пасля бясконцых вандровак па свеце вяртаецца ў Стамбул, у свой стары дом... І становіцца сведкаю сцэны развітання невідучай прыгажуні Айшэ з закаханым у яе Нядзімам. Высвятляецца, што Нядзім пасватаўся да Айшэ, але дзядзька дзяўчыны адмовіў яму, бо Айшэ патрэбны багаты жаніх, які б меў сродкі для яе лячэння. А Нядзім усяго толькі бедны паэт. У адчаі Айшэ хоча развітацца з жыццём. Саламея спрабуе пераканаць дзяўчыну, што не варта ахвяраваць жыццём з-за каханага. У якасці прыкладу-доваду яна распавядае аб сваіх трох няўдалых замужжах...

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Народная газета. 2001. 26 красавіка.

Рэжысёр Аляксандр Гарцуеў, ставячы спектакль «Саламея», безумоўна, улічваў як камернасць Малой сцэны, так і малую колькасць занятых у спектаклі актёраў — іх толькі шасцёра. Але, бадай, галоўнае, вызначальнае ў п'есе, а значыць, і ў тэатральнай дзеі — роля галоўнай гераіні, Саламеі. Стрыжань, нерв драмы Саламеі — у яе характары, у яе светапоглядзе, які, падобна стылю сармацкага барока, панаваўшаму ў тыя далёкія часы, быў заснаваны на рэзкіх кантрастах, дысанансах, нечаканых пераходах ад святла да ценю, ад радасці да смутку. Тое ж і ў жыцці Пільштыновай. Прыгадаем радкі з яе дзённіка: ад шчасця да няшчасця і наадварот — заўсёды толькі адзін крок.

Зоя Белавосцік не проста па-майстэрску сыграла Саламею, але пражыла яе жыццё на адным дыханні, на ўсю моц агаліўшы пачуцці жанчыны, якая можа не толькі страсна кахаць, але і быць асобай дзейснай, рашучай і... спагадлівай нават у сітуацыях, калі каханых мужанькі плацілі чорнай няўдзячнасцю.

Так было з першым мужам Якубам Гальпірам, калі Саламея, каб вызваліць яго з вязніцы, выпівае атрутныя лекі. Так было і ў наступны раз, калі ў адказ на здраду Саламея ўсё ж вылечвае, выратоўвае ад смерці няўдзячнага Якуба (заслужаны артыст Беларусі Мікалай Кірычэнка).

Другога свайго мужа — аўстрыйскага афіцэра Фартуната Пільштына (артыст Ігар Дзянісаў) — панна Саламея выкупляе з турэцкага палону. І неўзабаве выходзіць за яго замуж. Але хцівы, высакамерны аўстрыйяк аднойчы вырашае пазбавіцца ад сваёй выратавальніцы і спрабуе яе атруціць. Ды толькі мыш'як не адолеў Саламею!

Трэцяй рамантычнай гісторыяй у жыцці прыгожай панны стала сустрэча з маладым Адонісам (артыст Андрэй Гладкі) — гулякам, выпівохам, ветрагонам. Старэйшая за свайго выбранніка на 7 гадоў, яна, тым не менш, кахае яго шчыра, без аглядкі, апантана. Але неўзабаве высвятляецца, што Адоніс здраджвае гэтаму светламу каханню. І ў чарговы раз усё заканчваецца няўдачай.

Спектакль такім чынам — як бы ў трох дзеях. Але няма ні засланы, ні антракту, ні змены дэкарацый. Усё той жа турэцкі дэкор, спавіты ўсходнім фіміямам і агорнуты мілагучнай музыкай

Янні і Вангеліса. Святло і цені, імпульсіўныя перамяшчэнні актёраў, сугучныя настроймы і дзеяннем музычныя акцэнтны — усё падпарадкавана раскрыццю ўнутранай драмы галоўнай гераіні. Саламея ні на ёту, ні на міліметр не панізіла градус свайго пачуцця. Розумам яна ўсведамляе, што жыццё — чыё б яно ні было — даражэй за любое каханне. Але сэрца — на баку тых, хто адораны шчасцем кахаць... Саламеі не ўдаецца разупэўніць Айшэ ў існаванні сапраўдных пачуццяў. Нечаканае з'яўленне Нядзіма, яго самаахвярны ўчынак дзеля любай Айшэ змушаюць панну «авантурыстку» падпарадкавацца не розуму, а менавіта сэрцу. Яна, скарыстаўшы сувязі і знаёмствы, дапамагае маладым злучыць свае сэрцы і ўзяць шлюб. Яны шчаслівыя. А Саламея застаецца адна з надзеямі, успамінамі, марамі, якія так і не збыліся... Але яна кахала. Хіба ж гэтага мала?!

Не дзіва, што прэм'ерны спектакль публіка прыняла на «ўра». І справа нават не ў авацыях. Проста, мусіць, у кожнага глядача (мяркую па сабе) на душы засталася светлая туга па тым, што некалі было ў кожнага. Ці яшчэ будзе...

У той вечар публіка апладзіравала не толькі пастаноўшчыкам і актёрам спектакля, але і спадарыні Шуле Сойсал, Надзвычайнаму і Паўнамоцнаму Паслу Турцыі ў Рэспубліцы Беларусь. Гэтая прыгожая, абаяльная жанчына — сапраўдная рупліўца на ніве культурных сувязей нашых краін. Якраз дзякуючы фінансавай і інфармацыйнай падтрымцы турэцкага пасольства спектакль «Саламея» адбыўся.

Доўга жыць табе, «Саламея»!



## САЛАМЕЯ НІЧОГА НЕ ВЕДАЛА ПРА КАХАННЕ<sup>1</sup>

Новы спектакль Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы «Саламея» вырашае адразу некалькі істотных задач. Па-першае, ён знаёміць глядача з яркай, але малавядомай асобай у беларускай гісторыі. Па-другое, наперакор меркаванню некаторых, даказвае, што сучасная беларуская драматургія існуе (аўтар п'есы — наш суайчыннік, малады драматург Сяргей Кавалёў). І па-трэцяе, сцвярджае, што тэатр сапраўды можа служыць сродкам маральнага ўдасканальвання глядача, спыняючы заўчасную радасць тых, хто гатовы параўнаць тэатр з эстраднай пляцоўкай.

Саламея — урач па прафесіі. Значную частку свайго жыцця яна правяла ў Турцыі, дзе дасягнула высокага грамадскага становішча. Яна напісала кнігу ўспамінаў. Галоўныя падзеі жыцця Саламеі, вядома, звязаны з асабістым жыццём, з пошукам жаночага шчасця. Але для гісторыкаў мае вялізны інтарэс і карціна эпохі, якую паміж радкоў намалёвала Саламея.

... У дзвярах кабінета — сілуэт маладой турчанкі Айшэ (артыстка Вольга Фадзеева). Дзяўчына рухаецца няўпэўнена, павольна, натыкаючыся на амфары і званочки, якія шалашом звісаюць над пакоем. Яна... сляпяя. Ці зможа пані-ўрач вылечыць яе ад слепаты? Айшэ вельмі перажывае. Яна ўжо даўно страціла зрок, але да гэтага часу не турбавалася: што зробіш — лёс. Аднак у яе закахайся мясцовы паэт Недзім, чалавек бедны, але шчодры душой. Айшэ таксама пакахала яго. Зрэшты, каханне прапіталася гаркотаю. Дзяўчына гатова пазбавіць сябе жыцця, бо ёй цяжка ўявіць свайго люблага, які бярэцца шлюбам са сляпой.

«Я цябе вылечу», — кажа Саламея. Толькі не ад слепаты, а ад... кахання. У душы сталай жанчыны загаварыла скарга на лёс. З'явілася цудоўная магчымасць выказацца перад гэтай наіўнай дурнічкай,

расказаць ёй усё, што давялося пазнаць пра каханне. «Ці ведаеш ты, якое яно?!»

Прыклад першы. Турэмная камера. На халоднай падлозе, скурчыўшыся, ляжыць немец Якуб (артыст Мікалай Кірычэнка) — першы муж Саламеі. Гэта ён прывёз дзяўчынку з Палесся ў Стамбул. Бацька Саламеі такім чынам «падзякаваў» Якубу за тое, што ён вылечыў яго хворыя вочы. Але цяпер урач — за кратамі. Спачуваючы мужу, Саламея вырашае зрабіць адважны ўчынак. Яна спяшаецца да палаца султана і на вачах у прыдворных... выпівае тую самую мікстуру, дзе, паводле меркавання некаторых, была атрута, ад якой памёр адзін з пацыентаў яе мужа. Якуб выратаваны. Але замест таго, каб усё астатняе жыццё насіць жонку на руках, ён... кідае яе і бяжыць куды вочы глядзяць.

Такая любоў. Ты рызыкуеш дзеля каханага жыццём, а ён цябе кідае. Жадаеце яшчэ прыклад? Калі ласка.

Баявая афіцэрская выпраўка, мяккі, але цвёрды голас, выразная знешнасць характарызуюць аўстрыйца, якога завуць Фартунат (артыст Ігар Дзянісаў). Саламея выкупіла яго з турэцкага палону, спадзеючыся, што сваякі афіцэра прышлюць ёй неабходную суму грошай — кампенсацыю. Але Фартунат угаворвае жанчыну разлічыцца з ёй... каханнем. Ён будзе лепшым у свеце мужам, будзе служыць сваёй гаспадыні, як раб. А праз некалькі гадоў, калі жах палону застаецца ў мінулым і афіцэр дыхае паветрам волі ўжо на абшарах роднай Аўстрыі, «лепшы ў свеце муж» спрабуе... атруціць сваю выратавальніцу!

Недастаткова? Вось яшчэ прыклад!

Лайдак, але страсны кавалер Адоніс (артыст Андрэй Гладкі) абсыпае Саламею кампліментарамі і пацалункамі. Жыццё жанчыны, якая стамілася, шукаючы шчасце, пераўтвараецца ў фіесту. Песні і танцы, катанні на лодцы і пікнікі на чырвоным плашчы сярод сакавітай травы! (Па ступені эмацыянальнасці гэтая частка спектакля нагадвае акцёрскі капуснік.) І быццам бы між іншым: «Дарагая, ці не пазычыш мне грошай, каб я пачаў займацца гандлярным бізнесам?» Праз некаторы час «дарагая» даведваецца, што ўсе грошы Адоніс

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Чырвоная змена. 2001. 22 мая.

пусціў на падарункі для іншай жанчыны. І ніякія разбойнікі на яго па дарозе не нападзілі...

Айшэ ўважліва слухае расповед Саламеі, але не падзяляе яе пункт гледжання. Паміж пачуццём, якое малюе фантазія сталай жанчыны, і тым трапяткім станам, якое перажывае Айшэ побач з Недзімам, няма нічога агульнага!

А тут і сам Недзім падкідвае сюрпрыз! Сарамлівы, з вуглаватымі манерамі, але ўпэўненым выразам твару малады чалавек (артыст Мікалай Прылуцкі) прыносіць урачу грошы — шмат грошай — на лячэнне Айшэ. Юнак на некалькі гадоў запісаўся ў войска, каб атрымаць вялікі ганарар. Саламею шакіруе ўчынак паэта, аднак халодным голасам яна патрабуе грошай... удвая больш. Праз некалькі хвілін унутранай барацьбы малады чалавек згаджаецца і на гэта, хаця, калі кантракт падвоіць, ён рызыкуе вярнуцца дамоў ужо зусім старым.

Нічога Саламея не ведае аб каханні! Нічога! Яна аб'ездзіла паўсвета, некалькі разоў была ў шлюбе, але сапраўднага кахання не сустракала ніколі. «Каханне — не набыццё, а ахвяра», — адкрывае ёй вочы Недзім.

Спектакль багаты на «рэзкія» рухі, пераходы, нечаканыя вынікі. Гэта адпавядае рэжысёрскаму стылю Аляксандра Гарцуева. У адрозненне ад іншых спектакляў Гарцуева, «Саламея» — яшчэ і вельмі дынамічны спектакль.

## «САЛАМЕЯ»: ТУТЭЙШЫ ВАРЫЯНТ<sup>1</sup>

Жанчына, якая гандлявала тэатральна-канцэртнымі білетамі ў пераходзе на «Кастрычніцкай», міжволі мяне вельмі напужала, таму што, калі я спытаў білет на «Саламею», цынічна адказала, глянуўшы з-пад акуляраў: «Дваццаць тысяч. А што вы здзіўляецеся? Засталіся толькі такія білеты». Нам спатрэбіўся некаторы час, каб адно аднаго зразумець. «Не, мне на нашу “Саламею”, на гарцуеўскую», — сказаў я ёй, гледзячы на рознакаляровыя афішы. «А-а...» — задумліва ўздыхнула жанчына. Сапраўды, так здарылася, што ў Мінску сустрэліся дзве «Саламеі», не маючы паміж сабой, як ні дзіўна, нічога аднолькавага. Адна — Рамана Вікцюка, народжаная з фантазіі «странных игр Оскара Уайльда», другая — Аляксандра Гарцуева, выйшаўшая з нетраў беларускай прозы XVIII стагоддзя ў інтэрпрэтацыі драматурга Сяргея Кавалёва. Патрыёты-гетэрасексуалы, несумненна, выбіраюць апошнюю.

Тым, хто сочыць за творчасцю Аляксандра Гарцуева, цікава назіраць, як змяняецца яго стыль. Змяняецца менавіта не ў сэнсе прафесійнай якасці, а ў эстэтыцы і настроі. Экспрэсіўнасць і абсурдысцкае вар'яцтва «Крывавай Мэры» змяніліся рамантызмам «Трыстана і Ізольды», а ён у сваю чаргу — жорсткасцю і трагізмам «Братоў і Лізы». Шлях ад постмадэрнавага эпатажу да традыцый псіхалагічнага тэатра. І на гэтым шляху кожны раз самаадданы шматгранны цікавы пошук. Пошук формы, пошук інтанацыі, пераасэнсаванне магчымасцяў музыкі і святла ў спектаклі... Кажуць, любіць гарцуеўскія спектаклі моладзь. А чаго ж іх не любіць? Паспрабуйце куды-небудзь далей «Маладзечанскай сакавіцы» завезці свае традыцыйныя спектаклі. У лепшым выпадку, вас не зразумеюць, у дрэнным — закідаюць якой-небудзь садавіной. Сёння існуе добра акрэслены сучасны кантэкст тэатра, новая тэатральная

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Свободные новости. 2001. 27 июля –3 августа.

мова. Гарцуеў спрабуе на ёй размаўляць. У яго атрымліваецца. Дзіўна ўявіць, як Леанід Хейфіц, чый «Вішнёвы сад» у тэатры Массавета за скрупулёзнасць і адсутнасць наватарскіх рашэнняў абругалі злыя маскоўскія крытыкі, выгадаваў такога вучня-эксперыментатара, як Гарцуеў.

Спектакль атрымаўся шчодры, сапраўдная асалода для прыхільнікаў таленту Зоі Белавосцік, якая ў вобразе навагрудскай лекаркі, трапіўшай у Турэччыну, распавядае горкую гісторыю свайго жыцця, у якім было шмат кахання, але падману яшчэ больш. Добра, што апавед ідзе ў лірычна-інтымным тоне, які вытрымліваецца да канца. Дзякуючы гэтаму, спектакль пазбегнуў авантурнай анекдатычнасці, што ляжыць на паверхні самога рамана. Таму і Якуб Гальпір (М. Кірычэнка), і Юзаф (І. Дзянісаў) выглядаюць дасканала і гучаць як самадастатковыя драматычныя вобразы.

Цікава таксама тое, як выкарыстана ў «Саламеі» беларуская песенна-інтымная лірыка. Яна надае асабліваю пяшчоту і пранізлівасць, рэдкую ў сучасным тэатры. Хочацца адначасова сумаваць і радавацца, смяцца і плакаць. Непахіснае жаданне сапраўдных эмоцый авалодвае глядачом і дае яму новыя сілы, каб жыць і любіць. Шкада толькі, што такія моцны допінг атрымоўваем не заўсёды. А можа, і добра, таму што тады б ён не быў такі каштоўны.

## ФЕМІНІЗМ? ГУМАНІЗМ!<sup>1</sup>

Шэраг фестывальных спектакляў вызначыўся сёлета менавіта «жаночай» тэматыкай. Прычым на самых розных узроўнях, пачынаючы ад дзіцячай казкі «Біты нябітую вязе» Івана-Франкоўскага тэатра лялек (Украіна), у якой «біты» Воўк вымушаны везці хітрую «нябітую» Лісу, да спектакля Дзяржаўнага тэатра (Эрзурум, Турцыя) «Я, Анатолія», дзе гаворку пра моцную жанчыну вялі са сцэны таксама выключна яны, прадстаўніцы «слабога» полу. І, канешне ж, спектакль Брэсцкага абласнога тэатра драмы і музыкі «Саламея Русецкая» паводле п'есы беларускага драматурга Сяргея Кавалёва, пастаўлены рэжысёрам Андрэем Бакіравым.

Гісторыя лекаркі Саламеі Русецкай-Пільштыновай, пра якую, дарэчы, не так даўно мы ўзгадвалі на старонках нашай газеты, займела ў тым ліку водгук і тэатральны: у сярэдзіне 90-х гадоў ужо мінулага стагоддзя п'есу Кавалёва, напісаную паводле дзённіка Саламеі, паставіў на сцэне Мінскага абласнога драматычнага тэатра рэжысёр Рыд Таліпаў, а зараз гэты ж «апавед» гучыць і са сцэны Купалаўскага тэатра ў пастаноўцы Аляксандра Гарцуева. Дык чым жа адметная брэсцкая пастаноўка?

Рэжысёр спектакля Андрэй Бакіраў не пайшоў па лініі біяграфічнага жыццяпісу гэтай знакамітай жанчыны, ён не стаў паглыбляцца і ў яе «асабістае» жыццё. Вызначыўшы жанр пастаноўкі як *concerto grosso* жаночага лёсу, рэжысёр найперш паспрабаваў засяродзіць увагу менавіта на рысах характару Саламеі, якія і сфарміравалі яе лёс. Так, ён будзе спектакль падобным да прытчы, якую распавядае Саламея, гераіня Тамары Ляўшун, маладзенькай турэцкай дзяўчынцы Айшэ (Наталля Лабко). І ў гэтым апаведзе няма ні крыўдлівасці на ўласны лёс, ні фаталізму, а толькі жыццёвая мудрасць, якая і робіць з чалавека асобу.

У выкананні Тамары Ляўчук Саламея паўстае звычайнай жанчынай са сваімі слабасцямі, так што часам нават складана паве-

<sup>1</sup> Матэрыял апублікаваны: Культура. 2001. 29 верасня – 5 кастрычніка.

LUDZKA PRAWDA<sup>1</sup>

рыць, што яна змагла прайсці праз шэраг нялёгкіх жыццёвых выпрабаванняў і выйсці пераможцам. Пасля спектакля мы сустрэліся з Тамарай Ляўчук.

— Тамара Барысаўна, нягледзячы на тое, што ваша гераіня ўвесь час трапляе ў складаныя жыццёвыя перыпетыі, ствараецца ўражанне, што вы яе ўсё роўна любіце.

— Канешне, люблю. А іначай і быць не можа. Акцёр павінен любіць кожнага свайго персанажа.

— Але ж у сённяшніх жыццёвых рэаліях яна выглядае крыху наіўнай.

— Магчыма. Але ж у большасці сваёй усе жанчыны наіўныя. Ім хочацца кахаць, мець сям'ю. Таму часам і здараюцца такія моманты, калі, гаворачы словамі маёй Саламеі, вырашаеш быць з чалавекам, нават не маючы таго вялікага кахання да яго...

— Наколькі вы блізкія са сваёй гераіняй у тым, як ідзяце па сваім уласным жыцці?

— Напэўна, нешта ўва мне сапраўды ёсць ад такога тыпу жанчын, якія, нягледзячы на ўсе жыццёвыя нягоды, не губляюць аптымізму, веры і любові. Веры ў любоў. Зрэшты, магчыма менавіта гэтая мая ўласная рыса характару дамінавала, калі я працавала над роляй Саламеі ў спектаклі.

— І вы лічыце, што такая жанчына патрэбная сёння не толькі на сцэне, але і ў жыцці?

— Кожны глядач, калі выходзіць пасля спектакля, робіць свае высновы. Магчыма, нехта скажа: усё, больш ніякага кахання, адзін разлік! Але ж немагчыма ўсё пралічыць. І ў жыцці ёсць людзі, якія імкнуцца ўсё пралічыць і — самі пралічваюцца.

Думаю, што на сённяшні дзень даволі важная праблема таго, як захаваць у сабе веру. Колькі раз Саламею жыццё размазвала «тварам па бруку». Але пасля ўсіх перыпетыяў, з узростам яна не азлобілася на жыццё. Яна звяртаецца да Бога, да Святой зямлі. Таму што чалавек толькі тады зможа заўсёды заставацца чалавекам, калі здолее захаваць у сабе любоў. Любоў да Бога, да бліжняга свайго. І жыць трэба таксама з любоўю да жыцця.

Brzeski Teatr Muzyki i Dramatu wystawiał «Salomeę Rusiecką — concerto grosso o przeznaczeniu kobiety» Siarhieja Kawaloua, przedstawiciela nowego pokolenia dramaturgów. Kawalou opowiada o pierwszej na Litwie kobiecie — praktykującej lekarce. Spektakl ma charakter wewnętrznego monologu Salomei, która relacjonuje nam zdarzenia ze swego życia, wypełnionego walką serca z rozumem. I choć «Salomea», jak niemal wszystkie białoruskie przedstawienia, została utrzymana w konwencji symbolicznej, jednak dzięki roli tytułowej Tamary Lewczuk unika zbędnego patosu, jest w niej ludzka prawda.

Generalizując: nie powstają tu dramaty o współczesności, bo po pierwsze nie wolno, a po drugie — bo i tak widzowie nie przyszliby na historie o ludziach takich jak oni sarni. Po co wstawiać sztuki o tym, że ktoś umarł z biedy albo komuś coś ukradł? To przecież nie teatr, to życie. A jednak Białorusini, tak jak i Polacy dwadzieścia lat temu, są głodni teatru aluzji. Kiedy na scenie pojawił się wysoki łysiejący aktor z wąsikami, po sali poszedł nerwowy szept: «Łukaszenka!»

<sup>1</sup> Fragment artykułu Drewniak, Ł. Teatr z Łukaszenką w tle : VI Międzynarodowy Festiwal Teatralny «Biała Wieża», Brześć, 11–15 września 2001 // Przekrój. 7.10.2001.

Jacek SADOWSKI

## HYMN NA CZEŚĆ KOBIET<sup>1</sup>

*Brzeski Teatr Dramatu i Muzyki (Białoruś). Siarhiej Kawalou  
«Salomeja Rusiecka. Concerto grosso losu kobiety». Reżyseria —  
Andrej Bakirau, scenografia — Wiktar Lesin, muzyka —  
Alaksander Rodzin, choreografia — Anatolij Biadyczeu,  
kostiumy — Tacciana Karwiakowa. Prezentacja 25 października  
2001 r. VI Międzynarodowy Festiwal Teatralny «Konfrontacje  
Teatralne» (Lublin)*

Spektakl Siarhieja Kawaloua «Salomeja Rusiecka» to klasyczna opowieść o losach kobiety poszukującej swojego miejsca na ziemi. Tytułowa Salomeja to postać autentyczna. Podróżniczka i lekarka żyjąca na początku XVIII wieku, dzięki talentom uzdrowicielskim, podróżuje po krajach Europy trafiając na dwory władców i możnych ówczesnego świata. My poznajemy bohaterkę u kresu jej wędrówki. Samotna kobieta, mieszkająca w Turcji, ma za sobą trzy nieudane małżeństwa, troje dzieci, tysiące wspomnień. Swoją duszę otwiera przed przypadkowo spotkaną, niewidomą dziewczyną Aisze, dzięki czemu i my jesteśmy świadkami wielkiej życiowej retrospekcji.

Salomeja to feministka tamtych czasów i państw. Kobieta ze wszechmiar samodzielna, uparta i wykształcona. Jednak nie pozbawiona uczuć dających jej szczęście, za które zawsze przyjdzie zapłacić wysoką cenę. Każda miłość była pierwszą i jedyną, i każda kończyła się tragicznie. Jednak mimo tego fatum, kilkakrotnie z powodzeniem rozpoczyna życie od zera.

Akcję przedstawienia autor umiejscowił w osiemnastowiecznej Turcji, kraju, gdzie kobiety nie mają żadnych praw. Lecz tylko pozornie. Salomea cieszy się wielkim szacunkiem nie tylko jako lekarz, ale i kobieta. Staje się powiernikiem młodych. Dla młodej Aisze jest przykładem i doradcą.

Trudno językiem spektaklu teatralnego opowiedzieć historię całego kobiecego życia. Autorzy wyszli jednak obronną ręką. Wzbudzili zainteresowanie i wciągnęli widownię w świat opowieści. Spektakl nie był formalnie nowatorski, mimo to potrafił przyciągnąć uwagę. Rzetelne, przekonujące aktorstwo Tamary Lewczuk, sprawna narracja, wyważona scenografia, czytelne przestanie, uniwersalizm, dobra oprawa muzyczna i choreograficzna, odrobina wzruszeń i emocji to mocne strony przedstawienia.

---

<sup>1</sup> Recenzja opublikowana: Kurier Lubelski. 29.10.2001.

## У ЧАКАННІ СОНЦА ДРАМАТУРГІІ<sup>1</sup>

(Фрагмент)

*Нататкі з II Фестывалю нацыянальнай драматычнай  
імя В. Дуніна-Марцінкевіча*

Стваральнікам п'есы на гістарычную тэму аптымістычныя фіналы не даспадобы. Калі рэчаіснасць яшчэ хочацца ўпрыгожыць, мо гісторыю мусіш даследаваць, вывучаць, пераасэнсоўваць ці гуляць з ёю. Што якраз і робіць вядомы беларускі драматург С. Кавалёў, які прысвячае свае творы асобам значным у гісторыі Беларусі, але малавядомым сучаснікам.

Відавочна, што творчыя тандэмы: драматург Кавалёў – рэжысёр Жугжда, Кавалёў – Бакіраў даволі ўдалыя. А. Жугжда, А. Бакіраў даволі ашчадна ставяцца да тэкстаў С. Кавалёва; у сваю чаргу драматург цалкам задаволены інтэрпрэтацыяй п'ес.

У п'есе «Францішка, або Навука каханья» С. Кавалёў вяртаецца да ўлюбёнага матыву — падабенства жыцця на тэатр. А. Жугжду падабаецца гуляць з гэтай думкай. Новая пастаноўка рэжысёра ў Гродзенскім абласным драматычным тэатры зроблена ў стылістычнай манеры, знойдзенай ім у «Трышчане», калі на сцэне мы бачым яшчэ адны тэатральныя падмосткі. А акцёры так нечакана ператвараюцца ў сваіх персанажаў і наадварот, што ўжо і не адрозніш, дзе жыццё, а дзе тэатр. У спектаклі «Навука каханья», прысвечаным асобе Францішкі Уршулі Радзівіл, стваральніцы першага прафесійнага тэатра ў Вялікім Княстве Літоўскім, А. Жугжда з радасцю выкарыстоўвае прыём «тэатр у тэатры». Неўзабаве за вясёлым тэатральным відовішчам на сцэне з аднаго боку назіраюць глядачы, а з другога — персанажы спектакля. Па волі рэжысёра госці пані Францішкі (А. Гайдуліс), ператвараюцца ў відачынцаў: ганарлівая шляхцянка Ганна Мыцельская (Л. Волкава) — у вы-

находлівую ўсходнюю прыгажуню Арую; прыныповы, сур'ёзны камендант Якуб Фрычынскі (А. Шаўкаплясаў) — у падманутага, недалёкага яе мужа Банута; сціплы шляхціц Станіслаў Мыцельскі (К. Андронаў) — у нахабнага інтрыгана Арлекіна; сарамлівая выхаванка княгіні Тэрэзка (А. Плікус) — у вясёлую спадарожніцу Арлекіна Лауру... «Сам пан Бог раздае нам ролі», — кажа Францішка. Часам тыя, хто хочучь іграць лепшыя, выйгрышныя ролі, могуць раптам трапіць у масоўку. Непрыкметныя дагэтуль персанажы — нечакана зрабіцца аднымі з галоўных дзеючых асоб спектакля...

У А. Жугжды «спектакль у спектаклі» раскрывае перадусім сутнасць тэатра як мастацтва. Яго тэатр — жывы, вынаходлівы, забаўляльны, схільны да традыцый дэль артэ. Але, на жаль, устаўлены спектакль Францішкі выглядае цікавейшым за ўсю пастаноўку А. Жугжды. Рэжысёр не заўважыў, як «патапіў» цікавы драматычны матэрыял у нязграбнай бутафорыі, касцюмах (яны ўнеслі ў спектакль перабольшаную тэатральнасць). А важныя трагедыійныя сцэны (зрада мужа, смерць Францішкі, атручэнне Тэрэзкі, развітанне Ганны Мыцельскай з Якубам) засталіся малавыразнымі, сціплымі, не такімі вынаходлівымі, як камедыійныя.

На мой погляд, цяжка не заўважыць, што ў п'есах С. Кавалёва светлыя, шчырыя пачуцці заўсёды разбіваюцца аб вострыя камяні рэчаіснасці. Цынічнай рэчаіснасці. Шчаслівы сон абавязкова саступае непрыемнаму абуджэнню. І гэтае абуджэнне ці то ўзнёслай Іжоты ў «Трышчане» (насамрэч рыцар Трышчан закахаўся ў яе толькі пад дзеяннем казачнага міласнага пітва), ці то таленавітай, шчырай у каханні Францішкі (яе палкія лісты чыталіся мужам у абдымках дурніц-палубоўніц) страшнае тым, што гераіні пачынаюць усведамляць, якім з'яўляецца жыццё насамрэч. На зямлі няма месца ідэальнаму: трэба заўсёды памятаць, што жыццё — тэатр, а ўсе людзі ў ім — акцёры. Гэткія самаўпэўненыя блазны...

Той жа самы шлях абуджэння ад чароўнага сну і мрояў праходзіць беларуская лекарка Саламея Русецкая. Рэжысёр А. Бакіраў увасабляе на сцэне Брэсцкага тэатра драмы і музыкі непаўторную мелодыю душы гэтай цікавай жанчыны. Напачатку спектакля на сцэну

<sup>1</sup> Артыкул апублікаваны: Літаратура і мастацтва. 2002. 25 лютага.

**РЫЦАРИ ВЫМИРАЮТ?!**

выходзіць камерны ансамбль... З чароўных жывых гукаў нараджаецца танютка, празрыстая субстанцыя (дзяўчынка ў белым адзенні будзе суправаджаць Саламею на працягу ўсяго сцэнічнага дзеяння). Душа Саламеі робіцца самастойным персанажам спектакля, які А. Бакіраў вызначыў як *concerto grosso* жаночага лёсу. Т. Ляўчук (Саламея) вядзе сваю ролю з любоўю да гераіні, з тонкім адчуваннем яе характару, жаночых мараў, спадзяванняў. Бо ў любым стагоддзі жанчына верыць, што будзе каханай, адзінай для свайго любага. І заўсёды... памыляецца. Але здрады мужоў, смерць дзяцей, цяжкая праца не ламаюць Саламею, а робяць яе вельмі мужнай, упартай, разважлівай. Неўзабаве захапляешся гэтай жанчынай.

Рэжысёр А. Бакіраў, дагэтуль вядомы сваімі шыкоўнымі, відовішчнымі пастаноўкамі камедыі Шэкспіра, на гэты раз адмаўляецца ад яскравасці. Сціплая чорна-белая выяўленчая палітра «Саламеі», не перагружаная прадметамі прастора сцэны, моцная акцёрская энергія Т. Ляўчук набліжаюць няпросты лёс Саламеі Русецкай да лёсу сучаснай жанчыны. Тое, што перажывалася нашай суйчынніцай некалькі стагоддзяў таму, здаецца блізкім і цяпер...

К сожалению, даже в идеально-романтическом литературном варианте к началу третьего тысячелетия рыцари повывелись окончательно. В этом убеждаешься, посмотрев в Республиканском театре белорусской драматургии сцены из рыцарских времен. «Балада пра Бландою» Сергея Ковалева — первая самостоятельная работа молодого режиссера Владиславы Поржецкой. Времена-то нам показывают, может быть, и рыцарские, судя по костюмам, титулам и наличию холодного оружия. А вот с самими рыцарями напряженка. Смелость, верность долгу и благородство — непременные составляющие морального кодекса настоящих мужчин — никак не желают соединяться хотя бы в одном из них. Чего-нибудь да не хватает.

Старый князь Гвидон, не доверяя жене (понятное дело, коль выдали замуж против воли!), приставляет следить за ней своего младшего брата. Однако Симбалдо и сам не прочь соблазнить Бландою. Любезный же сопровитель соседнего княжества Дадон так и вовсе отпетый злодей. Воспользовавшись случаем, он убивает Гвидона и завоевывает страну. Причем, естественно, стремится навсегда избавиться от малолетнего сына Бландои, ведь рано или поздно Бова вырастет...

И спустя десять лет мальчишка, пройдя через множество испытаний и хлебнув горя, возвращается — отомстить родной матери за смерть отца. Приговоренная сыном к сожжению княгиня пытается разорвать порочный круг зла и принимает яд. Непримиримый Бова не станет убийцей. Однако изменится ли душа его? Бог весть.

Конечно, в первую очередь баллада — о многоликой любви, неутоленной и слепой, безответной и самоотверженной. Но не только. Еще о том, как человек, присвоив себе право судить других, может принять мечь за исполнение долга и справедливое возмездие. О благородстве — понятии, ныне почти позабытом и вышедшим из

<sup>1</sup> Рецензия опубликована: Рэспубліка. 2001. 15 снежня.

употребления. Правда, это в идеале, многое является лишь потенциалом постановки. С воплощением дело обстоит несколько иначе.

Если учесть, что в Театре белорусской драматургии спектакли теперь сдаются второпях, едва собранными (не от хорошей жизни: «постановочные» урезаны вдвое, да еще надо срочно закрывать бреши в репертуаре), то режиссерский дебют Поржецкой совсем неплох. Отрадно, что по уже устоявшемуся правилу, почти не знающему исключений, удачным оказалось лаконичное оформление сцены (художник О. Грицаева). Но столь разительный, просто-таки вопиющий разрыв в уровне игры актеров трудно с ходу чем-либо объяснить. В сущности, весь спектакль «вытягивали» Бландо, великолепное и трагичное создание Людмилы Сидоркевич, и верный самому себе Ричардо (Игорь Сигов). На фоне этой слаженной игры Гвидон и Симбалдо смотрелись невыразительно, бледно, хотя исполнители не менее опытные. И уж совсем беспомощными, не готовыми к работе над серьезными психологическими образами выглядели молодые актеры, изображающие Дадона и Бову большей частью механически. Можно согласиться, что повлиял цейтнот, поскольку молодым следует уделять куда больше времени и внимания, чем сложившимся артистам.

Но, по всей вероятности, дело не только в этом. Смею предположить, что выпускникам Университета культуры не повезло с преподавателями, среди которых не нашлось настоящих педагогов. А в любом из театров тоже далеко не у каждого режиссера, пусть себе и трижды маститого, есть педагогическая жилка. Опыт и знания здесь ни при чем. Поэтому-то пока игра идет «в одни ворота», а значительная часть интересного драматургического материала так и осталась недопроявленной.

Хуже всего, что проблема воспитания театральной смены становится всеобщей и повсеместной бедой. Неужели и рыцарям – слушателям Мельпомены грозит постепенное вымирание?

## ЖАНЧЫНА РЫЦАРСКІХ ЧАСОЎ<sup>1</sup>

«Сцэны з рыцарскіх часоў» — менавіта так ганараваны жанр новага спектакля Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі. «Балада пра Бландою» стала новай рэдакцыяй п'есы вядомага драматурга Сяргея Кавалёва. Калісьці яго «Люстэрка Бландоі» ўжо ішло на пляцоўцы былой «Вольнай сцэны» пад назвай «Заложніца каханьня».

«Балада пра Бландою» — з адметнага шэрагу «герменеўтычных» п'ес, як вызначае іх сам аўтар, дацэнт кафедры гісторыі беларускай літаратуры філфака БДУ Сяргей Кавалёў. За аснову гэтай п'есы быў узятая беларускі рыцарскі раман «Бава». Але ён стаўся толькі адпраўным пунктам для разважання драматурга над вечнымі праблемамі чалавецтва. Галоўным героем п'есы становіцца не рыцар Бава, а ягоная маці, княгіня Антоніі Бландо, якая ў рамане толькі згадваецца. Распусніца, забойца мужа — за гэтымі «ярлыкамі» драматург угледзеў няшчасную жанчыну, якая пакутуе ў свеце, дзе валадарыць мужчынскі разлік і дзе няма месца каханню. У пятнаццаць гадоў бацькі выдаюць Бландою за старога нялюбага Гвідона, потым ягоны брат Сімбалда забірае на выхаванне сына (дарэчы, шырока распаўсюджаны ў Сярэднявеччы звычай). Так, муж у яе — моцны ўладар, сын будзе выхаваны сапраўдным ваяром. Ганарыцца ёсць кім, а каго ж кахаць? Бландо, зусім не падобная на бязвольную «ружовую» герайню, бярэцца перайначыць свой лёс. «Я прыдумаю свае законы, буду жыць па іх», — кажа яна. Але аднойчы парушыўшы грамадскія законы, яна выклікае лавіну жажлівых і непаспраўных наступстваў, спыніць якую ўжо не ў стане.

Даць Бландоі другое сцэнічнае жыццё ўзялася штатны рэжысёр РТБД Уладзіслава Паржэцкая. Малады рэжысёр спрабуе перадаць пачуцці герайні праз пластыку і харэаграфію, але гэтыя элементы ніяк не хочуць упісвацца ў тканіну спектакля. Яны не тлумачаць,

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Літаратура і мастацтва. 2002. 15 лютага.



а часцей дубліруюць перажыванні Бландоі. Паказальная ў гэтым плане апошняя сцэна зняволення асуджанай на смерць галоўнай герані. Бландо перастае мітусіцца па сцэне, гаварыць пачынаюць твар, вочы, пяшчотныя рукі — усё гэта выклікае сапраўдны ўзрыў глядацкага спачування і суперажывання. Але праца над спектаклем працягваецца і пасля прэм'еры, рэжысёр удасканальвае мізансцэны, працуе над асобнымі вобразамі, і ёсць спадзяванні, што наступныя глядачы ўбачаць ужо больш цэласную і гарманічна пабудаваную «Баладу...».

Мастак Вольга Грыцаева, афармляючы сцэну і апранаючы актёраў, прытрымлівалася аскетызму. Доўгія вертыкальныя палосы тканіны, падсвечаныя злавеснай чырванню, і свечкі на авансцэне ствараюць атмасферу змрочнага Сярэднявечча, якая ўздзейнічае не канкрэтыкай рэквізіту, а сімволікай колеру. Чорны, белы, чырвоны — спалучэнне, упадабанае многімі рэжысёрамі і мастакамі. У гэты класічны трохкутнік Вольга Грыцаева ўносіць яшчэ адзін кампанент — шэры колер касцюмаў рыцарства, што сімвалізуе холаднасць і «металічнасць» мужчынскага свету. Але не вее цеплыні і ад Бландоі, якая чамусьці ўвогуле не мяняе белую суценку на працягу тых пятнаццаці гадоў, што паказаны ў п'есе.

Рыцарскія часы... Высакародныя ваюры без страху і дакору, чый меч не ведае спакою. Як спраўдзіць гэтыя глядацкія чаканні? Вядома, ніхто не патрабуе ад актёраў узорнага валодання сярэднявечнай зброяй. У свой час ТЮГаўскі рэжысёр Андрэй Андросік знайшоў выдатнае рашэнне гэтай праблемы, запрасіўшы да ўдзелу ў таксама гістарычнай «Палачанцы» хлопцаў са школы баявых майстэрстваў «Тай-Пін». У «Баладзе...» рэжысёр вырашыла падаць бой у рэалістычнай манеры і... прайграла, нават нягледзячы на намаганні спартыўнага Ігара Сігава, які непасрэдна займаўся сцэнічным боем. Адчувальны і недахоп у трупі актёраў-мужчын. А ў выніку — некалькі вялых сутычак у закутках сцэны і асцярога перад мячом у вачах мужа на рыцарства, якую не хавае нават прытушанае святло. Між тым, зараз у Мінску існуе не менш за дзясяткаў рыцарскіх клубаў, якія прафесійна займаюцца пастановачнымі баямі, вырабляюць сапраўдныя даспехі, зброю і з задавальненнем

усё гэта дэманструюць. Ад супрацоўніцтва з імі спектакль відавочна выйграў бы.

Пяць вялікіх мужчынскіх роляў, яшчэ колькі «дэманаў і рыцараў» і толькі адна жаночая роля — не лепшы расклад для маладой і не да канца збалансаванай трупы РТБД. З гэтай прычыны атрымалася, што партнёрам вядучай актрысы тэатра Людмілы Сідаркевіч стаўся малады Кастусь Міхаленка — добры характарны актёр, але ніяк не герой-палюбоўнік, хай сабе і адмоўны. Чым выклікана рамантычнае каханне да яго з боку Бландоі, што прымусіла яе адважыцца на забойства сына — патлумачыць цяжка. Затое дуэт Людмілы Сідаркевіч (Бландоі) і Ігара Сігава (закаханы ў яе прыдворны Рычарда) у спектаклі яшчэ раз паказаў свой высокі клас, Зладжанасць, пачуццёвасць, дакладнасць і мэтазгоднасць кожнага душэўнага і фізічнага руху — усяму гэтаму верыш без ваганняў. З маладых спадабаліся ўжо ўзгаданы Кастусь Міхаленка (Дадон, князь Маганца) — нават у неадпаведным амплуа ён паказаў добры тэмп, пластычнасць і наяўнасць індывідуальнасці — і Раман Кроман, што сапраўды здзівіў шчырасцю і лірызмам.

Тэатр наогул ужо не адно стагоддзе заняты пытаннем «Што трэба кожнаму чалавеку?». Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі адказвае так: кахаць і быць каханым. Нягледзячы на пэўную недаканаласць формы, рэжысёру і актёрам удалося выклікаць непадробнае суперажыванне з жанчынай «рыцарскіх часоў».

## СЕТИ КОВАРСТВА И ИНТРИГ ОПУТАЛИ ГЕРОИНЮ СПЕКТАКЛЯ «БАЛЛАДА О БЛАНДОЕ»<sup>1</sup>

Чем увлекаются подростки? Рок-музыкой, компьютерными играми, крутыми боевиками? Да, но не только этим. Оказывается, им интересны... рыцарские романы. Не верите? Сходите на спектакль «Баллада о Бландое» в Театр белорусской драматургии. В заполненном до отказа зале вы увидите немало тинэйджеров. И убедитесь, как увлекают их сцены из рыцарских времен, описанные Сергеем Ковалевым и поставленные режиссером Владиславой Поржецкой.

Чем же объяснить интерес молодых зрителей к истории юной княгини, чьи мечты разбились о стену непонимания и предательства? Прежде всего, наверное, возможностью совершить путешествие в далекое средневековье с его суровой романтикой. При этом герои с такими «сказочными» именами — Гвидон, Бова, Додон — не воспринимаются музейными экспонатами. Облаченные в рыцарские доспехи, они ведут себя отнюдь не как благородные рыцари. У них свои кровавые «разборки». Причем в борьбе за власть и чужие земли все средства хороши, будь то предательство, измена, подкуп. Понятия, знакомые и по сегодняшней жизни. Только на фоне событий другой эпохи все это показано с большей прямолинейностью и откровенностью.

Сюжетная интрига не является главной ни для драматурга, ни для постановщика. Но закручена она с почти детективной остротой. Бландою, говоря современным языком, подставили. Она оказалась без вины виноватой в смерти своего мужа — князя Гвидона. Хотя и думать не думала, что не на охоту отправляет его, а в западню. Молодой женщине просто хотелось встретиться с любимым, убежать от одиночества, холода и пустоты ее жизни среди чужих людей. Людей, которые отняли у нее все — свободу, сына, даже надежду на счастье.

<sup>1</sup> Рецензия опубликована: Вечерний Минск. 2002. 18 февраля.

Пожалуй, этой пьесе повезло с режиссером. Владислава Поржецкая обнажает эмоциональный срез, высвечивая романтическую подоплеку событий. Она ставила именно балладу — с ее трагизмом, возвышенностью, таинственностью, уходя от детективных коллизий. В центре внимания создателей спектакля — размышления о вине и беде Бландои, ее драматической судьбе. Сети коварства и интриг сплели для нее те, кто клялся в любви и преданности. Слабой женщине не удалось разорвать их. Призраки, демоны, преследующие ее, не так страшны, как бывший возлюбленный Додон (артист К. Михаленко), как брат ее мужа Симбалдо (А. Добровольский), преданный неизвестно кому Ричардо (И. Сигов). Передать романтический подтекст в спектакле помогает хореография, автором которой является режиссер. В. Поржецкая не только точно расставляет смысловые акценты, выстраивает мизансцены. Она сумела создать интересный пластический рисунок спектакля, что стало поистине находкой для такого необычного литературного материала.

Артисты оказались единомышленниками постановщика. Прежде всего это касается Людмилы Сидоркевич. Без неуместного мелодраматизма рисует она характер Бландои, силу и слабость женщины, которая не сумела противостоять злу, но смогла привести в исполнение смертный приговор, который ей вынес сын Бова. Ведь он считает, что мать убила отца. Зная, как страшно нести на себе клеймо убийцы, Бландою спасает Бову от мук совести. Перстень с ядом поставил точку в ее жизни. В самые напряженные моменты, когда героине не хватает слов, чтобы выразить свои чувства, начинают говорить движения и жесты. Нечасто артистка драматического театра может так выразительно использовать их, как это делает Л. Сидоркевич. Естественно, с помощью режиссера и хореографа — в одном лице.

Сценография, костюмы — все это решено в темных тонах, ничего яркого, вызывающего. Лишь наряд Бландои — как луч света в этом темном царстве. Художник Ольга Грицаева создала мрачную среду обитания для столь же мрачных событий. В таком тоне выдержано и музыкальное оформление (Сергей Герасимов). Но, несмотря на это, спектакль не оставляет чувства безысходности. Наверное, эта трагедия не вызовет катарсиса. Но она рождает в душе проблеск надежды. И даже желание противостоять злу...

## ЛЮБОВЬ В СТИЛЕ БАРОККО<sup>1</sup>

*Гродненский областной драматический театр.*

*Сергей Ковалев «Наука любви».*

*Режиссер и художник — О. Жюгжда*

Писать о творчестве областных театров довольно сложно, так как театры в провинции находятся в ужасающем техническом и материальном состоянии. Требовать от них выдающихся результатов просто жестоко.

Для актеров и режиссеров работа в региональных театрах означает нищенские зарплаты и полное отсутствие перспектив, поэтому талантливые или амбициозные люди стараются убежать оттуда в Минск или Москву при первой же возможности. Именно с этим связано то, что в региональных театрах царит тотальная «Безотцовщина». В большинстве таких театров нет главных режиссеров или художественных руководителей. Совсем недавно обрел своего «главного» Гродненский театр. Именно мужественное решение режиссера Олега Жюгжды, который и без того имел массу предложений о постановках от белорусских и зарубежных театров, надеть на себя ярмо ответственности за Гродненский драмтеатр и можно считать поворотным событием в судьбе этого храма большого искусства.

Нестандартность творческого подхода Олега Жюгжды связана с тем, что свой режиссерский путь он начинал не в драматическом, а в кукольном театре. Как известно, именно кукольный театр с его условностью и многообразием художественных воплощений ушел далеко вперед в своем развитии по сравнению с инертной и традиционной драмой. Куклу гораздо легче заставить играть нестандартно, чем живого актера. И гораздо легче подчинить режиссерскому замыслу. Поэтому и постановки Олега Жюгжды отличаются не-

обычным и ярким художественным оформлением и особым языком актерской игры, который отличается от языка исключительно драматических режиссеров.

Спектакль «Наука любви» — это первый спектакль, поставленный Олегом Жюгждой в Гродненском драмтеатре. Несмотря на игривое название, наводящее на фривольные мысли о чем-то не совсем приличном, пьеса Сергея Ковалева — это вполне благонадежная историческая комедия про Радзивиллов. Сам факт участия этой династии в спектакле поначалу вызывал довольно неприятные подозрения, но, надо отдать должное Ковалеву, в итоге эти подозрения совершенно не оправдались и Радзивиллы предстали с совершенно неожиданной стороны — живыми и интересными людьми.

Действие пьесы происходит в блистательном XVIII веке, на сцене царит европейское барокко. А вельможи занимаются не государственными интригами или коварными убийствами конкурентов и недругов (как в других пьесах о Радзивиллах), а, в общем, весьма невинными развлечениями, например, постановкой спектакля в стиле комедии дель арте. Совсем без интриг не обходится, но в «Науке любви», как это положено в галантном веке, интриги тоже весьма галантные и изящные. Хотя пьеса несколько громоздка и чересчур традиционна, отчего комедийное начало кажется слабым и разряженным, в ней есть главное: тонкое ощущение времени, изысканный стиль, крепкий сюжет и приятные детали, как, например, «театр в театре». Пьеса не ставит перед собой амбициозных задач «возродить национальный дух» или доказать, что Беларусь — великая держава, и этим выигрывает по сравнению со своими конкурентами. Отсутствие пафоса, спокойный и человеческий взгляд на собственную историю, ироничное отношение даже к самым известным историческим личностям, которые предстают не сгустками «чувств и идей», а реальными людьми, делает эту пьесу одним из лучших произведений, посвященных белорусской истории.

В оформлении спектакля царит барочное величие, костюмы пышны и изысканны, демонстрируя, что Жюгжда не просто яркий режиссер, но еще и большой эстет, что для Беларуси огромная редкость.

<sup>1</sup> Рецензия опубликована: Белорусская газета. 2003. 17 февраля.

Заканчивая статью, хочется высказать пожелание, чтобы образность кукольного театра, тонкое чувство стиля, свойственные Олегу Жюгжде, любопытные исторические и просветительские сюжеты Сергея Ковалева и недюжинные актерские силы Гродненского драмтеатра привели к созданию не просто хорошего спектакля, каким является «Наука любви», но выдающегося спектакля о белорусской истории.

*Пьеса/режиссура/игра актеров — 6/7/7.*

## ЗЕЎС-БІЗНЕСОВЕЦ І ВЕНЕРА-НІМФАМАНКА<sup>1</sup>

У Акадэміі мастацтваў нядаўна паказвалі «Тараса на Парнасе» — дыпломны спектакль чацвёркурснікаў, пастаўлены рэжысёркай Наталляй Башавай.

П’есу паводле ананімнага твора напісаў Сяргей Кавалёў. Інтэрпрэтацыя значна адрозніваецца ад арыгінала. З спектакля нашмат больш можна даведацца пра жыццё і прыгоды палясоўшчыка Тараса. Дзядзька вартуе лес і балота ў пана Севярына. Тарасава дачка Зоська, гадаванка пані Веранікі, збіраецца замуж за «культурнага» хлопца з «сабачым» імем Віктор і грэбуе добрым асілкам Грышкам.

Незадаволены выбарам дачкі, разбэшчанай панскай адукацыяй, Тарас ідзе зранку ў лес. Сярод бярозак і соснаў ён пачуваецца чалавекам. Увечары ў дачкі заручыны. Дзядзька сядзіць, паліць люльку і разважае, як быць у дачыненні да надта ўжо самастойных дачкі і жонкі. Якраз тут яго і спатыкаюць пан Севярын з пані Веранікай. Працавітасць Тараса падштурхоўвае пана сказаць палымяны спіч пра перспектывы беларускага народа, які ў сваіх асобных прадстаўніках, можа, і не горшы за немцаў ды ангельцаў. Пан у спектаклі — чалавек нацыянальна свядомы, поўны вызвольных інтэнцыяў, але летуценны і парадыйна разгублены, так што нават не ведае, супраць каго ж яму ўздымаць свой народ. З гэтай нагоды Севярын раіцца з жонкай, якая яго ўсё супакойвае, а сама настаўляе мужу рогі з «культурным» Вікторам.

Падчас аднаго з таемных спатканняў побач з каханкамі з’яўляецца мядзведзь. На крыкі пакінутай баязлівым палюбоўнікам Веранікі прыбягае Тарас, страляе... Але ж стрэльба ягоная была наладжаная на цецерукоў! Дзядзька валіцца з лесвіцы, якая ёсць асноўным стацыянарным элементам дэкарацыяў, і апынаецца на Парнасе. У незнаёмай мясцовасці з пяцю паўмесяцамі ў небе Тараса сустракае золатавалосы і кучаравы Амур у акулерах, які гарэзліва

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Наша ніва. 2003. 27 чэрвеня.

кідае дзядзьку аднаго. На дапамогу яму прыходзіць Геркулес, які за шкірку зацягвае Тараса на Парнас.

Там балуюць ды сварацца багі. Пасля таго, як уцёк далей ад іх Зеўс, боская гаспадарка лягла на плечы Геры, а тая не можа даць рады свавольным багам. Яны імкнуцца да ўлады, б'юцца за першынство ў каханні, строяць хітрыкі ды выхваляюцца адзін перад адным. Варагуюць пазашлюбныя дзеці Зеўса Апалон і Бахус. Геба пярэчыць волі бацькі ды збіраецца замуж за каварнага Марса, а не за прастадушнага Геркулеса. Венера здраджвае кульгаваму Вулкану, якога возяць па сцэне ў інваліднай калясцы механічныя дзеўкі.

Гера звяртаецца па дапамогу да Тараса, бо, дзякуючы стрэльбе, яго ўсе памылкова прымаюць за Зеўса. Спачатку верны муж Тарас адмаўляецца, але Гера гэтак падобная да ягонай жонкі Параскі, асабліва калі тая плача! І тады просты, але мудры вясковы дзядзька робіцца ненадоўга Зеўсам і вырашае амаль усе боскія сямейныя клопаты. Мірацца Апалон і Бахус, выкрытыя інтрыгі Марса і Венеры. Геба схіляецца сэрцам да адданага Геркулеса. Калі нарэшце вяртаецца Зеўс, нават яго ёсць чаму павучыць добраму чалавеку. Тарас ушчувае яго за распусту і неадпаведнае выхаванне сваіх шматлікіх дзяцей ад розных шлюбаў. Прысаромлены Зеўс слухае не вельмі ўважліва, але віну прызнае. Выглядае Зеўс пры гэтым як бізнесовец, што дзеля гэткай ужо важнай тэатральнай нагоды адключыў сотаваы, але ўвесь час памятае пра тое, што яму тэлефануюць па справах.

За заслугі перад багамі Тараса адпраўляюць дахаты. Разам з Амурам яны ўзыходзяць на левіцу пасярод сцяны і, глядзячы ў залю, махаюць рукамі, як крыламі, — быццам птушкі лятуць у вырай. А ў хаце Тараса гаруе жонка Параска. Пазбіраліся на заручыны госці. Зоська немаведама чаму абрала-такі Грышку. Усе чакаюць гаспадара: і кульгавы Ахрэм, і п'яніца Базылька, і адрынута Віктор, і статны прыгажун Сымон. Пакуль Тарас вырашаў праблемы багоў у свеце з пяццю паўмесяцамі, у хаце ў яго ўсё вырашылася само сабою.

Дзядзька вяртаецца дахаты жывы-здоровы, і пачынаюцца скокі ды танцы. Прыязджаюць пан з паняй, і зноў не абыходзіцца без урачыстых прамоваў пра высокія памкненні. Тарас атрымлівае ад

пана новую «апцічаскую» стрэльбу замест зламанай на Парнасе Бахусам, а маладыя ад пані — кучаравага Амура ў акулерах. У падагрэтага прыгажосцю Геры Тараса наперадзе, відавочна, новы мядовы месяц з Параскай.

Сканчаецца спектакль, як і пачынаецца, вясёлымі танцамі. Яны робяць пастаноўку проста феерычнай. Хоць прысутных на спектаклі дзяцей забаўлялі нават асобныя рухі акцёраў — варушэнне броваў Тараса і ягоныя задумлівыя позы.

Дзяніс Арцюкоўскі вельмі арганічна выглядае ў ролі Тараса. Проста дзівішся, як натуральна, з якім цёплым дарэчным гумарам гэтка малады чалавек грае дасведчанага сталага дзядзьку-палясоўшычка. Яшчэ адной цудоўнай знаходкай рэжысёрка з'яўляецца Бахус у выкананні Аляксандра Унуковіча. Безумоўным фаварытам публікі стаў Дзмітрый Есяневіч у ролі Геркулеса-Грышкі. Вялікі, моцны, пластычны ў танцах і бойках, шчыры сэрцам Геркулес як найлепш увасабляе вобраз беларускага героя-асілка.

Вялікую справу робяць у гэтым спектаклі Ірына Мядзведзева і Вольга Ерахавец, што граюць істэрычную німфаманку Вераніку-Венеру. Заганнасць вобраза адлюстроўваецца так удала, што можна было б параіць надта хворым на каханне жанчынам хадзіць на спектакль у якасці арт-тэрапіі.

Гісторыя пра чысты (хоць і не бездакорны) народ і пра разбэшчаную арыстакратыю паноў і багоў (не пазбаўленых, праўда, прывабнасці), аюзіі на тонкі і матэрыяльны светы, казачна-калядная сцэнаграфія (Ганна Мятліцкая), трапная музыка і тонкі гумар прыцягнуць не аднаго гледача.

Дарэчы, каментар гледачоў: «А ўсё пачалося з таго, што ён раскуруў люльку...»

## ЦІ ТО ЛЮДЗІ, ЦІ ТО БАГІ<sup>1</sup>

Новы спектакль ТЮГа «Тарас на Парнасе» атрымаўся вясёлым, забаўляльным і відовішчным. Прынамсі, падлеткі, а менавіта на такую аўдыторыю разлічана новая работа рэжысёра Наталлі Башавай, прыемна адпачнуць у тэатры... ад камп'ютэрных гульняў, дыскатэк і бясконцых размоў па мабільным тэлефоне. Атрымаюць асалоду ад гучання роднай мовы, ад цудоўна разыграных камедыйных сцэн, нечаканых акцёрскіх імправізацый, добрай музыкі гурту старажытнай беларускай музыкі «Стары Ольса» і фолк-гурту «Ліцьвіны». Адным словам — ад някепскага (ці «прыкольнага», як казалі самі падлеткі) сцэнічнага жарту паводле народнай паэмы «Тарас на Парнасе».

Напэўна, самы галоўны «жарцік» новага спектакля — у незвычайным драматургічным матэрыяле. Адрозна папярэджава: п'еса С. Кавалёва, напісаная паводле матываў і вобразаў знакамітай беларускай паэмы, з'яўляецца самастойным, арыгінальным творам. Хаця фабула паэмы — з'яўленне селяніна Тараса на Парнасе, сярод багоў — захоўваецца і ў п'есе, і ў спектаклі. Іншая справа — новыя, прыдуманая дыялогі. У «Тарасе на Парнасе» С. Кавалёва роздум пра характар беларуса, яго месца ў свеце, пра жыццё ўвогуле набывае дадатковыя сэнсавыя акцэнтны.

На сцэне, цудоўна аздобленай мастаком Л. Рулёвай (дзеянне разыгрываецца сярод маленькіх белых домікаў, у вокнах якіх то запальваецца, то гасне святло), акцёры іграюць па дзве ролі: у першай сцэнтцы яны — сяляне адной з беларускіх вёсак, у трэцяй — ужо богі з Парнаса. Таму што, аказваецца, жыццёвыя праблемы на зямлі і на небе — аднолькавыя. Напрыклад, узнёслыя, вытанчаныя Параска і багіня Гера (Н. Гарбаценка) аднолькава хвалююцца за сваіх шалапутных мужоў Тараса (Д. Арцюкоўскі, А. Кізіно) і Зеўса (Ю. Жыгамонт). А на руку і сэрца Зеўсавай дачкі Гебы, як і Тарасавай гарэзы Зоські (К. Купчанка), прэтэндуюць адразу два жаніхі: дабрадушны

асілак Геркулес-Грышка (У. Іваноў) і ваяўнічы інтрыган Марс-Віктор (М. Крэчатаў). Вясёлы, жыццядасны Базылька, як і бог Бахус (А. Колабаў), прагне разгульных святаў, а пані Вераніка, як і поўная плоцевай жарсці багіня Венера (В. Бранкевіч, В. Ерахавец), жыве толькі «амурнымі» справамі.

Напэўна, беларусы ўжо прызвычаліся да таго, што ва ўсім свеце іх лічаць рахманым, талерантным народам. Тое, што беларускі селянін Тарас трапляе на Парнас, неўзабаве здзіўляе многіх: папершае, трох паэтаў (пралетарыя, дэкадэнта і эстэта), што марна таўкуцца ля брамы на Парнас, а па-другое, саміх багоў, якія першапачаткова называюць нашага Тараса ідыётам і хамам. Але палясоўшчыку Тарасу выпадае тое, пра што мараць іншыя багі на Парнасе — заняць пачэснае месца ўладара Зеўса, які пакінуў сваёй няшчаснай жонцы Геры клопатную нябесную гаспадарку. І ў гэтай сітуацыі селянін Тарас паўстае добрым, спагадлівым чалавекам (ён ператварыўся ў Зеўса, таму што пашкадаваў Геру, вельмі падобную на яго Параску), мудрым кіраўніком, ласкавым бацькам вялікага Зеўсава сямейства. Аказваецца, беларус можа падзяліцца з багамі і мужнасцю (палясоўшчык сам-насам сустрэўся з мядзведзем, якога нават багі баяцца), і жыццядаснасцю (Тарас вучыць багоў танчыць «Лявоніху»), і разважлівасцю (палясоўшчык спрабуе вырашыць найскладанейшыя канфлікты). Наш Тарас не горшы за багоў, менавіта таму Зеўс і запрашае яго на свой Парнас, ды яшчэ і скардзіцца яму, як сябру, на цяжкі лёс уладара.

З аднаго боку, добра, што новы спектакль ТЮГа цалкам адпавядае жанру сцэнічнага жарту. Большасць рэплік, паводзін герояў п'есы — несур'ёзныя, жартаўлівыя. Асабліва стараюцца расмяшыць глядачоў усемагчымымі кульбітамі і здзіўнымі грымасамі Амур (М. Есьман), які ўвесь час па-дзіцячы гуляе «ў вайну» і не падпарадкоўваецца нават Зеўсу, кульгавы Вулкан (А. Колабаў), якога вывозяць на сцэну на своеасаблівай інваліднай калясцы дзве механічныя лялькі-німфы (Я. Жуковіч, Г. Казлова), а таксама і сам палясоўшчык Тарас. Рэжысёр робіць акцэнт і на гумарыстычным характару дыялогаў. Напрыклад, публіка з авацыямі ўспрымае Тараса параўнанне свята Бахуса з нашымі Дажынкамі.

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Настаўніцкая газета. 2004. 20 сакавіка.

ТЮЗОВСКАЯ «КАМАСУТРА»<sup>1</sup>

Але з другога боку, з-за відовішчнасці, жарту некаторыя сур'ёзныя тэмы губляюцца ў спектаклі. Напрыклад, у вясёлай камедыі Бамаршэ «Вар'яцкі дзень, альбо Жаніцьба Фігара» знаходзіцца месца для сумнага, пранікнёнага маналога Фігара, які вымушае глядача на імгненне сцішыцца, задумацца. У спектаклі «Тарас на Парнасе» не заўважанай застаецца трагедыя вытанчанага бога Апалона (А. Каламіец), якога ніхто не хоча слухаць. Бо нават трое ганарлівых паэтаў (В. Казлоў, В. Немец, І. Ушакевіч), якія нарэшце трапляюць на Парнас да Апалона, ігнаруюць яго летуценнае выступленне пра сутнасць ідэальнай паэзіі. Слаба развіваецца ў спектаклі і тэма характару беларускай інтэлігенцыі.

Зразумела, што спектакль ствараўся для дзіцячай публікі ТЮГа, на якую, прынамсі, разлічаны фінал спектакля, калі героі з імпрэтам танчаць на сцэне, аздобленай рознакаляровымі агенчыкамі. Фінал у выглядзе шоу пакідае глядачоў натхнёнымі, у добрым настроі, з радаснымі ўсмешкамі на тварах, што робіцца ўжо традыцыйным для многіх сучасных беларускіх спектакляў. Праўда, калі ўспомніць, што тэатр у перакладзе з грэчаскай мовы — гэта месца для відовішчаў, то сваю задачу ТЮГаўцы выканалі на ўсе сто.

Знаменитый поляк Ежи Лец однажды написал: «Пьесы бывают настолько слабыми, что иногда долго не могут сойти со сцены». Посмотри он новую премьеру Театра юного зрителя, поставленную Натальей Башевой по инсценировке Сергея Ковалева, — «Тарас на Парнасе», в полной мере мог бы сказать эти слова в адрес новой постановки.

По большому счету, спектакль Н. Башевой интересен с одной-единственной точки зрения — в связи с периодически обостряющимися отношениями в ТЮЗе. В свое время, выступая на отчетной коллегии Министерства культуры по итогам 2003 года, директор театра Юрий Вутто пожаловался, что невыполнение театром плана по премьерам связано... со смертью бывшего главного режиссера театра Андрея Андросика (добавим, драматичной смертью 2 февраля 2003 года). «Исправлять» ситуацию принялись очень специфическим образом — не продлив контракт с одним из ведущих актеров среднего поколения в театре Олегом Сидорчиком. Тот в свою очередь потребовал официального и объективного разрешения проблемы. Через суд. И вот «Тарас на Парнасе» призван был доказать «простым смертным», что Н. Башева — кандидатура, достойная кресла главного режиссера театра. Вот только доказательства оказались ну о-о-очень неубедительными. Перед нами предстал... вариант студенческого спектакля выпускников 2003 года Белорусской академии искусств, «облагороженный» вливанием энной суммы денег в сценографию и костюмы, а также введением на некоторые роли более «опытных» актеров театра.

Говорить в данном спектакле о конкретных актерских работах было бы несправедливо. Их успешность-неуспешность зависит только от того, насколько точно отрабатывают участники заученные импровизации. Молодость, красота и искреннее желание быть

<sup>1</sup> Рецензия опубликована: Белорусская деловая газета. 2004. 30 марта.

«настоящими актерами» — только это и спасает спектакль от откровенной занудности и безыдейности, которая возникает из-за откровенного стремления режиссера понравиться тюзовской публике. Именно это заискивание и приводит к тому, что «игра в театр» становится самым главным врагом спектакля.

О чем тюзовский «Тарас на Парнасе»? Исходя из увиденного, об одном — о том, как мужик (он же Тарас), обкурившись, попал к богам, которых, в свою очередь, заботит только одно: с кем бы в очередной раз переспать. При этом все без исключения женщины озабочены половым вопросом, в то время как мужчины или не могут, или не хотят им в этом помочь. Вот и все! А дальше — импровизации на заданную тему (конечно же, отрепетированные и крепко-накрепко заученные). В свое время со студентами академии Н. Башева ставила шекспировский «Сон в летнюю ночь», где взаимоотношения между героями тоже диктовал исключительно «основной инстинкт», да и следующая постановка, которую она намерена осуществить на сцене ТЮЗа, — «Ромео и Джульетта» — тоже, очевидно, не обойдет вопрос подросткового секса. Не являясь пуританином, я, однако, не стал бы говорить, что подростков сегодня волнуют исключительно вопросы собственного полового «ощущения». К тому же не это должно быть темой деятельности единственного в нашей стране театра для детей и подростков. И несмотря на то, что жанр спектакля обозначен как «сценическая шутка по поводу» (хотя до сих пор ни одна наука не знала подобного жанрового определения), вряд ли учителя ведут своих учеников в театр «шутить». Тем более на название из обязательной школьной программы. И если программный «Тарас на Парнасе» — классика белорусской анонимной литературы и образец высокого юмора, то тюзовский спектакль далек от шедевральности и больше напоминает плохо перешученные примитивные шутки Петросяна. Но самое обидное, что именно эту «сценическую интерпретацию» многие школьники и будут принимать за достоверное прочтение оригинала, а подобные «поделки» — за образцы современного театрального искусства.

## «ТАРАС НА ПАРНАСЕ»: ВОПЫТ ТЭАТРАЛЬНАЙ ГЕРМЕНЕЎТЫКІ<sup>1</sup>

*З нагоды прэм'еры ў Рэспубліканскім тэатры юнага глядача*

«Слова у нас до важнага самаго в прывычку входзяць, ветшаюць, як п'яты», — сцвярджаў вядомы паэт.

І сапраўды, як прычэпіцца нешта неалагічнае, так і не сыходзіць з газетных старонак: адно выданне імкнецца пафранціць перад іншым. Так і вядзецца: «імідж», «рыэлтар», «менталітэт». Прычым журналісты не надта і задумваюцца над зместам слова, над паняццем: галоўнае — вось гэтак зухвата вываліць на чытача (маўляў, адразу відаць, ультрасучаснае), а там — няхай яно хоць спрахне.

Гэтую хваробу сучаснай публіцыстыкі час-пачас падхопліваюць нават навукоўцы.

Вядомы сёння драматург Сяргей Кавалёў, як давалося даведацца з прэсы, большую частку сваіх твораў заносіць у так званы «герменеўтычны праект». Але паняцце «герменеўтыка», вядомае са старажытнасці, у наш час набывае дваісты сэнс. У старажытнасці лічылася навукай аб тлумачэнні — інтэрпрэтацыі біблейскіх пастулатаў. Цяпер філосафы ўсё больш схіляюцца да таго, што герменеўтыка датычыць праблем паразумення. Але ж з XIX стагоддзя ад Ф. Шляейрмахера ідзе трактоўка герменеўтыкі як спецыфічнай метадалогіі навук аб духу, духоўным...

... І з гэтага пункту погляду п'еса «Тарас на Парнасе» ў «пантэоне» С. Кавалёва сталася і сапраўды найбольш «герменеўтычнай». Знакамітая ананімная беларуская паэма была перакладзена на драматургічную мову так адвольна, што нават звычайнае ў літаратурна-драматычнай практыцы клішэ «па матывах», ужытае і тут, падаецца штучна прыцягнутым... Зразумела, што перакласці паэзію (тым больш сапраўдную паэзію!) на мову сцэны вельмі складана,

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Літаратура і мастацтва. 2004. 30 красавіка.



і таму можна лічыць твор С. Кавалёва амаль цалкам самастойным. Але, трэба аб'ектыўна адзначыць, якасць зробленага драматургам па прыцыпе «што магло б быць» (паводле ягоных слоў) аказалася значна ніжэйшая за магчымыя чаканы ўплыў на чытача класічнай паэмы... Аднак, згодна з патрабаваннямі той жа аб'ектыўнасці, можна казаць, што ў драматургічным варыянце «Тараса на Парнасе» з'явілася новая ідэя. Прынятая тэатрам, яна вырасла ў «звышзадачу», якая не толькі ўзбагачае спектакль, але і значна выходзіць за пазначаныя межы яго жанру — сцэнічны жарт.

Гэтая «звышзадача», на мой погляд, ёсць сцвярджэнне годнасці беларускага нацыянальнага адчування свету, супадзенне лепшых рысаў беларускага нацыянальнага характару і беларускай ментальнасці з агульначалавечымі каштоўнасцямі. Інакш як можна растлумачыць факт, што просты беларускі селянін Тарас, трапіўшы на Парнас, аказваецца здольны не толькі замяніць на пэўны час уладара Зеўса, але і паказаць сябе добрым і разумным кіраўніком, спагадлівым мужам, ласкавым і велікадушным бацькам?

Зразумела, пры такой трактоўцы галоўны цяжар кладзецца на рэжысёра-пастаноўшчыка і акцёра — выканаўцу галоўнай ролі. І яны абое справіліся! Тое, што ў спектаклі ёсць сапраўдны Тарас, беларус, знакаміты палясоўшчык (які часам нагадвае іншага знакамітага персанажа — Несцерку) — вялікая заслуга рэжысёра Н. Башавай і акцёра А. Кізіно. Гэта галоўная творчая заваёва спектакля, якая шмат у чым кампенсуе драматургічныя недахопы і даволі абстрактную, з акцэнтам на мадэрнізм (але цікавую!) сцэнаграфію Л. Рулёвай.

Наогул, пастаноўка вызначаецца добрым і пераважна пераканаўчым рэжысёрскім вырашэннем. За выключэннем некаторых пачатковых мізансцэн, спектакль пабудаваны ў адзіным арганічным ключы, з тонка распрацаванымі пераходамі тэмпарытмаў. У выніку перад намі разгортваецца як бы кампаратыўнае дзеянне: тут, у рэальнасці, на беларускай зямлі — і, паралельна, там, на Парнасе, у асяроддзі багоў. Не, напрамілы Бог, далёка не ўсё можа быць прызнана ў прэм'ерным спектаклі ТЮГа дасканалым. Уся лінія «Апалон – паэты», як гаворыцца, не цягне. Можа, з-за таго,

што не саспеў як акцёр малады А. Каламіец (Апалон), і пакуль недастаткова выразнымі выглядаюць на сцэне паэты (В. Казлоў, В. Немец, І. Ушакевіч), і Гера ў выкананні Н. Гарбаценкі куды менш пераканальная, чым яе ж Параска. У кожным разе, назіраць, як прамаўляюцца «ў паветра» знакамітыя пастулаты вялікага Платона (Апалон імкнецца выявіць перад паэтамі сутнасць ідэальнай паэзіі), мне, эстэтыку, балюча... Хацелася таксама, каб была ўзмоцнена і тэма, якую так добра выяўляе (праўда, у не зусім распрацаваным выглядзе) Ю. Жыгамонт у вобразе свайго Севярына. Гэта тэма шляхціца, тэма інтэлігентнага аблічча, уласцівага беларускаму нацыянальнаму характару...

Але пазітыву ў спектаклі куды больш...

Тонкая, часам віртуозная рэжысура Н. Башавай арганічна падтрымліваецца з густам абранай музыкой. Ізноў у параўнальным вымярэнні: побач з кампазіцыямі гурту старажытнай беларускай музыкі «Стары Ольса» і фолк-гурта «Ліцьвіны» гучыць старажытная грэчаская этнічная музыка, а наша «Лявоніха» перамяжаецца са знакамітай мелодыяй «Грэк Зорба»... А які энтузіязм, якая магутная энергетыка зыходзіць ад маладых выканаўцаў, як яна перадаецца глядачам у зале...

Да ўжо адзначаных удалых сцэнічных работ А. Кізіно, Ю. Жыгамонта варта дадаць яшчэ ролі У. Іванова (Грышка, Геркулес), В. Ерахавец (Вераніка, Венера), К. Купчанкі (Зоська, Геба) і — усю атмасферу спектакля. Фінал яго вырашаны ў дакладна акрэсленай рытміцы, якая гарача падтрымліваецца глядачамі. Рэдка даводзіцца бачыць, каб твор на класічнай аснове выклікаў падобную рэакцыю. І гэта адзін з самых станоўчых вынікаў пастаноўкі.

Другі станоўчы вынік датычыць непасрэдна мастацтва. Згадайма паняцце «герменеўтыка». Прэм'ера ТЮГа прадэманстравала новы падыход да сцэнічнага мастацтва, падыход, які, на мой погляд, можа быць вельмі канструктыўны ў тэатры XXI стагоддзя. На аснове драматургічнай думкі ствараецца спектакль уласнымі сродкамі тэатра ў разліку на ўспрыманне сучаснага глядача. Таму тэатр і сам працаваў з драматургам, і вынік гэтай працы бачыцца хаця б у з'яўленні Амура (М. Есьман) у якасці аўтара-апавядальніка,

## ПАРНАС В ПАНОПТИКУМЕ<sup>1</sup>

*Республиканский театр юного зрителя.*

*Сергей Ковалев «Тарас на Парнасе».*

*Режиссер — Наталья Башева,*

*художник — Лариса Рулева*

які знітоўвае асобныя сцэны. Зразумела, пры такім падыходзе адмысловае значэнне мае цэласнасць відовішча: музыка, сцэнаграфія, акцёрскія работы, — усё павінна дапаўняць адно аднае.

...Што ж, вопыт герменеўтычнага спектакля на сцэне ТЮГа пры некаторых бачных недахопах з аб'ектыўнага пункту гледжання мусіць быць прызнаны пазітыўным.

Але ці не збочваюць яго стваральнікі на сцяжыну «прафесійнай зашоранасці», калі акцэнтыв ставяцца на прафесійных тонкасцях, а твор нібы застаецца сам-насам з гледачом? У некаторых СМІ прамільгнула: маўляў, падлеткі не зразумеюць сэнсу класічнага твора, будуць мець скажонае ўяўленне пра літаратурны арыгінал і г. д.

Не, і яшчэ раз не!

Праз яркае захапляльнае відовішча праглядае тое, што складае самую сутнасць «Тараса на Парнасе». І — сутнасць герменеўтычнага падыходу да мастацтва, бо паразуменне тут супадае з інтэрпрэтацыяй. Высновы з убачанага? Няма нічога вышэй за Радзіму. Няма нічога даражэй за чалавека, які з годнасцю жыве на сваёй зямлі, у дабрыні і спагадзе да іншых людзей. Гэта і ёсць «соль зямлі». Учора, сёння і на вякі!

**Что это?** Каждая нация воссоздает в искусстве своих национальных героев. У голландцев — Тиль Уленшпигель, у испанцев — Дон Кихот, у англичан — Робин Гуд, у русских — Илья Муромец, у французов — Д'Артаньян... Эти герои словно характеризуют основную черту национального характера: стремление к свободе, нетерпимость к несправедливости, благородство, силу и т. д. В программке этого спектакля написано: «Поэма “Тарас на Парнасе” лічыцца візітоўкай беларускай паэзіі XIX стагоддзя... бо ён (Тарас) з'яўляецца ўвасабленнем нацыянальнага характару, тыпа беларуса...»

Если Тарас — это национальный белорусский герой, а поэма — «визитка» нашей поэзии, то белорусы — самая несчастная нация на планете, основными чертами которой являются слабыхарактерность, лживость, похоть, трусость, отсутствие гордости и бесконечно холопская психология. Все это очень подробно доказывается в спектакле.

Впрочем, в этом нет вины создателей действия, потому что сам материал — поэма, которая в любом другом государстве просто не попала бы в разряд высокой литературы, поскольку заведомо относится к маргинальным для XIX века жанрам, у нас изучается в школьной программе.

**Драматургия.** Поэма «Тарас на Парнасе» в позапрошлом веке выполняла такую же функцию в развлечении плебса, что и дешевые комиксы сейчас. Примитивный сатирическо-авантюрный сюжетец,

<sup>1</sup> Рецензия опубликована: Белорусская газета. 2005. 7 марта.

пародирующий местечковое восприятие классицизма и полный пошлейших сцен, туповатый юмор, картинные герои, словно соревнующиеся за звание самого большого идиота. В этой ситуации Тарас имеет такие же шансы считаться воплощением «тыпу беларуса», как и «человек-паук» — американского.

Сергей Ковалев сделал из поэмы пьесу, щедро приумножив недостатки оригинального текста. Раньше всю эту пошлость и нелепицу можно было списать на необразованность и низкий культурный уровень неизвестного автора XIX века, контраст между лжеантичным антуражем шляхетских усадеб и местным лапотным бытом, борьбу с классицизмом в литературе и прочие неинтересные современному зрителю факторы. Но в начале XXI века от рафинированного драматурга-филолога мы вправе были ожидать по меньшей мере более ироничного отношения к оригиналу.

Суть драматического римейка поэмы такова: Тарас служит у неких панов-либералов, имеет жену и дочь, по виду и поведению весьма легкомысленную. Некими магическими путями он попадает к подножью горы Парнас, где томятся поэты — судя по поведению, люди нездоровые. Но они покажутся просто гениями по сравнению с основными обитателями Парнаса — греческими богами.

Тараса боги принимают за Зевса. Тарас легко входит в предлагаемую ему роль: распутничает, причем с разными богинями, проводит жизнь в разгульных вечеринках и попойках. Против него (как и против Зевса) зреет заговор, но вовремя приходит настоящий Зевс и отправляет Тараса домой, где его ждут жена и дочь, определившаяся наконец с женихом. Либералы дают согласие на свадьбу, *happy end...*

**Режиссура.** Многие режиссеры обращались к теме национально-го характера: Пинигин в «Тутэйшых», Някрошюс во «Временах года Донелайтиса», Фоменко в своих спектаклях. Но если эти режиссеры подступались к самой важной в театре теме, оттолкнувшись от великих, выстрадавших, гениальных произведений, то у Башевой был на руках комикс. Потому и спектакль пришлось строить по законам комикса: у Геркулеса — поролоновые рога, алкоголическая свита Бахуса похожа то ли на пса Артемона из «Буратино», то ли

на артистов группы *Kiss*. Эkleктика материала перешла в эkleктику режиссуры.

**Плюсы.** Обращение к национальной тематике — направление, конечно, верное, как и попытка передать ее в доступной для поколения *Pepsi* форме. Без поиска и воплощения национального героя, которым бы хотелось гордиться, национальной культуры просто быть не может. Особенно героя для детей и молодежи. Актеры, как могут, спасают примитивный материал. Вовсю старались Андрей Кизино, Максим Кречетов, Михаил Есьман и Ольга Бранкевич.

**Минусы.** Стеб тоже может стать искусством, если к зрителю относятся не как к сборищу пэтэушников, а как к умным и обладающим вкусом людям. Отдельный жирный минус — оформление с китайскими новогодними гирляндами, которые доводят до нервной дрожи своим миганием, и костюмы типа «вырви глаз».

*Драматургия/режиссура/актерская игра: 2/5/6.*

## КАЛЯПАРНАСКІЯ ЖАРСЦІ, ці ШТО ТАКОЕ ПАНОПТЫКУМ?<sup>1</sup>

На Сардынні некалі расла трава, якая дужа перакрыўляла чалавечы твар. Адсюль сарданічны смех — зласлівы, з’едлівы. Ды ў нашы дні хтосьці тутэйшага, роднага блёкату аб’еўся. У гэтым пераконваешся і пасля азнаямлення з нататкай Андрэя Курэйчыка «Парнас у паноптыкуме», надрукаванай у «Белорусской газете» падрубрыкай «Асабісты густ». Вядома, пра густы не спрачаюцца, але... Размова пра спектакль Сяргея Кавалёва «Тарас на Парнасе», пастаўлены ў Тэатры юнага глядача. Драматург Курэйчык п’есу калегі ацаніў на 2 (па 10-бальнай шкале!) і гэтае «нішто» змясціў у паноптыкум — музей незвычайных экспанатаў. Яго павага да чытачоў — у пытанні пасля назвы: «Што гэта?»

Аднак «зачапілі» не калятэатральныя звадкі, а выказванні Курэйчыка пра паэму «Тарас на Парнасе». «Если Тарас — это национальный белорусский герой, а поэма — “визитка” нашей поэзии, — закручваецца інтрыга, — то белорусы — самая несчастная нация на планете, основными чертами которой являются слабохарактерность, лживость, похоть, отсутствие гордости и бесконечно холопская психология. <...> ...Поэма, которая в любом другом государстве просто не попала бы в разряд высокой литературы, поскольку заведомо относится к маргинальным для XIX века жанрам, у нас изучается в школьной программе. <...> Поэма “Тарас на Парнасе” в позапрошлом веке выполняла такую же функцию в развлечении плебса, что и дешевые комиксы сейчас. Примитивный сатирическо-авантюрный сюжетец, пародирующий местечковое восприятие классицизма и полный пошлейших сцен, туповатый юмор, картинные герои, словно соревнующиеся за звание самого большого идиота. <...> Раньше всю эту пошлость и нелепицу можно было списать на необразованность и низкий культурный уровень неизвестного

<sup>1</sup> Артыкул апублікаваны: Літаратура і мастацтва. 2005. 1 ліпеня.

автора...» Які пафас, апломб, катэгарычнасць! Па Курэйчыку, паэма — «маргінальная», «прымітыўная», «пошлая», «недарэчная», створана малакультурным чалавекам. Тут мусіць быць нейкая «свая» логіка, «адметны» сэнс!

Адразу падалося, што гэта празмернае эстэцтва, ніцае арыгінальнанічанне і бязглуздая прэтэнзія на эпатажнасць давялі хлопца да мастацкай слепаты. Ды не! Рухавік — ушчэмленае самалюбства, фанабэрыстасць і пыхлівыя амбіцыі. Кампраметацыя паэмы спатрэбілася, каб прынізіць канкурэнта на драматургічным Парнасе. «Сергей Ковалев сделал из поэмы пьесу, щедро приумножив недостатки оригинального текста», — рэзюміруе Курэйчык. Дарэчы, такія «паводзіны», подленькія інвектывы, трапна высмеяў «неадукаваны» аўтар «Тараса...». Не толькі пра Булгарына, але пра ўсіх пасквілянтаў радкі: «А не, дык дадушы ў газеце / Я й вас аблаю на ўвесь свет, / Як Гоголя ў прошлым леце...» Ці не таму Курэйчык так не любіць паэму, у якой ёсць і яго непрывабнае адлюстраванне?

Сурова, не прадбачачы, пажартаваў з Курэйчыкам аўтар іранічнай беларускай паэмы-прыпавесці. Ён прымусіў нашага сучасніка распісацца ў няздольнасці зразумець схаваную насмешку паэта, што, як Пікасо, маляваў свет не такім, якім бачыў, а такім, якім мысліў. У паэме сцвярджаецца процілеглае таму, што саматужны «крытык» здолеў у ёй убачыць. «Тарас...» не быў разлічаны на «плебейскага» чытача, чаму і з’яўляецца пацвярджаннем нататка. Аўтар празрыста даваў зразумець, што сённяшніх куміраў публікі, як і колішніх уладароў думак і лёсаў, можа чакаць вартая жалю доля. Скарыстаўшы канкрэтныя міфалагічныя вобразы, паэт гаварыў пра свае адносіны да літаратуры і перыпетый культурнага развіцця славянскіх народаў Расійскай імперыі. Ён алегарычна маляваў тагачасны Парнас і яго «дзеячаў».

Няма сэнсу спасылацца на аўтарытэты. «Тарас...» перакладзены на ўсе асноўныя еўрапейскія мовы. Сцэнічнасць яго тэксту была пацверджана яшчэ ў 1927 годзе, калі ўзнікла опера Аладава «Тарас на Парнасе» (лібрэта Дрэйзіна). А вось карціна нораваў у асяроддзі жрацоў Мельпамены, намаляваная віцебскім паэтам сярэдзіны XIX стагоддзя Ялегіем Пранцішам Вулем (псеўданім Францішка

Карафы-Корбута): «Сталага тэатра, дзе мы маглі б бачыць уласныя дагератыпы ў камедыі і вартыя прыклады ў драме, у нас няма. Заблудзіць калі-нікалі кампанія вандроўных акцёраў, якая гучна назавецца трупаі драматычных артыстаў, пакажа, што ўмее і чаго не ўмее, не задаволіць ні нас, ні сябе, запазычыцца па вушы і па чупрыну, перасварыцца паміж сабой і з публікай ды распаўзецца ў розныя бакі, наракаючы на горад, які не цэніць талентаў і пераважна наведвае Броза і Залмана (утрымальнікі віцебскіх шынкоў. — *І. З.*) з-за баваркі (засалоджаная гатаваная вада з малаком. — *І. З.*) (і ў нас баварка, што за прагрэс!) і катлет, а не тэатр, дзе можна нечаму навучыцца ды, прынамсі, прыстойна прабавіць час. Зрэшты, гэта шчырая праўда, што більярд, напоі, катлеты і карты больш прывабныя для нас за дрэнную п'есу, якую іграюць у правінцыйным тэатрыку часцей вельмі пасрэдна і рэдка калі ніштавата. Таму не дзіва, што акцёры, пакінутыя ўсімі, без гроша, жывуць і п'юць з гора ў крэдыт, пакуль не збанкрутуюць дарэшты і не ўцякуць з горада, і старанна абтросшы ад пылу свой абутак і адзенне, якія свецяць дзірамі».

Так, «працаўнікі» сцэны не толькі сёння, але і заўсёды ўмелі перасварыцца! Часы мяняюцца, а норавы застаюцца. Вуль лічыцца адным з стваральнікаў «Тараса...», таму курэйчыкаўская «неадукаванасць» аўтара ўспрымаецца як кур'ёз. У паэме алімпійскія багі жывуць на Парнасе, адвольна змешваюцца імёны грэчаскага і рымскага пантэонаў. Матывіроўка — адлюстраванне абсурднасці таго, што адбываецца. Еўрапейскі тэатр да гэтага прыйдзе яшчэ не хутка. У «Тарасе...» адчуваецца ўплыў еўрапейскай паэзіі, у прыватнасці, папулярнага тады ў нас Генрыха Гейнэ. У яго вершах часта гаворыцца пра забытых антычных багоў, якія ператвараюцца ў звычайных людзей з будзённымі клопатамі. Скажам, Апалон, якога паводле міфалогіі суправаджалі музы, у Гейнэ — ашуканец, які «ў прытонах Амстэрдама / Дзевяць шлюх набраў прывабных / І як дзевяць муз іх возіць, / Апануты Апалонам».

У сярэдзіне XIX стагоддзя, дзякуючы творчасці А. Пушкіна, М. Лермантава, М. Гоголя, зрэшты, і нашага земляка Ф. Булгарына, руская літаратура, папярэдне рэцыпіент, становіцца рэальным фактарам у культурнай Еўропе. У той час творчасць Тараса Шаўчэнкі

набывае шырокую вядомасць, а Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч друкіе свае беларускія творы. Нарэшце, тады ўсе звярнулі ўвагу на селяніна. Вось чаму палясоўшчык Тарас трапляе на гару, якая сімвалізуе творчасць. Паэма нарадзілася ў Беларусі як іскры ад удару «маладой» усходнеславянскай літаратурнай цывілізацыі па «старой» еўрапейскай культурнай традыцыі. Эстэтычныя далягяды аўтара былі вельмі шырокімі. Ён не быў пестунком лёсу, які купаецца ў промнях славы. Тагачасныя ўмовы гарантавалі беларускаму паэту ў лепшым выпадку — нягоды, у горшым, як часта здаралася і як сталася з Вулем, — Сібір.

Перш чым намякаць, што «Тарас...» непатрэбны ў школьнай праграме, абвінавачваць аўтара ў нізкім культурным узроўні, прыбірацца ў строі ахоўніка «чысціні» нацыянальных герояў, ёсць сэнс самому напачатку засвоіць шэраг элементарных ісцін... Каб не быць смешным! Ва ўсякім разе, ні Дон Кіхот, імя якога сімвалізуе ў тым ліку адарванасць ад жыцця, ні Д'Артаньян, легкадумная і авантурная Папялушка са шпагай, не з'яўляюцца нацыянальнымі героямі іспанцаў і французаў. А інтэлектуал Курэйчык у запале сцвярджае адваротнае.

ТЮГаўскую пастаноўку «Тараса на Парнасе» крытыкуюць не ўпершыню. Трэба думаць, яна атрымалася. Увогуле, творчая зайздасць — нядрэнная рэч, але калі яна выліваецца ў дробныя інвектывы, бяздоказныя пасквільныя допісы, становіцца сумна. На іх не варта было б звяртаць увагу, калі б сёння не развялося так шмат дзеячаў культуры, якія па дарозе на Парнас, па прыкладзе тарасаўскага Булгарына, так актыўна «працуюць» локцямі. Нязмушаная ўсмешка прыемней ад сарданічнага смеху.

*Р. С.* У красавіку гэтага года выпала два юбілеі: 15 красавіка — 150 гадоў з часу ўзнікнення паэмы «Тарас на Парнасе», 21-га — 170 гадоў з дня нараджэння Францішка Карафы-Корбута.

## ДАРОГА Ў ЧАРОЎНЫ САД<sup>1</sup>

*У ТЮГу прайшла прэм'ера спектакля «Пацалунак ночы»*

Да гэтага часу творы ў жанры «фэнтэзі» можна было знайсці ў асноўным у літаратуры і кіно. Увасобіць «фэнтэзі», выкарыстоўваючы тэатральныя сродкі, неверагодна складана (тэатр — мастацтва ўмоўнае), але менавіта на такіх эксперыментах адважыўся Рэспубліканскі тэатр юнага глядача. Нечакана свет людзей і чароўных істот, мроі і рэчаіснасць перапляліся і злучыліся ў адзін цэласны сцэнапіс.

Кампазіцыйна «Пацалунак ночы» С. Кавалёва ў нейкай ступені нагадвае казку К. Льюіса «Леў, Вядзьмарка і Адзежная шафа». Яе героі пранікаюць у чароўную краіну Нарнію праз адзежную шафу, дзе робяцца ўдзельнікамі падзей, якія ўплываюць на жыццё людзей у рэальным свеце. Прыкладна тое ж адбываецца і з галоўным героем спектакля «Пацалунак ночы»: з дапамогай срэбранага лістка, сарванага ў Чароўным садзе, хлопчык Рыгорка трапляе ў незямны свет, дзе, як і героям Льюіса, яму прыходзіцца выбіраць паміж добром і злом. І выбар хлопчыка абавязкова ўплывае на жыццё ў рэчаіснасці.

У час спектакля ў зале было вельмі ціха, не было чуваць амаль ніякага, уласцівага дзеткам, мітуслівага корпання. На мой погляд, юныя глядачы былі проста ўражаны і здзіўлены тым, што з імі гаварылі як з дарослымі (у афішы пазначана, што «Пацалунак ночы» — спектакль для разумных і дарослых дзяцей)... У першай сцэне спектакля дзеянне адбываецца ў дзіцячай бальніцы, дзе кожную ноч Смерць забірае да сябе некалькіх хворых дзетак. І граніцай на пытанне іншых маленькіх хворых, куды зніклі іх сябры, вопытная медсястра ўнікліва адказвае, што іх перавялі ў іншую палату. Але хворая дзяўчынка Лера ведае, што дарослыя хлусяць.

«Дзяцей не пераводзяць у іншую палату, яны паміраюць», — кажа дзяўчынка «новаспечанаму» калегу па няшчасці Рыгорку. І гэтае слова «паміраюць», якое праносіцца рэхам па зале, здаецца, адразу гіпнатызуе маленькую публіку.

Вядома, рэжысёр спектакля Наталля Башава не імкнулася запужаць дзяцей. Вельмі хутка сцэна ў бальніцы змяняецца маляўнічымі, відовішчымі прыгодамі Рыгоркі ў нейкім казачным свеце, якія і складаюць большую частку спектакля. Хлопчык накіроўваецца ў Чароўны сад да чароўнага дрэва, з якога быў сарваны срэбраны лісток, што ўратаваў яго ад смерці. (Для Рыгоркі срэбраны лісток «выкрадае» з Чароўнага саду яго маці, якая даўно памерла і цяпер з'яўляецца жыхаркай незямнога свету.)

Жанр «фэнтэзі» — прыдатная глеба для фантазіі мастака-пастаноўшчыка. Сцэнаграфія Вольгі Грыцаевай не столькі ілюструе, колькі дапаўняе іншым зместам драматургічны твор. Кожная дэталёвая афармленняя, прадмет бутафорыі — многафункцыянальныя, шматзначныя. Сцэна ў бальніцы вырашана ў кантрасце чорнага і белага колераў. У белае адзенне апрануты хворыя дзяўчынка і хлопчыкі, а ноч распадаецца на своеасаблівыя «атамы» — безаблічныя чорныя здані, апранутыя ў касцюмы сярэднявечных алхімікаў. Смерць з'яўляецца на сцэне не толькі ў вобразе строгай жанчыны ў чорным уборы, а ў абліччы Чорнай птушкі, якая ахутвае сваімі крыламі ўсё жывое (палатняныя крылы, усё роўна як рухомыя фіранкі, закрываюць заднік сцэны — зорнае неба з поўняй). Круглы бальнічны ложак пасярэдзіне сцэны на працягу спектакля ператвараецца ў імправізацыйную цыркавую арэну, на якой выступае для хворых дзетак клоўн Клаус і яго памочніца пацучыха Санта; у плошчу мёртвага горада, уладаркай якога з'яўляецца спавядальніца «пацучынага гуманізму» Хвароба; у вар'яцкую машыну Алхіміка, якая, ператвараючы ваду ў золата, атручвае дзетак, і, у рэшце рэшт, у паляну, дзе расце Чароўнае дрэва добра і зла. Касцюм кожнага персанажа зроблены з выдумкай і пэўнай доляй іроніі. Візуальны вобраз Хваробы нагадвае ў нечым страшэннага Чалавека-пінгіна ў выкананні Дэні дэ Віта з амерыканскага кінакомікса пра Бэтмана. (Тоўстая зялёная пачвара з доўгімі пальцамі і вялізнай колбай на галаве паводзіць сябе

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Настаўніцкая газета. 2006. 16 верасня.

УСМЕШКА ДЛЯ АПОШНЯГА ЗМАГАННЯ<sup>1</sup>*Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача.**Сяргей Кавалёў «Пацалунак ночы».**Рэжысёр — Наталля Башава,**музыка — Алена Атрашкевіч*

...Лепей бы нам не мець нагоды для гэтай казкі. «Пацалунак ночы» — казка пра найноўшы час. Пра наш з вамі. Такому б часу зрабіцца ды заставацца казачным, бо, не сакрэт, сяды-тады яго пабойваюцца нават тыя, хто адасоблены ад сапраўдных падзей тэлевізарам...

Сваю тэатральную казку «Пацалунак ночы» аўтары стваралі для разумных і дарослых дзяцей (на што звярнулі ўвагу і ў афішы). Бо менавіта гэтым разумным і дарослым неўзабаве дастанецца спадчына ад прадзедаў: сумнеўная слухнасць тэхнагеннай цывілізацыі з выхадам у космас і пошукамі выйсця з сотняў побытавых неўразуменняў — тых, якія часам маюць уласціvasць набываць маштаб катастрофы. «Пацалунак ночы» з ласкі драматурга Сяргея Кавалёва мае на ўвазе якраз такую — сусветную экалагічную. (Нашы сучаснікі трымаюць за ўзор адну найноўшую, з кароткай назвай «Чарнобыль».) І прысвячэнне... клоўнам, так-так, клоўнам нашага свету, якія вымагаюць усмешкі для апошняга змагання.

Уласна, усмешка для апошняга змагання вынікае з рэжысуры Н. Башавай. Ну, не ў тэатры ж абвясчаць змаганне з энтрапіяй, хоць сабе і сусветнай экалагічнай. Тым больш — пафасна. Або немым крыкам. Адвечныя пытанні быцця ў спектаклі паўстануць са звычайных інтанацый падлеткаў. Башава падтрымлівае завядзёнку Андрэя Фёдаравіча Андросіка — кіраўніка ТЮГа да 2003-га, які прапанаваў канцэпцыю Тэатра юнага гледача як тэатра для ўсёй сям’і. У рэчышчы гэтай самай завядзёнкі адну з галоўных роляў

з людзьмі даволі нахабна.) А вось доўгія чорныя вусікі Алхіміка, яго ганарлівы выгляд робяць падобным гэтага персанажа на Сальвадора Далі. Вынаходліва вырашаны і абліччы служак Алхіміка: чатырох-рукага рабочага і двухгаловага фізіка-лірыка, якіх іграюць чатыры акцёры, камічна «прышчэпленыя» адзін да аднаго.

Рэжысёр Наталля Башава выбудоўвае мізансцэны так, што спектакль глядзіцца амаль на адным дыханні. Калі здаецца, што дзеянне крышачку зацягваецца, у яго адразу ж нечакана ўваходзіць новы казачны персанаж. Таму глядацкае напружанне — а што будзе далей? — не знікае на працягу спектакля. Сцэнічнае дзеянне падобнае на чароўны куфар фокусніка, адкуль можа з’явіцца што заўгодна.

Вядома, дзецям найбольш падабаюцца ў спектаклі ўсялякія светлаваяя штукарствы, кульбіты, вясёлыя пластычныя сцэнікі. Дарэчы, у пластычным рэчышчы вельмі добра вырашаны ўзаемаадносінны памагатых Хваробы — двух пацукоў. У спектаклі ў гэтых герояў, а таксама ў пацучыхі Санты, няма слоў, яны гавораць з дзіцячай публікай на мове жэстаў і вясёлых грывас.

Не ведаю, як астатнім дарослым гледачам, але мне асабіста было цікава паглыбіцца ў вір фантастычных прыгод. Хаця тое, што перажывае ў спектаклі «дарослы» персанаж клоўн Клаус, не можа не закрануць кожнага сталага гледача. Жыць для сябе альбо для іншых — на працягу жыцця гэтую дылему вырашае амаль кожны ўдумлівы чалавек. Канечне, калі папраўдзе, то хочацца жыць для сябе, не думаючы, што твае ўчынкі могуць паўплываць на фізічнае ці псіхічнае здароўе іншых людзей. Так спачатку і жыве Клаус, але хтосьці з іншага вымярэння дае гэтаму чалавеку магчымасць выправіцца, зрабіць нешта добрае для людзей. Клаус выкарыстоўвае гэты шанец...

І дарослыя, і дзіцячыя персанажы ў спектаклі стаяць перад адным і тым жа выбарам — рабіць дабро альбо зло. Было відавочна, што акцёрам вельмі падабаецца іграць у спектаклі (потым у прыватнай размове Н. Башава пацвердзіла гэтую маю здагадку), таму выхаваўчы эффект «Пацалунка ночы» неверагодна моцны, проста надзвычайны...

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Мастацтва. 2007. № 10. С. 20–21.

рэжысёр даручыла школьніку Міцю Сямёнаву. Гэта значыць, што галоўны герой на сцэне — раўналетак бальшыні глядачоў. Сціплы, далікатны Міця Сямёнаў пэўны час сілкаваў ролю сваёй узроставай натуральнасцю. Здавалася, што яе выстачала цалкам.

Хлопчык Міця паволі сталаеў, а ягоны герой Рыгорка ўсё больш вымагаў сталасці акцёрскай. Бо ролі ўласціва развівацца, і юнак мусіць гэта паказаць. Такім чынам, Міця са школьнае лаўкі перасеў на лаўку студэнцкую і паспяхова распачаў свой першы акцёрскі курс у Беларускай акадэміі мастацтваў.

Спектакль пачынаецца з бальнічнае палаты: туды пераводзяць хлопчыка Рыгорку пад наглядом Медыцынскай сястры (у выкананні актрысы Жанны Друцкай яна хавае свой боль і спачуванне за мітуслінасцю). А суседка па палаце, застаўшыся з Рыгоркам сам-насам, паведамляе: дзяцей з гэтай бальніцы ніколі не выпісваюць, бо яны... паміраюць. Хутка бальнічная рэальнасць ды мроі так пераплятаюцца, знітоўваюцца, што ў Рыгоркі з'яўляюцца справы куды больш важныя за чаканне аперацыі. Спакваля дзеянне пераконвае ў тым, як шмат у жыцці хлопчыка залежыць ад яго самога: нават выздараўленне!

Рухавіком дзеяння спектакля зрабіўся дуэт Міці Сямёнава з даведчаным характарным акцёрам Міхаілам Лявонцьевым, занятым у ролі клоўна Клауса. Апошні з'яўляецца ў бальніцу да Рыгоркі з вясёлым прадстаўленнем ды падарункамі; Клаус выпраўляецца з ім у чароўнае падарожжа, якое змяняе і герояў спектакля, і свет вакол іх... Кругі небяспечных падарожных прыгод створаны на ўзор народных казак, дзе кожны круг — этап сталення, складнік старажытнага абраду ініцыяцыі з абавязковай прысутнасцю ў «іншым свеце» і нават магчымым «спатканнем» з дарагімі нябожчыкамі. Праз такія абрады старасвеччыны юнак набываў самастойнасць чалавека дарослага з правам адказнасці. У нашым выпадку хлопчык Рыгорка пазбываецца хваробы праз выпрабаванне сваіх чалавечых якасцей. Спачатку выбар паміж відавочна добрым і відавочна блгім просты, але гэтыя паняцці спакваля амаль знітоўваюцца! Рыгорку моцна бракуе жыццёвага досведу, і застаецца «слухацца свайго сэрца»...

Між тым чароўныя ночы, якія поўняцца прыгодамі, раз-пораз апускаюцца і на бальніцу. Яны выглядаюць зусім звычайна, таму

важна іх адпаведнай парою пазнаць, каб не змарнаваць час. Каб спець здзейсніць вельмі сур'ёзныя ўчынкi. У такую ноч клоўн Клаус са сваёй вясёлай спадарожніцай, белай пацучыхай Сантай, крадком вяртаецца ў бальнічную палату да Рыгоркі, каб аддаць ліхтарык, пра які марыць хлопчык. І проста ў палаце сутыкаецца з русавалосай жанчынай — тая ўзнікае, каб даць Рыгорку нешта такое, што мусіць яму дапамагчы. Тамсама ўсіх пераймае годная спадарыня ў чорных строях — Смерць. Там, у бальнічнай палаце, завязваюцца вузлы і вузельчыкі інтрыгі спектакля. Сама Смерць ведае пра існаванне такога клоўна! «Я вызначаю сваё стаўленне да персанажаў па тым, з якой годнасцю яны ставяцца да непазбежнага», — сказала неяк у інтэрв'ю актрыса. А стаўленне да такога клоўна нават у Смерці неадназначнае...

Клаус — добры чалавек, прыстойны і даверлівы. М. Лявонцьеў далікатна даводзіць аўдыторыі, што душэўнасць, прыстойнасць, спагадлівасць ягонага персанажа маглі абараніць хіба цвёрды характар, абачлівасць і цвярозы розум. Але вучоны — а менавіта вучоным-вынаходнікам быў Клаус — і ўявіць не мог, якой бядзе, якому гору могуць слугаваць ягоныя адкрыцці. Класічная драма Фаўста паўтараецца найноўшым чынам у найноўшым часе.

Акцёр усміхаецца і не націскае на драматычны бок ролі; драма персанажа прыхаваная, але ад першага выхаду Клауса на сцэну за ім адчуваецца нейкая няўлоўная віна. У манеры рухацца, размаўляць, прадстаўляць нумары сваёй вясёлай праграмы, кантактаваць з хворымі дзецьмі. Глядацкую аўдыторыю ён тым часам далікатна рыхтуе да нейкай страшнай праўды, — а пасля таго, як гэтая праўда вывяляецца, з Клауса нібыта здымаецца цяжкі гнёт. Ён выпроставаецца ў літаральным сэнсе: здаецца, нават ростам робіцца вышэйшы. У гаворцы з'яўляецца ўпэўненасць, вінаватую ўсмешку змяняе здаровы рогат, і — галоўнае! — акцёр ясна выяўляе, што наперадзе — выйсце! Выйсце з прыгнёту віны, з разгубленасці, пазбаўленне ад шоку здрады, а для малога, якім Клаус апякуецца, — выйсце з хваробы! А менавіта выздараўлення для дзяцей дамагаецца герой Лявонцьева на працягу ўсяго дзеяння. Ён ахвяруе ўласным жыццём, ахвяра — цана пазбаўлення Клауса ад памылак даверлівасці. Але



мэта — жыццё і здароўе дзіцяці — настолькі вялікая, што ахвяра Клауса не ўспрымаецца фатальна і змрочна.

Перад глядачамі — як пэўныя персанажы — паўстаюць ува-сабленні Матчынай любові (Маці Рыгоркі — Раіса Астрадавіна), Смерці (Ларыса Горцава), Хваробы (Дзяніс Арцюкоўскі), Міласэрнасці (Медсястра — Жанна Друцкая), Даравання (Вартавы Райскага саду — Уладзімір Іваноў). Яны пераконваюць і справай, і словам, а вось у персанажаў Івана Ушакевіча, Васіля Немца і Марыі Беляковіч (гэтую ж ролю адметна выконвала і Кацярына Купчанка) з усіх рэплік — хіба «шы-шы» ды «шы-шы-шы». Між тым пацукі адмыслова выяўляюць характары, пачуцці і нават добрую волю; вядуць у спектаклі неадназначныя і вельмі важныя партыі паразумення і суіснавання жывога. І да ўсяго яны смешныя! Такія смешныя, што нават Смерць прымушаюць усміхнуцца.

Наогул, рэжысёрскае вырашэнне спектакля ўражае ўзроўнем гаворкі пра тое, што вызначае чалавечае жыццё: пра каханне, нараджэнне, смерць, зло, дабро; пра шматаблічнасць гэтых паняццяў, пра цяжар выбару і адказнасці за ўчынкі; пра веліч і любоў Таго, Хто стварыў і падтрымлівае свет. Не боязь чарговай катастрофы, а цуд жыцця і яго ратавання кіравалі рэжысёрам і яе вырашэннямі. Адпаведна ўспрымаюцца і сцэнаграфія В. Грыцаевай, і вобразная пластыка (перадусім такіх фантастычных персанажаў, як Двухгаловы і Чатырохрукі, Хвароба, Малпа), і дакладны музычны шэраг (кампазітар А. Атрашкевіч).

Спектакль «Пацалунак ночы» вяртае да высновы Любові Мазалеўскай, заснавальніцы Беларускага тэатра юнага глядача: «У нас — тэатр будучага...», але прымушае разумець яе па-новаму. Будучае — гэта тыя юныя, што прыходзяць на спектаклі сёння і робяць з іх свае высновы. Каб без пафасу і гарлапанства паспець здзейсніць вельмі сур'ёзныя ўчынкі — настолькі сур'ёзныя, што ніхто не спытае, ці дарос ты да іх і ці гатовы за іх адказваць...

Спектакль «Пацалунак ночы» Беларускага рэспубліканскага тэатра юнага глядача атрымаў 1-ю прэмію за рэжысуру на 9-м Тэ-левізійна-тэатральным фестывалі «Ажыўшая казка» ў Маскве.

## КОГДА КЛОУНАМ ГРУСТНО<sup>1</sup>

*Деликатный «Поцелуй ночи» убеждает зал молчать и думать*

Люди придумали развлекать очень больных детей с помощью цирка. Настоящие клоуны или волонтеры в клоунской одежде — желанные гости в детских больницах.

Дети, наверное, не должны болеть долго и безнадежно: это ошибка природы. Им в условиях лечебного учреждения намного труднее, чем взрослым. Но против жизненных реалий не пойдешь. Общество старается делать все возможное, чтобы облегчить малышам любое пребывание в больничной палате.

Новая пьеса белорусского драматурга Сергея Ковалева написана об этом: безнадежной ситуации и выходе из нее. «Поцелуй ночи» поставлен в Белорусском театре юного зрителя режиссером Натальей Башевой для понятливых и взрослых детей. Здесь среди действующих лиц Смерть, Душа, Болезнь, но также клоун и сказочные персонажи. Взрослые артисты играют взрослых, дети играют детей.

Естественное сочетание артистов и школьников, как и в жизни — родителей и детей, продиктовано новой театральной реальностью. Артистка, переодетая в мальчика, еще лет двадцать назад не вызвала вопросов. Сегодня маленький зритель сразу распознает представление и перестает доверять сюсюкающим тетям. К тому же присутствие на сцене одногодков дает дополнительный шанс доверия. Увеличение числа школ и классов с театральным уклоном позволяет молодым необученным смело выходить на сцену рядом с профессионалами.

Практику совместной игры представителей разных поколений ввел в нашем ТЮЗе прежний руководитель Андрей Андросик. Через его спектакли прошли школьники, которые снимались в кино и ста-

<sup>1</sup> Рецензия опубликована: Рэспубліка. 2007. 22 лістапада.

ли студентами академии. Наталья Башева продолжила традицию. Главную роль играет Дмитрий Семенов, который за одно лето так возмужал и вырос, что ему по школам ищут замену.

До недавнего времени мальчик самоотверженно и серьезно вел свою партию в спектакле, покоряя убедительностью и обаянием, верой в обстоятельства. Актерам было легко работать с ним рядом. Особенно клоуну Клаусу в исполнении Михаила Леонтьева. По сюжету пьесы, Клаус жертвует своей жизнью ради спасения детей. Перед одним из недавних спектаклей артист Леонтьев внезапно умер. Совпадение сценической и человеческой судьбы, наверное, скажется на судьбе спектакля. Замену, скорее всего, найдут. Этой театральной работе суждено жить долго, несмотря на трагическое обстоятельство. Драматург поднял серьезную тему. Режиссер раскрасила спектакль фантастическими фигурами. Достоин и талантливо играют артисты старшего поколения. Находят отклик в зрительном зале артисты-школьники.

Историк литературы профессор, доктор наук Сергей Ковалев фактически написал свою первую пьесу о современности, хотя и со сказочным сюжетом. Раньше он осуществлял поставленную перед собой благородную задачу — сделать литературное белорусское наследие прошлого актуальным и увлекательным. Архаичные тексты рыцарских романов, мемуары не востребовавшихся и подзабытых авторов он решил сделать зримыми и перевел в драматургическую форму. Во всех театрах Беларуси идут его пьесы из белорусской мифологии. Специалист по польскоязычной поэзии Беларуси эпохи Возрождения, он никак не решался приблизиться к проблемам современности. И вот свершилось.

Режиссер Наталья Башева сознательно уводила довольно грустную историю об умирающих детях в пространство надежды, осознанных поступков и ответственности. Чудо жизни — такой же персонаж спектакля, как Смерть или Болезнь. Всегда пугающие детей крысы здесь смешливые, озорные и справедливые. Медсе́стра — источник доброты.

Зрелищно красивый спектакль художника Ольги Грицаевой полон выдумки. Ночь переходит в звездное небо. Из больничной койки

вырастает волшебное дерево. Белые больничные одежды сверкают, как символы чистоты. Совершенно замечательный образ придуман для маленькой белой крыски Санты. Ее костюм и грим смешны и привлекательны.

В театре для детей всегда присутствует опасность скатиться к нравоучительности. Когда спектакль превращается в тягостный школьный урок, зрительный зал мгновенно отключается на свои заботы и проблемы. «Поцелуй ночи» — спектакль деликатный. Он убеждает зал молчать и думать.

АНТЫЧНАЯ СУЧАСНАСЦЬ<sup>1</sup>

...У старажытнагрэчаскай Геліцы памірае ўладар-тыран, і тры ягоныя дачкі пачынаюць кіраваць дзяржавай. Старэйшая, Ата (Л. Сідаркевіч), больш за ўсё прагне ўлады. Яна заяўляе, што ператворыць Геліку ў квітнеючую краіну. Сярэдняя, Іфіда (Н. Халадовіч), — увасабленне жывёльнай натуры: яна аддаецца плоцкім уцехам з мужам Нікандрам (А. Дабравольскі) і жадае адно толькі — раджаць дзяцей. Малодшая ж, Псіхея (В. Буслаева), як і належыць, валодае толькі лепшымі рысамі: добрая, шчырая і прыгожая. Адночы яна бачыць сон, у якім прыгожы каралевіч выбірае яе ў нявесты. Пазней гэты сон зробіцца явай, якая пагубіць Псіхею.

С. Кавальчык давярае тэксту, абыходзіцца з ім паважліва, ні слова не выкідае, прафесійна перакладае п'есу вядомага беларускага драматурга на яркую сцэнічную мову. Няма грувасткіх дэкарацый альбо патэтычных дэкламацый у стылі антычнага тэатра. З п'есы-прыпавесці С. Кавалёва рэжысёр зрабіў сучасную музычную драму (кампазітар і аўтар тэкстаў песень Shakspeare MC). Музыка ў спектаклі рознастылёвая: М. Крэчатаў у ролі жраца Марона чытае рэп, Псіхея перад раскрыжаваннем спявае лірычную песню пра каханага. Сцэна, дарэчы, уражвае драматызмам, глыбінёй пачуццяў і моцнай энергетыкай, якую выплёскае актрыса.

На першым плане ў спектаклі — жаночае трыо. Сваіх гераінь актрысы маюць ярка, буйна, дапаўняючы малюнак ролі індывідуальнай пластыкай (рэжысёр па пластыцы Г. Фамін). Рэзкая паходка Аты, кульганне на левую нагу — гераіня Л. Сідаркевіч даволі жорсткая і прынцыповая. Іфіда Н. Халадовіч — зайздросная і бяздушная, пластыкай актрыса часам нагадвае вужа. В. Буслаева ў ролі Псіхеі — лёгкае і летуценнае стварэнне, але менавіта яна мацнейшая за сяцёр. Псіхея адзіная здольна выбачаць і ахвяраваць сабой дзеля іншых. Здольнасць кахаць нават тых, што яе абражае, — сведчанне духоўнай моцы дзяўчыны.

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Мастацтва. 2007. № 12. С. 17.

Што ж далей адбываецца з сёстрамі? Аце не ўдалося ператварыць Геліку ў квітнеючы край, замест гэтага голад і нястача ахапілі людзей. Іфіда не нарадзіла дзіця: аказалася бясплоднай... Народ Гелікі ўзбунтаваўся і запатрабаваў прынесці ў ахвяру багам цнатлівую дзяўчыну каралеўскага паходжання. Псіхея на распяцце, канешне ж, пагадзілася, але не памерла... Сон нібы спраўдзіўся: каралевіч забраў яе да сябе ў палац. Ды вось толькі твару яго Псіхея ніколі не бачыць, бо ён з'яўляецца ў палацы толькі ўночы. Ата і Іфіда ўгаворваюць сястру вярнуцца дамоў, бо ніякага палаца яны не бачаць. Ды толькі марна — Псіхея жадае застацца ў сваім свеце, дзе яна шчаслівая. «Дык ці існаваў каралевіч насамрэч — альбо толькі ва ўяўленні гераіні?» — гэтае пытанне некаторыя гледачы задавалі пасля спектакля. Прыпавесць простага адказу не дае. Тут справа датычыцца ўласнай веры. У вышэйшыя сілы, ірацыянальныя з'явы, а хутчэй за ўсё — проста вера сабе... Слабейшая фізічна, Псіхея аказваецца мацнейшай за ўсіх, бо верыць. Каханаму і ўласнаму пачуццю.

Відовішчная частка спектакля ўражвае сваёй канцэптuallyнасцю і яркасцю. Стваральнікі пастаноўкі не імкнуліся літаральна адлюстравіць старажытную Грэцыю. Доўгія палотнішчы белай паперы служаць для абраду пахавання караля, героі накідваюць іх сабе на плячо, нібы паказваючы прыналежнасць да каралеўскай сям'і, а ў канцы спектакля, падчас фінальнай песні, сцэна робіцца белай ад папяровых палотнішчаў, паверх якіх зіхацяць свечкі (сцэнаграфія А. Ігрушы). Касцюмы герояў падкрэсліваюць асаблівасць іх унутранага стану. Псіхея носіць лёгкую і прасторную сукенку-накідку, на Аце — пластмасавы гарэст, які даходзіць ёй аж да шыі. А вось вярхоўны жрэц Марон апрануты ў сучасны мужчынскі касцюм. Крывадушны і спрытны, ён нясе на сабе адбітак нашага часу.

Аце з Іфідай не дае спакою нібыта шчаслівае жыццё малодшай сястры. «Запалі ноччу ліхтар і ты пабачыш, які брыдкі твар у твайго каралевіча!» — няспынна гавораць сёстры. Але Псіхея адмаўляецца, бо кахае і верыць. Тады Ата абяцае здзейсніць самагубства, і Псіхея згаджаецца, здраджае каханаму. Чарговая ахвяра прынесена. Па-

## ДВА БАГДАНОВІЧЫ І АДНО КАХАННЕ<sup>1</sup>

Рэжысёр Віталь Баркоўскі — майстар ствараць тонкія мастацкія спектаклі, абапіраючыся пра гэтым на пакручастыя дэтэктыўныя гісторыі, у якіх звычайна не абыходзіцца і без кахання. І ў сваім новым спектаклі «Дзённік паэта» па п'есе Сяргея Кавалёва, пастаўленым у Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі, не абмінуў ні таго, ні другога. Але ж... Як заўжды, Баркоўскі зрабіў сюжэтнае рэчышча спектакля фонам, дзе разгортваюцца грамадскія заганьы.

Пастаноўка ўяўляе з сябе дзве самастойныя, закончаныя часткі, аб'яднаныя паміж сабой асобай славутага беларускага паэта Максіма Багдановіча. Першая — лірычная — апавядае пра трапяткое каханне паэта да замужняй жанчыны Клавы, якая адказвае яму ўзаемнасцю, але не знаходзіць сілы пайсці ад мужа. Пачуцці герояў разгортваюцца летам 1915 года ў мястэчку Стары Крым. Другая ж частка вырашана ў гратэскава-камічным стылі: дзея адбываецца ў наш час, у рэдакцыі літаратурнага часопіса, якому не хапае якога-небудзь вострага, пікантнага матэрыялу для чарговага нумара. І вось тут аднекуль з'яўляецца «інтымны дзённік» Багдановіча, у якім паэт паўстае, мякка кажучы, не ў самым добрым выглядзе.

Адсюль — галоўнае, па-шчырасці, дыскусійнае пытанне: ці трэба было спекуляваць асобай Максіма Багдановіча, бо ўжо сам па сабе падзел спектакля на часткі нясе супярэчнасці, сутыкаючы паэтычнасць і апошнюю рэчаіснасць?! І адказ на яго залежыць непасрэдна ад задумы стваральнікаў спектакля. Калі б яны збіраліся развеяць міф адносна ўзвышанага трактавання вобраза Багдановіча — гэта было б проста кашчунства, якое не мае пад сабой ніякіх разумных апраўданняў і рэальных падстаў. Але ў спектаклі гэта была, хутчэй, творчая гульня фантазіі. Ды і лінія гэтая раскрываецца зусім не так праявічна, як магло б быць, аддай рэжысёр больш увагі сюжэтным

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Культура. 2009. 11–17 красавіка.

іншаму герайна зрабіць не можа: яе сэрца здольнае ўмясціць шмат пакут і выпрабаванняў, але вера пры гэтым застаецца. Маналог герайні В. Буслаевай напоўнены болем, гэта і ёсць самае вялікае выпрабаванне — зберагчы любоў, калі ўсё навокал разбураецца.

Пад водбліскі маланак Ата з Іфідай пабачаць смарагдавы палац, які рассыплецца на іхніх вачах, ды зробіць выгляд нібы нічога не заўважылі. І паспяшаюцца дадому, каб зноў апынуцца ў сваім маленькім, бяздушным, але такім утульным для іх свеце.

Гучыць фінальная песня-заклік — «Беражыце любоў». Моцны эмацыянальны зарад спектакля трапляе ў сэрцы глядачоў.

«Сёстры Псіхеі» насычаны ўнутраным «драйвам» і выдатным рытмам. Акцёры валодаюць моцнай энергетыкай, працуюць зладжаным ансамблем. Спектакль не мае шчаслівага фіналу, гуманістычны заклік стваральнікі перадаюць праз драматызм. І робяць гэта пераканаўча...

Якія б формы не прапаноўваў сучасны тэатр, самым галоўным застаецца тое, які гэты тэатр па сутнасці — жывы ці мёртвы. Спектакль-прыпавесць дзіўным чынам звязвае старажытнасць з сучаснасцю. Гаворыць пра агульначалавечыя каштоўнасці, якія пад уплывам нашага хуткага часу сцёрліся, але не страцілі сваёй актуальнасці. І — самае важнае — стваральнікі робяць гэта сучаснай тэатральнай мовай, якая кранае нешта патаемнае ў нашых душах.

перакрыжаваннем, а не пачуццям. Адзін з персанажаў, Пётра, пачынае адчуваць подых мора, шум хваляў, водбліскі сонца на сваіх пальцах — ён сам унутрана ператвараецца ў паэта і пераконваецца: гэта — сапраўднае каханне. І пасля фінальнай сцэны, калі галоўны герой закрывае дзве паловы шырмы, быццам бы змываючы астатнія персанажы, застаецца туманнае адчуванне сну. Менавіта такі, у нечым загадкавы, фінал дае падставы карыстацца ў спектаклі імем беларускага паэта.

Пастаноўка мае сваю адметную атмасферу: паэтычнасці ды прыроднай гармоніі — у першай частцы — і ламанасці ды ненатуральнасці — у другой. Ствараецца гэтае адчуванне з дапамогай пластыкі, святла, мізансцэнічнага вырашэння. Вялікая колькасць паўз і зон маўчання запаўняецца нямымі дыялогамі герояў і пачуццямі, што развіваюцца ў харэаграфіі. Пластыка з’яўляецца адным з асноўных сродкаў выразнасці і аб’ёмнасці адносін у спектаклі. А манера няспешнасці і расцягнутасці маўлення стварае пачуццё пагружэння ў нейкае іншае вымярэння чалавечага існавання. Да таго ж, выдатная пастаноўка святла (Сяргей Цыпкін) і музычнае афармленне (Цімур Каліноўскі) дадаюць пастаноўцы чароўнасці і паэтычнасці гукамі прыбою, блікамі святла на бялюткіх гумках, нацягнутых па вертыкалі і гарызанталі сцэны. А вось у мізансцэнах пераважаюць дыяганальныя і ламаныя лініі. Захоўваючы сіметрычнасць процілеглых канцоў, выбудовваючы герояў ланцугом ці колам, ужо на ўзроўні вобразнага і асацыятыўнага мыслення згадваюцца пэўныя адносіны паміж персанажамі.

Цікавы гэты спектакль і акцёрскімі работамі. Хаця адчуваліся некаторая разгубленасць і непадрыхтаванасць акцёраў да прапанаванага рэжысёрам спосабу сцэнічнага існавання. Гэта была першая праца акцёраў Тэатра беларускай драматургіі з Віталем Баркоўскім. Але тэатр малады і ў пэўнай ступені эксперыментальны, таму спробы, новыя напрамкі і формы для яго — хутчэй паўсядзённасць, чым выключэнне. Спектакль пастаўлены на два саставы, і ў кожным з’яўляюцца свае асаблівасці і адценні.

Аляксандр Марчанка, выканаўца галоўнай ролі ў першым, зрабіў свайго героя больш драматычным і глыбокім. Ён дакладна абмаляваў

паводзіны і стан персанажа. Месцамі нязграбны, з хваравітым і сумным позіткам, яго паэт засяроджана пазірае ў чорную пустэчу. А вось Дзяніс Паршын у вобразе паэта быў на больш высокай эмацыйнай ноце, іграў палка, гарача, выбухова, як і ў іншых сваіх ролях. Але яму не хапала цэласнага адчування вобраза, характарыстыкі свайго героя. Так і засталася незразумелым: якім жа быў Максім Багдановіч у яго ўяўленні?

«Плачуць, развітваюцца, клянучца, а мы... Мы тут вечныя», — гэтая фраза стала ключавой у разуменні ў выкананні Галіны Чарнабаевай. Гаспадыня пансіяната, дзе прыпыніўся Багдановіч летам 1915 года, паўстала перад намі зграбнай, але адзінокай жанчынай, у чых вачах застыў нямы сум аб жыцці, што праляцела. У другой жа частцы, у ролі Ядвігі Антонаўны, у актрысе было тое, чаго так не ставала Ганне Арыніч-Анісенка (выканаўца гэтай жа ролі ў другім саставе) — іранічнага стаўлення да сваёй гераіні. У сваю чаргу, Г. Арыніч-Анісенка, як у першай, так і ў другой частцы, актыўна ўключала ў дзеянне міміку, але на гэтым сцэнічная выразнасць актрысы вычарпалася.

Іншыя выканаўцы таксама заслугоўваюць увагі. Напрыклад, Канстанцін Воранаў зацікавіў паступовым раскрыццём глыбіні пачуццяў свайго героя Стылі. А Алена Баярава ў ролі Клавы здолела паказаць усю складанасць пачуццяў замужняй жанчыны, якая шчыра кахае беднага гімназіста.

Тэма кахання ў спектаклі набывае драматычнае адценне: нават адшукаўшы адно аднаго, героі не могуць застацца разам. Жыццёвыя абставіны разводзяць іх у розныя бакі, пакідаючы кожнага сам-насам са сваім болям і адзінотай. Гэта сапраўды падобна на жыццё, бо людзі так часта і так неразумна губляюць сваё шчасце. Але, з усведамленнем кароткачасовасці і непаслядоўнасці чалавечага шчасця, у спектаклі сцвярджаецца думка: менавіта ў гэтых імгненнях — уся сутнасць чалавечага жыцця.

Таццяна ПАДАЛЯК

## ЯКІ «ІНТЫМ» ШУКАЎ І ЗНАЙШОЎ ТЭАТР У «ДЗЁННІКУ» МАКСІМА БАГДАНОВІЧА<sup>1</sup>

Не на жарт была здзіўлена, калі даведалася, што ў рэпертуары Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі з’явіўся спектакль, прысвечаны «інтымнаму дзённіку» Максіма Багдановіча.

Якая смелая навацыя?! Якая геройская разняволенасць?!

Тэатрам не пастаўлена ніводнага спектакля, прысвечанага Паэту: яго лёсу, шуканням, роздумам і вершам, яго шляху да Беларусі і да сябе самога...

А тут — на табе! — адразу спектакль «пра гэта».

\* \* \*

...Што гэта было?

Цынічная спекуляцыя на імені Максіма Багдановіча — інакш і не скажаш.

Да прапанаванага сцэнічнага відовішча паэт не мае дачынення. Дарэчы, паэзія ў спектаклі ўвогуле не пахне. Ну навошта заглябляцца ў неістотныя драбніцы — мабыць, менавіта так вырашылі ў тэатры. І спрацавалі па прынцыпе: ускаламуціць другараднае і «замаўчаць» галоўнае, вызначальнае.

Якая смелая навацыя?! Якая геройская разняволенасць?!

\* \* \*

...Замест паэзіі Багдановіча тэатр выплохвае ў глядзельную залу фізіялагічныя дэталі і падрабязнасці... палавога акту. І канкрэтна: што адбываецца ў гэты пікантны момант з інтымным органам мужчыны і, адпаведна, — жанчыны. Мабыць, цытаты з медыцынскіх падручнікаў?..

Якая смелая навацыя?! Якая геройская разняволенасць?!

Толькі вось чамусьці ў рэпертуарнай афішы не пазначана «для дарослых». Ці, можа, менавіта так тэатр увасабляе асветніцка-выхаваўчую функцыю?

(Крута!.. Ж-жэсць!.. — папулярныя падлеткавыя вызначэнні ў гэтым выпадку цалкам дарэчы.)

Як ні прыкра пра гэта гаварыць, але не праходзіла адчуванне, што знаходжуся не ў прафесійным тэатры, а на канцэрце прымітыўнай самадзейнасці.

Якая смелая навацыя?! Якая геройская разняволенасць?!

\* \* \*

«Усё спаганяць людзі...»

Гэтыя сакраментальныя словы Янкі Купалы шмат разоў згадваліся падчас спектакля.

Асобныя творчыя знаходкі проста згубіліся ў акіяне пошласці і бездані крыўляння. Тэатр, пэўна, лічыць глядачоў разумова непаўнацэннымі істотамі?..

Акцёр, які іграе паэта, вельмі прагне быць падобным на феерычнага купалаўца Віктара Манаева, таму і стараецца паўтарыць-скапіраваць-зымітаваць «фірменныя» манаеўскія жэсты. А ў выніку...

Ці варта, даражэнькія-родненькія, блытаць божы дар з яечняй?

Максім Багдановіч з тэатральнай сцэны ўвогуле паўстае... нейкім шалёным чалавекам. Міжволі ўзнікае думка: калі гэты мужчына і хворы — дык не на сухоты, а «на галаву».

Якая смелая навацыя?! Якая геройская разняволенасць?!. Яшчэ ў 1912 годзе Максім Багдановіч пісаў:

Чаму у нас акамянеласці  
«Духоўнай страваю» завуць?  
Іх ужываць — не хопіць смеласці!  
Ў музеум іх няхай нясуць!

<sup>1</sup> Матэрыял апублікаваны: Звязда. 2009. 22 мая.

\* \* \*

Адзін з асноўных пастановачных прынцыпаў — поўзанне «дзеіных асобаў» па падлозе. Тонкі намёк на пошукі інтыму?.. І не толькі намёк. Акцёрскія абдымкі былі ў цэлым досыць пераканаўчымі. Пагляджванне-абмацванне пэўных частак цела, тое-сёе... Перашкаджала хіба што вопратка. А так — якая смелая навацыя, якая геройская разняволенасць?!

Помніцца, у так званую эпоху галоснасці Рускі тэатр паставіў спектакль паводле «Мастера и Маргариты» Булгакава. Там таксама выкарыстоўваўся небанальны пастановачны прыём: у адной са сцэн актрыса Маргарыта з'яўлялася аголенай. Публіка валам валіла ў тэатр паглядзец «на голую Маргарыту». І напачатку былі біноклі і біноклікі самых розных «калібраў»...

\* \* \*

Замест сумнеўнага «інтымнага відовішча» лепш прачыталі б са сцэны вершы Максіма:

Маладыя гады,  
Маладыя жаданні!  
Ні жуды, ні нуды,  
Толькі шчасце кахання.  
Помніш толькі красу,  
Мілы тварык дзявочы,  
Залатую касу,  
Сіняватыя вочы.  
Цёмны сад — вінаград,  
Цвет бяленькі вішнёвы, —  
І агністы пагляд,  
І гарачыя словы.  
Будзь жа, век малады,  
Поўны светлымі днямі!  
Пралятайце, гады,  
Залатымі агнямі!

1915–1916

Ёсць любоў на свеце, здрада і расстанне;  
Шмат яшчэ чаго нам прыйдзеца зазнаці...  
Ўсё мацней пяю я аб чымсь каханні,  
І тугі у спеве болей не схаваці.

1915–1916

\* \* \*

...Некаторыя гісторыкі сцвярджаюць, што калісьці мочаныя яблыкі прадавалі самі тэатры — побач з білетнай касай. А што: дадатковы пункт даходу, ды і пэўная сатысфакцыя глядачам за дарэмна патрачаныя грошы...

Апошнім часам у моду ўвайшло кіданне чаравікаў. Мае засталіся пры мне — хоць і мільгала думка шпурнуць іх на сцэну. Як сведчанне адносінаў да паказанага.

Пагадзіцеся: якая смелая была б навацыя, геройская разняволенасць!..

\* \* \*

У 1974 годзе Андрэй Вазнясенскі напісаў верш «Порнографія духа» — пра цынiзм, адсутнасць сораму, здзек над мараллю:

Отплясывает при народе  
С поклонником голым подруга.  
Ликуй, порнография плоти!  
Но есть порнография духа...

Парнаграфія духу — ці не самы цяжкі грэх нашага часу?..

## А, НАПЭЎНА, «ІНТЫМУ» І НЕ ХАПАЕ?<sup>1</sup>

З вялікім задавальненнем прачытаў артыкул Таццяны Падаляк «Які “інтым” шукаў і знайшоў тэатр у “дзённіку” Максіма Багдановіча» (нумар газеты за 22 мая). На месцы рэжысёра я падарыў бы паважанай спадарыні вялікі букет ружаў, бутэльку дарагога шампанскага і сказаў бы шчыры дзякуй. Лепшай рэкламы для спектакля і быць не магло. Безумоўна, крытыкаваць заўсёды проста. Хацела ўбачыць іншае? А мо каму з гледачоў і не хапіла таго інтыму?

У журналістыцы, як і ў тэатры, колькі чытачоў, столькі і думак. Мяне як радавога і яшчэ не вельмі старога журналіста «Звязды» больш дасведчаныя калегі, бывае, крытыкуюць. Не так пішаш, нецікава. Часта крытыка карысная. Але, прабачце, бывае, пачытаеш тэксты саміх крытыкаў — і хочацца... Таксама пакрытыкаваць.

Адна калега, прачытаўшы вельмі інтымны артыкул, пры сустрэчы канстатавала: не хапала ў тэксце таго самага інтыму. Знаёмая кандыдат навук, якая вучылася ў БДУ, неяк здзівіла аповедам пра тое, як адна з выкладчыкаў у якасці «высокага ўзроўню творчасці» прыводзіла ў прыклад... «інтымныя дзённікі» дзяўчыны, якая... спала з вядомымі палітыкамі.

Не хочацца спускацца да ўзроўню разважанняў «сам не бачыў, а мне падабаецца». Абавязкова цяпер пагляджу спектакль. Упэўнены, калі б акцёры насамрэч выплюхвалі гледачам фізіялагічныя дэталі, спектакль да паказу не дапусцілі б. Ёсць жа камісіі ў нас, якія павінны кантраляваць, ці не «рэкламуюць» парнаграфію ў кіно, тэатры і гэтак далей. А мо не прыходзяць яны на генеральныя рэпетыцыі «спрэчных» спектакляў? Калі ласка, эксперты, тэрмінова завітайце ў Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі, дзе і паставілі «інтым» па Багдановічу. Калі выявіце факты парушэння адпаведных патрабаванняў заканадаўства, не забудзьцеся надрукаваць адпаведны тэкст у нашай газеце. Упэўнены, што калі ў спектаклі

не прапагандуецца расавая і нацыянальная дыскрымінацыя, фашызм, парнаграфія і гэтак далей, хай робяць на сцэне ўсё, што душа пажадае. Крычаць, маўчаць, глядзяць тэлевізар...

Наконт таго, што Багдановіч паўстае ў спектаклі шалёным чалавекам. А хто ведае, якім ён быў? Няўжо можна цяпер у каго запытаць пра гэта? Мо і быў ён неўрастэнікам, шалёным, затое такім ТАЛЕНАВІТЫМ!!!

Наконт інтыму ў тэатры. Не сакрэт, што ў нашы тэатры людзі ходзяць неахвотна. Не ведаю дакладна, як у Мінску, пра Віцебск — гэта так і ёсць. І прыводзяць, «каб зрабіць касу», на спектаклі амаль што не сілай школьнікаў, навучэнцаў. Акцёр на сцэне працуе старанна, цяжкі момант спектакля, а ў зале хлопчыкі і дзяўчынкі смяюцца. Многія дарослыя часта лепш пойдучь падзвівіцца на невядомы спектакль, але з удзелам расійскіх тэатральных «зорак», якія здымаліся ў кіно. Перад «базарам» народ хвалюецца — ці купім у гэтым годзе білеты?

Ну, і хто ходзіць на прэм'еры роднага тэатра? Тэатралы, якія вельмі даўно такімі сталі. Мужчын сярод гледачоў па пальцах пералічыць можна. На жаль, «фанатаў» правінцыйнага тэатра, у добрым сэнсе гэтага слова, — усё менш.

Ды і ў самім тэатры не ўсё так проста. Вось, памятаю, адзін рэжысёр па мясцовым тэлебачанні расказваў: наш спектакль ацанілі ў многіх краінах. Шмат цікавых у нас работ. Вядучы пытае (вельмі мякка):

— А чаму ж наш родны віцебскі глядач не спяшаецца ў наш тэатр?

У адказ:

— Калі адзін чалавек зразумее думкі рэжысёра, гэта ўжо добра...

Памятаю, малады рэжысёр паставіў спектакль. Больш дасведчаным калегам ён не спадабаўся. Рэжысёр — да журналістаў. Публікацыі. Інтрыга ў калектыве. На прэм'еру прыехаў нехта з крытыкаў па ягоным запрашэнні. Нядрэнны спектакль. Не больш за тое, але ж без скандалу не абышлося...

<sup>1</sup> Матэрыял апублікаваны: Чырвоная змена. 2009. 29 мая.



СТРАСЦЬ І ЗЛАЧЫНСТВЫ<sup>1</sup>

Той жа «інтым» натхняе творцаў, інтым і каханне — проста амаль што словы-сінонімы. Хаця, зразумела, інтым часцей за ўсё бліжэйшы да любові. Забарона інтыму? Вось, працую над тэкстам, да ночы яшчэ шмат часу, а па тэлебачанні — эратычная сцэна ў кіно. Забараніць? Альбо параіць дэманстраваць фільмы савецкага перыяду да пачатку 1980-х, у якіх дакладна інтыму не хапала?

Вядома ж, не трэба рабіць захады — больш «інтыму», і беларускія тэатры перавыканаюць планы па запаўненні залаў. Спектаклі павінны быць рознымі. Галоўнае — знайсці залатую сярэдзіну. З інтымам ці без яго — хай рэжысёры самі вырашаюць.

Напрыканцы пра маю любімую булгакаўскую Маргарыту, пра якую ўзгадвае Таццяна. Ну, хадзіла, лётала ж яна голай! Голай! А тое, што публіка (натуральна, мужыкі) рыхтавала біноклі, каб ацаніць фігуру актрысы, — ну і што тут дзіўнага? Трэба было, каб хадзіла Маргарыта па сцэне ў паліто, пажадана айчыннай вытворчасці?

Наконт жадання кінуць чаравікі. Добрая ідэя! На месцы рэжысёраў задумаўся б. Мо тады моладзь больш ахвотна хадзіла б у тэатр? Мо нейкая сучасная п'еса і патрабуе актыўнага ўдзелу глядачоў з чаравікамі ў руках. Абудак будзе размешчаны ў музеі глядацкіх уражанняў. Жарт.

Час мяняецца, і тэатру, верагодна, трэба сачыць за зменамі жыцця? І ў добрым сэнсе слова — адпавядаць. А зразумець «інтымнага» Багдановіча з погляду чалавека XXI стагоддзя без інтыму і немагчыма. Падзенне маралі? Хаця гэта мая асабістая думка. Дзякуючы спадарыні Падаляк, абавязкова наведваю тэатр... з запасной парай абутку і біноклем.

Часам здаецца, нібыта ўсё ў гэтым свеце накіроўваецца старонняй воляй. Асабліва калі падзеі бярэцца тлумачыць мастацтва. Прыблізна поруч з шэкспіраўскімі Рамэа і Джульетай, у тым жа стагоддзі, ва ўсходняй частцы Еўропы адбылася падобная трагедыя кахання караля Жыгімонта і віленскай магнаткі Барбары Радзівіл. Ці то Шэкспір даведаўся, ці то яны прачыталі... Хоць ні таго, ні другога быць не магло, супадзенне гісторый вельмі займае розум.

Шэкспір, напэўна, выдумаў гісторыю сваіх герояў і выправіў іх у свет, не чакаючы наступстваў. Аднак персанажы з XVI стагоддзя працягваюць натхняць сотні сучасных літаратараў. Дый рэальныя асобы Барбары і Жыгімонта таксама падштурхоўваюць да стварэння шматлікіх літаратурных версій. Асабліва на нашых літоўска-беларуска-польскіх тэрыторыях. Хоць, калі разабрацца, сталыя літоўскія каханкі з вялізным вопытам адносін за плячыма мала падобныя на чатырнаццацігадовых веронцаў.

Варожасць і трывогі шэкспіраўскага свету ўсё яшчэ цікавыя сучаснікам нават у ляльным выкананні, што даказвае прэм'ера Гродзенскага тэатра лялек «Магічнае люстра пана Твардоўскага». Са з'яўленнем гэтага пана і звязана п'еса Сяргея Кавалёва, на якую яго натхніў рэжысёр Алэг Жугжда. Уласна, новая работа і ёсць праект гэтага рэжысёра, амагара казак і прызнанага сцэнай містыфікатара. Выразныя сродкі тэатра лялек дазваляюць ствараць відовішча, як значыцца ў праграмцы, «пра вечнае каханне, чорную зайздасць і магічнае люстра». Безумоўнае ў гэтай гісторыі толькі «вечнае каханне». Астатнія падрабязнасці на сумленні аўтараў.

У дадзеным варыянце тлумачэння легенды і ў задуме драматурга і рэжысёра прысутнічала фаўстаўская тэма аб продажы душы Д'яблу. Але тэатр не прайграў. Жугжда — амагара трагічных фантазмагорый і эпатажу — зрабіў відовішча метафарычнае, насычанае містыкай.

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Мастацтва. 2009. № 5. С. 19.

## ЗЕРКАЛО ДЛЯ БАРБАРЫ

У ім задзейнічаны мультымедынныя застаўкі і камп'ютарная графіка. Гучаць малавядомыя тэксты Ігната Канчэўскага і Марыі Мартысевіч. У фарміраванні вобразнай сістэмы спектакля рэжысёр абапіраецца на свае ўлюбёныя фішкі: элегантнасць вонкавага аблічча і містычную заблытанасць учынкаў. Сцэнаграфія Ларысы Мікінай уражае, чаго, на жаль, нельга сказаць пра лялькі.

Акцёры атрымалі магчымасць асабіста, а не праз лялькі, ствараць сцэнічныя вобразы. Менавіта гэта сталася самым слабым звяном спектакля. Занадта канкрэтна выкананыя лялькі дзіўным чынам адасобіліся ад жывых людзей і аказаліся лішнімі. Магчыма, тое адбылося з-за адсутнасці вызначальных дэталей лялечных вобразаў. У той жа час артыстам тэатра лялек не хапіла падрыхтоўкі для паўнацэннага драматычнага дзеяння. Спосабы акцёрскай ігры ў драме і ў ляльках надта адрозніваюцца. Лялечнага артыста можна прыкрыць святлом, гукам, вычварнай мізансцэнай і проста шырмай. Драматычны тэатр у ідэале абапіраецца выключна на акцёра. І гэта абавязаны быць улічваць рэжысёр.

Жугжда — заўсёды прыхільнік пантамімы, якая дапамагае пераадольваць цяжкасць сэнсаў і празмернасць слоў. Вось і тут у спектаклі вельмі прыгожыя маўклівыя прызнанні ў каханні і ўзлёты над зямным быццём Барбары (Аляксандра Ліцвінёнак) і Жыгімонта (Віталь Лявонаў). Падтрыманыя гульнёй святла і музыкой, гэтыя эпізоды набываюць паэтычнае гучанне.

Вельмі хочацца, каб праца над «Магічным люстрам» працягвалася, спектакль адшліфаваўся і зрабіўся тэатральнай падзеяй.

Белорусский национальный образ Барбары романтичен и овеян мистическим ореолом. Большую роль в этом сыграли всем известные легенды о «виленской красавице». Ее душа не может найти успокоения и в облике привидения Черной Панны ночами бродит по Несвижскому замку. Несмотря на то, что прямая родственница Радзивиллов при жизни никогда не бывала в этом родовом гнезде, сама идея возвращения ее на землю из иного мира имеет под собой историческую почву. После смерти королевы Барбары для утешения убитого горем короля Жигимонта II Августа в Варшаву был приглашен знаменитый чернокнижник пан Твардовский. При помощи своего «волшебного» зеркала алхимик устроил спиритический сеанс с демонстрацией призрака умершей. Оттолкнувшись от этого факта, создатели спектакля «Магическое зеркало пана Твардовского» (пьеса Сергея Ковалева, режиссер Олег Жюгжда, художник Лариса Микина-Прободяк, композитор Богдан Щепаньский) в Гродненском областном театре кукол перевели популярный среди белорусов мистицизм по отношению к Барбаре в философскую плоскость. В основу новой драматургии легла вариация Фаустовской темы.

## Польский Фауст

Живой интерес к немецкому алхимику не ослабел до нашего времени. Кто он: ученый или шарлатан? Есть ли допустимые пределы познания мира человеком? Эти вопросы актуальны сейчас не меньше, чем в предыдущие века.

Устные сказания о докторе Фаусте, в образе которого ярко выразилось мировоззрение ренессансного человека, возникли в Германии. Впоследствии они неоднократно интерпретировались в литературных и сценических произведениях разных стран. На основе прототипа кое-где появлялись и местные национальные пер-

сонажи. Так в Польше широко распространились предания о маге и некроманте пане Твардовском.

Легенда гласит, что польский Фауст продал душу дьяволу за зеркало, дающее знание и магическую силу. Чернокнижник попытался уклониться от расплаты и перед тем как подписать внес в договор уточнение: сатана может забрать его душу только в Риме. Пан Твардовский всю жизнь избегал этого города, но дьявол обхитрил его и заставил расплатиться по счетам в местной придорожной корчме под названием «Рим».

Вместе с тем пан Твардовский был реальной исторической личностью. Возможно, он использовал наивную веру людей в чудесное, но и Нострадамус изумлял своего зрителя проекциями «волшебного фонаря» на клубы дыма. Их визуальные представления, скорее всего, строились по похожим принципам оптических иллюзий. Недавно исследователи нашли старинное зеркало, принадлежавшее Твардовскому. Ученые обнаружили на его гладкой поверхности скрытые выгравированные изображения, которые, когда на них под определенными углами падали лучи света, могли «оживать» на облаках пара. Оба алхимика сознательно предоставляли людям то, что те хотели получить — наглядные доказательства мистического, хотя, в сущности, такие примеры были всего лишь мишурой по сравнению с настоящими тайнами Вселенной.

Все верят в чудодейственную силу Твардовского, и простые люди, и чиновники. Но его сверхъестественные способности не в умении изготавливать приворотно-отворотные зелья и предсказывать судьбы по звездам. В этом он впервые признался со сцены Гродненского театра кукол. Однако пан Твардовский настоящий маг, только этим преимуществом он пользуется в исключительно редких особых случаях. А в остальном пан Твардовский проявляет простую человеческую мудрость, а местами и хитрость, что бы за маской шарлатана скрывать от недобрых глаз свою осведомленность в политических кознях и людских страстях. Умный алхимик привносит в пьесу логическую аргументацию нашего права на светлую память о Барбаре. Твардовский Ковалева возмущен очевидной натянутостью широко известной версии, будто бы Жигимонта Августа

братья Радзивиллы заставили обвенчаться с их сестрой: будущего короля невозможно принудить к браку со своей любовницей, если только он сам не стремится к нему. Единственной мотивацией Жигимонта была любовь к Барбаре.

## Зеркало

Идея использовать мистические способности пана Твардовского, чтобы по-новому взглянуть на трагическую красоту истории Барбары, принадлежит Олегу Жюгжде, который попросил Сергея Ковалева написать такую пьесу, где бы польский чернокнижник выступил свидетелем и участником событий. Небезосновательно можно предположить, что кроме богатого историко-национального материала внимание режиссера привлек главный предмет, которым обладал пан Твардовский. Олег Жюгжда и ранее в своих постановках неоднократно эстетизировал зеркало как источник таинственности. Например, в спектакле «Красавица и Чудовище» устрашающий облик заколдованного принца тиражируют три больших замшелых зеркала, которые перемещаются по сцене. Молодой человек видит в них не себя, а свою личину, и эти отражения только усугубляют его одиночество. Зеркало Тролля в «Королеве снегов» (оба спектакля — Гродненский областной театр кукол, пьесы О. Жюгжды) с позиции самого Ганса Христиана Андерсена олицетворяет неправое зрение и лживое отражение души. У режиссера «дьявольское стекло» возникает в первые минуты действия, ослепляя зрителей холодным металлическим блеском, заставляя каждого почувствовать в глазу его осколок.

Магическое зеркало пана Твардовского в потемневшей деревянной раме с резными вензелями, оснащенное имитацией часового механизма, выглядит на сцене добротным предметом интерьера времен Возрождения. Помпезный, устрашающий внешний вид производит впечатление даже на современных празднично интересующихся туристами. Но за всей этой бутафорией скрываются тайные возможности. Оно может демонстрировать картины прошлого,

нездешнего настоящего и будущего, а также является входом в потусторонний мир.

Как будто подчиняясь символике зеркала, разные временные пласты в спектакле тоже переплелись воедино. Действие начинается со спора в современном историческом музее между экскурсоводом (Юрий Менько, который далее будет играть Твардовского) и скептически настроенной посетительницей-интеллектуалкой (Наталья Доценко, в последующем — Гальшка, дочка хозяина корчмы «Рим»). Он с вдохновением рассказывает вкратце о фантастических похождениях Твардовского и настаивает на том, что зеркало действительно было магическое. Она же утверждает, что польский черно-книжник — чистой воды шарлатан, который вытягивал деньги из доверчивых людей, его совершенно обычное зеркало сохранилось до нашего времени в венгерском костеле и до сих пор пользуется популярностью у туристов. В конце концов, оппоненты решают, что пусть люди сами судят о том, был ли Твардовский великим магом или великим обманщиком. Ведь от того, насколько доказательно прозвучит в спектакле тема реальности потустороннего мира, зависит, убедятся ли воочию зрители в существовании вечной любви на земле. За прологом следует сцена продажи души, после чего пан Твардовский просыпается в роковой корчме, еще не зная ее названия. При вынужденных обстоятельствах он соглашается рассказать служанке Гальшке истинную историю Жигимонта Августа и Барбары Радзивилл.

Таким образом, драматургическая структура спектакля состоит из трех временных сфер: внешний круг — наше настоящее с проблемой поверхностного отношения современных людей к истории и вере — опоясывает сцены контракта Твардовского с дьяволом; а ядром всего является история любви, что зародилась в XVI веке и перешла в вечность.

## Куклы

Пан Твардовский произнес магическое заклинание — и Зеркало вернуло миру молодых Барбару (Александра Литвиненок) и Жигимонта (Виталий Леонов) в облике изящных кукол. Хрупкие фигуры, как будто невесомые, изумляют роскошной красотой ренессансных нарядов. В спектакле есть еще только два таких же маленьких (около полуметра) персонажа — сестра и соперница Барбары Ганна (Наталья Будрик) и Судья (Василий Прободяк, он же играет дьявола живым планом). Однако за счет дублей кажется, будто количество кукол больше. Изысканный скорбный наряд Черной Панны и великосветский костюм Жигимонта уступают место ослепительным свадебным нарядам. Ганна меняет пышное придворное одеяние на изумрудное бархатное платье Ученика мага, на месте кокетливого чепца возникает мужской берет, который она позже срывает, рассыпав волосы по плечам, после чего на глазах у зрителей превращается в лысую старуху (трюковая кукла). Маленькие герои появляются в плащах, снимая и одевая их капюшоны. Все эти метаморфозы привносят в сценографию утонченный исторический антураж. Художник постановки Лариса Микина-Прободяк со вниманием отнеслась к каждой детали кукольных костюмов, придав им полную композиционную завершенность.

Несмотря на небольшой размер, куклы не теряются в пространстве сцены. Спектакль не перегружен декорациями. Два мобильных стола, стул и табурет, большое передвижное зеркало, спадающее вниз легкое серое полотно во всю высоту сцены и вверху сменные таблички в стиле гравюры с надписями места действия. Сочетание соразмерных человеческому росту предметов и камерных персонажей создало неожиданный эффект: сценографическая среда кукольной постановки выглядит по-балетному монументальной.

Дворцовые интерьеры дополняются пластическим рисунком движений актеров-придворных в черной трикотажной форме кукловодов, стилизованной под эпоху Возрождения. Эти полутени-полуперсонажи самостоятельно оформляют музыкальные паузы, оказывают помощь в вождении планшетных кукол, собирают

динамичные элементы сценографии (например, образ храмового интерьерера во время венчания организуется за счет освещения и рисунка фигурных подсвечников, которые торжественно выносятся и составляют строгую пирамиду за Жигимонтом и Барбарой).

Один из красивейших моментов в спектакле — неожиданное появление из верхней сцены платьев-манекенов. Придворные перехватывают их как своих партнерш и начинают галантный танец. Незначительная перемена в костюмах кордебалета. На месте белых испанских воротников и манжет появляются красные рогатые колпаки-капюшоны с бубенчиками и рюши — вельможи превращаются в шутов. Те, задорно звеня колокольчиками, выглядывают из-под юбок манекенных дам, которые их смело оседлали. Придворное общество не может обойтись без намеков в сторону развратности Барбары и подкаблучничества Жигимонта. Но веселие заканчивается скоро. Недолго длится бал с присутствием коронованной Барбары. В танец включается Смерть. Шуты, дурачась, ловят в гробик куклу, падающую с трона.

## Знание

Жизнь Барбары Радзивилл загадочна. Документальные записи в архивах не раскрывают полностью завесу тайны. В них содержатся как реальные факты, так и сплетни, которые в умелых руках ренессансных политиков превращались в якобы достоверные сведения. Писатели, художники и режиссеры Беларуси, Польши и Литвы не раз обращались к теме необычной судьбы «виленской красавицы». Пьеса Сергея Ковалева третья в нашей стране. Первой ласточкой была «Барбара Радзивилл» Раисы Боровиковой. В этом драматургическом варианте не было мистических мотивов, Барбару только терзали тяжелые предчувствия беды, которая в конце концов наступила: Бона, королева-мать, руками придворного отравила свою невестку после возведения ее на престол.

Первого декабря 1550 года на своей коронации Барбара произнесла ответную речь, в которой предрекла свою скорую смерть:

«К другой короне меня Небесный Король зовет. Просите, чтобы этот земной скипетр он на пальму небесную заменил, а милого моего мужа после смерти моей в отчаянии и горе приласкал...» У Боровиковой этот исторический факт проявился опосредованно, через смутную тревогу возлюбленной Жигимонта Августа за предстоящие события. В двух других белорусских пьесах знание Барбары о своей судьбе послужило основой для представления ее трагического образа.

В «Черной панне Несвижа» Алексея Дударева Барбара знала о своей скорой смерти, потому что отравилась сама, не выдержав натиска сплетен и наговоров. Она поверила в то, что, несмотря на тайное венчание с ней, Жигимонт будто бы уступил политическим доводам матери и поехал свататься к австрийской принцессе; и в то, что церковь никогда не признает ее брак, а единственный шанс оставаться рядом с любимым — стать фрейлиной Боны, фавориткой короля. На такую жертву Барбара Дударева не согласилась и, не ожидая объяснений самого Жигимонта, выпила яд замедленного действия, чем и вызвала некоторые ассоциации с Шекспировской Джульеттой.

У Сергея Ковалева Барбара, отягощенная сомнениями в отношении тайного венчания, боясь, что оно может повлечь за собой политические катастрофы, просит пана Твардовского предсказать будущее. Но то, что она видит в магическом зеркале, для нее полная неожиданность — там сама Барбара в королевской короне, молодая, красивая и умирающая. В спектакле эта сцена решена при помощи синтеза видео и компьютерной графики. За зеркалом, вспыхивают изображения свечей, а в нем самом возникает поясной портрет королевы в царственном облачении. Через пару секунд исчезают лицо и руки. На их месте остаются черные дыры, от чего портрет превращается в пустой оклад иконы Богоматери (такой образ подсказала история виленской чудотворной иконы: лик Остробрамской Мадонны по приказу Жигимонта после смерти Барбары был переписан и обрел ее черты).

Итак, Барбара узнала, что брак с Жигимонтом обернется катастрофой для нее самой. Возможно ли избежать преждевременной

смерти, изменить судьбу? Если Барбара не выйдет замуж, то не станет королевой, значит, и не умрет так скоро. Она может уйти от трагедии, оставшись рядом в роли любовницы. Тогда, тайно друг друга любя, они с Жигимонтом доживут до старости сообща. Но если не венчаться, то вместе будет пройдена только земная жизнь, а в ином мире, по убеждениям того времени, они окажутся порознь. Для Барбары важнее не разлучаться с возлюбленным именно там. Ее цель — единение и вечное блаженство для Жигимонта и себя.

### Радзивилловский дневник

В начале работы над постановкой на сцене режиссер попросил драматурга дополнить текст каким-нибудь акцентом, и тогда Сергей Ковалев предложил добавить в пьесу два стихотворения Марии Мартысевич из серии «Выдержки из Живого журнала Барбары Радзивилл». Так, в новом литературном произведении, появились два внутренних монолога Барбары, которые углубили и вывели в доминанту ее образ.

Интересно то, что упоминание ЖЖ («Живой журнал», *Live-Journal* — блог-платформа для размещения онлайн-дневников) в названии стихотворения — не только оригинальная метафора, подразумевающая раскрытие чувств и переживаний виленской Мадонны в современном виртуальном мире. Молодая белорусская поэтесса действительно создала в Интернете дневник своей лирической героини под названием *Radziwill's journal*, где разместила от лица Барбары поэтические записи на разных языках, — еще одна красивая мистификация, которая растворилась в воздухе почти 500 лет, что разделяют нас от потрясающей любовной истории, которая случилась в эпоху Возрождения.

### ТРИ СПОСАБЫ ПАБАГАЦЕЦЬ<sup>1</sup>

*Камерная опера на вялікай сцэне:  
паміж «фэнтэзі» і фантазіяй*

Па завяршэнні сезона наша культура пабагацела на прэм'еру, для якой азначэнні кшталту «яшчэ адна», «чарговая» не падыходзяць, бо ў сучасную канцэртна-тэатральную практыку быў вернуты помнік даўніны: Нацыянальны акадэмічны Вялікі тэатр оперы і балета Рэспублікі Беларусь паставіў оперу «Чужое багацце нікому не служыць» Яна Давіда Голанда ў рэдакцыі Уладзіміра Байдава. Гэтым жа спектаклем тэатр адкрые свой новы сезон — 17 верасня, акурат у 225-годдзе з дня прэм'еры ў Нясвіжы яшчэ адной оперы Голанда — «Агатка, ці Прыезд пана».

Ну, а цяперашняе «міжсезонне» быццам наўмысна прызначана для таго, каб няспешна, без першай прэм'ернай эйфарыі (ці, наадварот, рэзкіх непагадненняў з канчатковай пастаноўчай версіяй), прааналізаваць шматгадовую напружаную працу над гэтым праектам, што вялася па ініцыятыве кіраўніка «Беларускай капэлы» Віктара Скарабагатава, і яе вынік.

Сюжэтная лінія новага спектакля круціцца вакол старой, як свет, гісторыі: як і дзе

### Знайсі скарб

Старэйшае пакаленне ў асобе Чужапанка марыць пра грошы і, адпаведна, гарыць жаданнем выдаць дачку за багатага (а гэта таксама адзін з варыянтаў «скарбашукальніцтва»). А вось моладзь — дачка Кася і яе любы Янак — марыць пра такое каханне, якому і грошы не патрэбны (а ці ж гэта не сапраўдны скарб?). Для стваральнікаў спектакля падобным «скарбам» мог стаць знойдзены арыгінал гэтага тво-

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Культура. 2009. 22–28 жніўня.

ра. Але ж гісторыя «Чужога багацця...» мае на сённяшні дзень больш пытанняў, чым адказаў. Няма ніякага сумневу, што твор належыць пяру Я. Д. Голанда, запрошанага ў Нясвіж Радзівіламі. Але быў ён напісаны ўжо па прыездзе сюды ці, можа, крыху раней, калі Голанд яшчэ жыў у Германіі, упэўненасці, насамрэч, няма. Калі ж зыходзіць менавіта з захаванага музычнага матэрыялу, гэта — ніякая не опера, а ўсяго толькі вадэвіль. І справа не ў тым, што ад «Багацця...» застаўся толькі рэпециторый (вакальныя партыі з польскамоўнымі падтэкстоўкамі ў суправаджэнні скрыпкі і баса), копію якога прывезла з заходняй краіны-суседкі доктар мастацтвазнаўства Вольга Дадзіёмава: да жанру оперы «не дацягвае» ні стылістыка гэтых 11-ці нумароў, ні іх драматургія — дастаткова параўнаць «Багацце...» са згаданай ужо «Агаткай» таго ж Голанда, куды больш разгорнутай і цікавай па музыцы.

Сцэна ж Вялікага тэатра патрабуе, адпаведна, «вялікай» оперы — і спектакль было вырашана дапоўніць іншай музыкай Голанда. Трэба было не проста перакласці, а — нанова напісаць літаратурныя тэксты, бо размоўныя рэчытатывы паміж музычнымі нумарамі таксама не захаваліся. Карацей, аб'ём працы аказаўся нашмат большы за той «скарб», што ў рэальнасці застаўся ад гэтага твора.

Таму ў пэўным сэнсе ў якасці сапраўднага «скарбу» (ці, лепей, падарунка) выступіў грант Прэзідэнта краіны, вылучаны на рэалізацыю гэтага праекта. Неацэнным «скарбам» спектакля сталіся і яго стваральнікі — найперш, артысты, сярод якіх пераважае творчая моладзь тэатра (адпаведна з сюжэтам «Багацця...»), дзе рэальным кладам для Чужапанка аказваецца дачка Кася): шчодры на пачуцці Міхаіл Пузанаў, кранальная Дзіяна Трыфанава, сапраўдны майстар Аляксандр Кеда, які цэментуе сцэнічнае дзеянне не толькі сваёй сталасцю, але і абсалютна дакладным уваходжаннем у ролю. Але ўсім ім давялося, вядома, шмат папрацаваць — іншымі словамі,

## Закасаць рукавы

Некалькі разоў перарабляліся і п'еса, замоўленая драматургу Сяргею Кавалёву, і партытура, над якой працаваў мастацкі кіраўнік ансамбля салістаў «Класік-Авангард» У. Байдаў. Зварот да гэтых твораў быў невыпадковым: абодва яны ўжо даўно зарэкамендавалі сябе адданымі «аднаўляльнікамі» беларускай даўніны. Праўда, кожны — на свой лад.

Кавалёў звычайна імкнецца да постмадэрнісцкай гульні з тэкстам першакрыніцы. У «Багацці...» ж, уласна кажучы, «гуляць» не было з чым. І п'еса, сюжэт якой далёка адышоў ад калізій, намечаных у арыгінале, запярэсіла спалучэннем розных гістарычных пластоў — як адным з варыянтаў гульнівых сітуацый. Але складаецца ўражанне, што ўсё гэта сумяшчалася без аб'яднальнай звышідзі. Тэатр у Нясвіжы, як вядома, скончыў сваё існаванне з канчатковым падзелам Рэчы Паспалітай і смерцю Станіслава Караля Радзівіла па мянушцы Пане Каханку. А пік скарбашукальніцтва прыпадае на пазнейшыя, паслянапалеонаўскія гады, калі невядома куды падзелася ледзь не ўсё «золата Радзівілаў». Рамантызаваныя ж усходнія павевы, што мы бачым у спектаклі, змянілі звыклы для беларусаў «сармацкі стыль» увогуле не раней за сярэдзіну XIX стагоддзя.

Прынцып «гульні тэкстамі» мог быць рэалізаваны і на стыку сумяшчэння музычных цытат. Праўда, для гэтага патрабуюцца больш ці менш пазнавальныя «запазычанні». Пра тое ж, што ў «Багацці...» выкарыстаны фрагменты з балета Голанда «Арфей у пекле», яго вакальнага зборніка «Гульня без карт, або Гарманічныя гутаркі для пачаткоўцаў» і іншая музыка кампазітара, здагадваюцца хіба знаўцы яго творчасці. Астатнім жа застаецца здзіўляцца жудаснай «полістылістыцы», што ўзнікае ад змяшэння побытавай і міфалагічна «высокай» музычнай «мовы», і, адначасова, — аркестравай аднастайнасці.

Бо ў Байдава «танцуюць усе»: нават тыя інструменты, што ў іншых выкарыстоўваюцца рэдка, ды трапна, тут задзейнічаны ледзь не «на роўных», а тыя ці іншыя музыканты, адпаведна, не

«гультайнічаюць» у паўзах, а граюць амаль пастаянна ўсе разам. Яно б і няблага, але ў такім камерным, па сутнасці, творы, як гэты, часам хацелася б і больш «камернага», ансамблевага спалучэння інструментальных ліній замест агульнага туцці.

Такому «лёгкаму» сюжэту больш пасавалі б і «лёгкая» па выкананні мелодыі, што пры рэдагаванні былі ўскладнены прыкметамі «высокай опернасці», уключаючы адпаведныя таму часу кадэнцыі — зусім не парадыйнага характару.

Гульнёвы пачатак быццам бы намечаны ў сцэнаграфіі, дзе ёсць намёкі і на замкавыя вежы, і на курку на насесце, і ўсё гэта — у адной «шляхецкай» хаце. Тая ж «казачнасць» рэчаіснасці прысутнічае ў сцэнічных строях — абсалютна «цюгаўскіх» (менавіта з гэтага тэатра была запрошана мастак Ала Сарокіна). Гульня пранікае ў рэжысуру Наталлі Башавай, таксама запрошанай з ТЮГа. Дзейныя асобы толькі і робяць, што мітусяцца па сцэне, старанна «забаўляючы» гледача. Быццам бы ўключаецца ў агульнае сцэнічнае дзеянне і дырыжор Вячаслаў Воліч, але ўсяго толькі аднойчы, хаця гэты прыём мог бы атрымаць працяг. Больш паслядоўна «сумяшчэнне несумяшчальнага» прасочваецца ў харэграфіі Уладзіміра Іванова, але на агульным фоне такія «танцы» выглядаюць недарэчнай пародыяй.

Бачна, што ўсе стараюцца, прыкладаюць намаганні, але ж ці можна гуляць, «закасаўшы рукавы»? А наадварот — працаваць, быццам гуляючы, — у спектаклі штосьці не атрымалася. Можа, таму, што не ўдалося

### **Зрабіць вынаходніцтва —**

гэткі лёгкі, на адным дыханні, росчырк п'яра? Стваральнікі спектакля неаднаразова падкрэслівалі, што сцэнічны варыянт далёкі ад першакрыніцы. Так, «рэканструкцыяй» яго не назавеш. Але ж і «фэнтэзі» не атрымалася: спектакль быццам завяз-«завіс» дзесьці пасярэдзіне. Можа, творцы, аддаўшы столькі сіл гэтаму праекту, у пэўны момант проста стаміліся ад яго? Бо «прыціскала» і пачуццё адказнасці, і, на мой погляд, «вялікая сцэна».

У гэтым сэнсе спектакль усё ж зрабіў калі не «вынаходніцтва», дык, дакладна, даўно вядомае «адкрыццё»: беларускай оперы «замала» Вялікага тэатра! Ёй па-ранейшаму патрэбна камерная эксперыментальная сцэна, дзе нічога не будзе «прыціскаць». Адсутнасць апошняй — мабыць, адна з першых прычын, чаму ў нас не знайшлі працягу ранейшыя спробы аднавіць старадаўнія оперы — у прыватнасці, ажно дзве розныя спробы «рэдагавання» так званай школьнай оперы Р. Вардоцкага «Апалон-заканадаўца, ці Рэфармаваны Парнас»: адна — рэжысёра Вячаслава Цюпы, другая — кампазітара Дзмітрыя Смольскага.

А між тым, так жыве ўвесь свет: не толькі піетэтным стаўленнем да захавання помнікаў, але і, вобразна кажучы, «прымалёўваннем» вусікаў, асабліва «таямнічым незнаёмкам» без правяраных «пашпартных даных», бо калі няма завершанага ці добра захаванага арыгінала, застаецца адно — фантазія.

### **Замест P. S.**

Шматгадовая напружаная праца па вяртанні «Багацця...» завершана. Ці, можа, наадварот — толькі распачата? Бо наперадзе — уласна сцэнічнае жыццё адноўленага і пераасэнсаванага твора беларускай даўніны. Плануецца, што ён будзе паказвацца ў Нясвіжы, Міры і іншых «экскурсійных» месцах. Хай усё складзецца ўдала — незалежна ад цяперашніх ацэнак спектакля музычнымі крытыкамі. Бо з тым, што ад «Багацця...» наша культура сапраўды пабагацела, ніхто не спрачаецца.



## W POSZUKIWANIU WŁASNEJ HISTORII<sup>1</sup>

### *Opera białoruska w Mińsku*

Narodowy Akademicki Teatr Wielki Opery i Baletu w Mińsku na zakończenie sezonu wystawił zrekonstruowaną operę «Cudzy majątek nikomu nie służy» Jana Davida Hollanda, nadwornego kapelmistrza Karola Radziwiłła «Panie Kochanku». Holland, który urodził się w okolicy Hanoweru i pracował jako «dyrektor muzyki» w katedrze hamburskiej, w roku 1782 przybył do Warszawy i niebawem znalazł zatrudnienie na dworze księżęcym w Nieświeżu. Skomponował tam szereg symfonii, polonezów, kantat, a także dwa balety i dwie opery. Pierwsza z nich, «Agatka, czyli Przyjazd pana», powstała w roku 1784 dla uświetlenia wizyty króla Stanisława Augusta. Jej rekonstrukcję wystawiono w Mińsku przed piętnastu laty. Teraz przyszła kolej na drugą: «Cudzy majątek nikomu nie służy» (1785).

Nie zachowała się ani partytura, ani libretto opery. Dziesięć lat temu rękopis zachowanych partii pierwszych skrzypiec i basu oraz głosów wokalnych (poszczególne arie i duety) odkryła w krakowskim archiwum muzykolog z Mińska Olga Dadiomowa. Pięć lat trwały prace nad rekonstrukcją muzyki i nowym librettem. Jak opowiada autor projektu, śpiewak operowy, profesor Wiktar Skorabahatau, «z zapisu na trzech linijkach należało uczynić gotowy utwór dla solistów i orkiestry. W trakcie pracy pojawiało się wiele pytań, na które trzeba było odpowiedzieć, na przykład jaką orkiestrę wziąć za wzór: wiedeńską czy północnoniemiecką, z rodzinnego kraju kompozytora? Czy wykorzystywać klawesyn? Czy w ogóle w kapeli Radziwiłłów był klawesyn? Już w trakcie pracy przekonaliśmy się, że mamy do czynienia nie z ukończoną operą, lecz ze szkicem».

Kierownik zespołu «Klassik-Awangard» Uładzimir Bajdau, dokonując rekonstrukcji, wiele czasu poświęcił studiowaniu XVIII-

wiecznych partytur, przede wszystkim Mozarta, Salieriego i Haydna. Przekładu rymowanych tekstów z języków polskiego i niemieckiego dokonał Wasil Siomucha, a libretto napisał znany białoruski dramaturg Siarhiej Kawalou. Po kolejnych przeróbkach powstała wersja, której akcja została przeniesiona do Nieświeża, za czasów «Panie Kochanku» nazywanego «maleńkim Paryżem», a główny bohater, Janek, z parobka stał się aktorem. Dzięki temu uzasadnienie zyskał wytworny styl muzyki, a ponadto wyjaśniona została funkcja tańców — po prostu odbywają się właśnie próby nowego przedstawienia.

Mieszczanin Cudzypanek (Alaksandr Kieda) marzy, by odnaleźć ukryty skarb i dzięki niemu wydać córkę Kasię (Hanna Hurjewa) za arystokratę. Zakochany w niej Janek (Jury Haradziecki) jest tylko komediantem, nie ma więc szans, by zdobyć jej rękę. Znajduje jednak sposób, by ośmieszyć ojca Kasi i nie dopuścić do spełnienia jego zamiarów. Namawia Cudzypanka, by udał się z nim w nocy na Diabelską Górę na poszukiwanie skarbu. Tam czekają już na nich poprzebierani komedianci, którzy inscenizują diabelski sabat. Janek wystąpi teraz w roli wybawcy Cudzypanka i w ten sposób zdobędzie rękę jego córki.

Scenografka i projektantka kostiumów Ała Sarokina połączyła barok z ludowością, toteż na scenie obok bogato zdobionych mebli oglądamy zwyczajne wiejskie sprzęty — jest tu nawet kurnik z kurczętami. Cudzypanek ubiera się strojnie i bogato. Kasia nosi sukienkę z ludowymi motywami.

Była to pierwsza premiera zespołu Opery Białoruskiej we własnej siedzibie po trwającym trzy lata remoncie. Kilka dni przed premierą soliści wyjechali do Nieświeża, gdzie w komnatach renesansowego zamku wykonali poszczególne sceny i zakosztowali atmosfery tego miejsca. Sam teatr przeżywa jednak niełatwe czasy. Po remoncie, jak twierdzą specjaliści, pogorszyła się akustyka sali. Poza tym w styczniu po trzydziestu pięciu latach pracy ze stanowiska kierownika artystycznego baletu został zwolniony Walentin Jelizarjew, wraz z nim odeszła jego małżonka Margarita Izworskaja, która prowadziła operę od roku 2002. Teraz przed teatrem stoją nowe wyzwania.

<sup>1</sup> Recenzja opublikowana: Ruch Muzyczny. 2009. № 18. S. 30.

ЦІ СВАЁ БАГАЦЦЕ ДЛЯ НАС ЧУЖОЕ?<sup>1</sup>

Прэм'ера оперы «Чужое багацце нікому не служыць» Я. Д. Голанда на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета Беларусі стала, бадай што, найбольш адметнай, яркай і інтрыгуючай падзеяй канца мінулага і пачатку новага сезона. Вось ужо тры разы спектакль збіраў поўную залу і сустракаў вялікі энтузіязм з боку публікі. Нягледзячы на відавочны поспех, пастаноўка, разам з тым, выклікала шмат спрэчак, контраверсійных думак і ацэнак. Адзіным суддзёй тут будзе толькі час, які заўжды не спяшаецца з высновамі і змушае пачакаць, паназіраць за сцэнічным жыццём і ростам спектакля. Варта было б, аднак, ужо на сённяшнім этапе прыўзняцца над аналізам яго асобных дэталей і, прынамсі, паспрабаваць паставіць пэўныя пытанні з гледзішча нацыянальнай музычнай культуры.

**Па-першае, што ўсё ж такі адбылося?**

Факт застаецца фактам: упершыню на сцэне нашага Вялікага тэатра — поўнаватрасная пастаноўка адноўленай оперы, якая прагучала 224 гады таму ў Нясвіжы (гл. «ЛіМ» за 10 ліпеня 2009 г. — *Рэд.*). Творчы калектыў «Беларуская Капэла», на чале з В. Скарабагатавым і Г. Каржанеўскай, ужо неаднойчы ініцыяваў аднаўленне ў сучаснай мастацкай прасторы нацыянальных оперных твораў. Аднак «Агатка, ці Прыезд пана» таго ж Голанда засталася ў выглядзе радыёпастаноўкі, «Апалон-заканадаўца» Р. Вардоцкага стаўся палітычна актуальным спектаклем-эксперыментам, а «Фаўст» А. Радзівіла атрымаў толькі канцэртна-сцэнічнае ўвасабленне. «Чужое багацце...» — несумненна, новы этап на шляху адраджэння помнікаў нашага опернага мастацтва. Гэта ўжо спектакль паўнакроўны, з відавочным мастацкім патэнцыялам, а не толькі рэканструктыўны аднаразовы паказ музычнага помніка.

<sup>1</sup> Рэцэнзія апублікавана: Літаратура і мастацтва. 2009. 16 кастрычніка.

**Па-другое, якую задачу ставілі перад сабой аўтары спектакля і якім быў шлях яе выканання?**

Безумоўна, задача стаяла архіскладаная: узнаўленне твора XVIII стагоддзя ў новых рэаліях успрымання і ўмовах выканання. Тым болей, што ў адрозненне ад вышэйзгаданых опер «Чужое багацце...» вымагала значна больш глыбокай рэканструктыўнай працы. Праведзеную маштабную мастацкую рэканструкцыю помніка можна назваць беспрэцэдэнтнай, унікальнай. Арыгінальнасць помніка ўяўляе сабой дырэкцыён-рэпециторый музычных нумароў, прадстаўлены вакальнымі партыямі, а таксама партыямі скрыпкі і баса (уверцюра оперы дайшла ў выглядзе клавіра). Такім чынам, аўтарамі пастаноўкі аднаўляліся ўсе кампаненты спектакля, перад усім асноватворныя — партытура і фабула. Умовы стварэння дзвюхгадзіннага вечаровага спектакля вымагалі значнага пашырэння музычнага матэрыялу. Аўтарам музычнай партытуры твора У. Байдавым былі выкарыстаныя некалькі прынцыпаў:

- разбудаванне формы музычных нумароў арыгіналу оперы;
- увядзенне іншых твораў Я. Д. Голанда і іх фрагментаў (у прыватнасці, песень з вакальнага зборніка «Гульня без карт», уверцюры з балета «Арфей і Эўрыдыка»);
- стварэнне адпаведна стылізаванай музыкі («Усходні танец», некаторыя балетныя нумары).

Аркестравая версія партытуры У. Байдава, напэўна ж, гучыць іначэй, чым страчаная нясвіжская XVIII стагоддзя. Яна, несумненна, больш развітая і насычаная сучаснымі інструментальнымі фарбамі, і разам з тым у ёй захоўваюцца добра пазнавальныя ключавыя характарыстыкі аркестроўкі класіцызму. Той жа самы прынцып **ашчаднага асучаснівання** вытрыманы і ў іншых кампанентах спектакля.

Таму параўноўваць «Чужое багацце...» з эталоннымі опернымі ўзорамі эпохі класіцызму, бадай што, не варта. І найперш таму, што ў нестандартнасці і пастаяннымых выхадзе па-за каноны — відавочная адметнасць самога матэрыялу оперы, яе самабытнасць. Яе класіцысцкія рэаліі маюць выразны мясцовы прысмак. І менавіта так, крыху няправільна і па-тутэйшаму, зазвычай адлюстроўваліся

на беларускіх землях узорныя з’явы еўрапейскай культуры (згадайма хоць бы арганні «Сапегаўскі альбом», сармацкія партрэты ці п’есы Уршулі Радзівіл).

Не будзем таксама забывацца, што ад самага пачатку аўтары пастаноўкі ставілі перад сабой мэту яе ажыццяўлення на сцэне Вялікага тэатра. Менавіта таму была павялічана колькасць дзейных асоб, уведзены хор і балет.

Сапраўды, арыгінал-рэпециторый оперы стаўся толькі ідэяй, штуршком-стымулам для стварэння спектакля на сучаснай сцэне. Тым не менш, пры непазбежным «асучасніванні матэрыялу» ён, безумоўна, успрымаецца як вяртанне да вытокаў, адлюстраванне элементаў тэатральнай рэальнасці XVIII стагоддзя.

**Па-трэцяе, што дала пастаноўка «Чужога багацця...» сённяшняй беларускай музычнай культуры?**

Спектакль атрымаўся ўнікальны. Ён вабіць сваім дынамізмам, лёгкасцю і лаканічнасцю дзеяння. Сюжэт прасты і не загрузваць чаны псіхалагічнымі калізіямі, успрымаецца як светлая казка з яе пераможнымі ідэаламі добра і справядлівасці, якіх усё менш у нашай штодзённасці.

Да таго ж пастаноўка «Чужога багацця...» Я. Д. Голанда, безумоўна, прыцягнула ўвагу да Нясвіжа як музычна-тэатральнага цэнтра. І ў гэтым — заслуга аўтара адноўленага лібрэта оперы С. Кавалёва ды мастацкіх кіраўнікоў пастаноўкі. Месца дзеі было наўмысна лакалізавана ў радзівілаўскай рэзідэнцыі, акцёры і балет нясвіжскага тэатра сталіся актыўнымі персанажамі спектакля, галоўны ж герой, Янак, таксама з’яўляецца тэатральным акцёрам (у арыгінале ён слуга ў Чужапанка).

Перанясенне ўмоўнага месца падзей у Нясвіж у гісторыка-культурным сэнсе аказалася вельмі сімвалічным: менавіта ў рэпертуары нясвіжскага тэатра фіксуюцца першыя оперныя творы — «аперэткі», як іх тады называлі. Гэтым тэрмінам вызначалі невялікія, як правіла, адна- і двухактовыя спектаклі, дзе музычныя нумары чаргаваліся з больш ці менш разгорнутымі размоўнымі дыялогамі (паводле жанру такія «аперэткі» суадносяцца з нямецкім зінгшпілем і французскай камічнай операй XVIII стагоддзя). Жанр «Чужога

багацця...», па-сутнасці, тая ж аперэтка. Для музычна-тэатральнай культуры Беларусі XVIII–XIX стагоддзяў ён бадай што самы паказальны (раннія оперы С. Манюшкі, што ішлі на віленскай, мінскай і гродзенскай сцэнах — яркі прыклад).

Вялікая культурна-асветніцкая роля пастаноўкі «Чужога багацця...». Асэнсаванне значнасці і насычанасці музычнага жыцця Нясвіжа — аднаго з першых буйных тэатральных цэнтраў Беларусі — адбываецца для гледача спектакля праз мастацкія вобразы (а не спецыялізаваную літаратуру), закладаючыся ў больш глыбінныя пласты свядомасці. І гэты працэс надзвычай важны для замацавання пэўных непарушных канстантаў айчычнай культуры, без якіх немагчыма ўсведамленне самастойнасці і самадастатковасці любой нацыі.

**І апошняе. Што з’яўляецца для сучаснай беларускай музычнай культуры больш прыярытэтным: аўтэнттычнае выкананне айчынных помнікаў ці шлях іх апрацоўкі?**

На сённяшнім этапе перад выканаўцамі найперш стаіць задача ўвядзення помнікаў айчыннага музычнага мастацтва ў нацыянальную свядомасць, іх замацаванне ў ёй як артэфактаў, што сведчыць пра пэўныя этапы развіцця нашай культуры, пра яе еўрапейскую мадэль развіцця, а разам з тым — пра яе адметнасць і разнаколернасць. Таму кожная з прэм’ер-аднаўленняў помнікаў нашай музычнай спадчыны нібыта расейвае яшчэ адзін пласт туману, які так густа ахутаў усю беларускую музычную даўніну.

Аўтэнттычнае выкананне «Чужога багацця...» Я. Д. Голанда з прычыны страчанаасці яго партытуры і лібрэта твора ўвогуле немагчымае. Аднак у музычнай скарбонцы Беларусі захавалася не так шмат помнікаў XVIII стагоддзя, каб можна было пакінуць іх без належнай увагі. Кожная з такіх адзінкавых пярлінак з’яўляецца каштоўным артэфактам нашай мастацкай гісторыі, вартай таго, каб быць уведзенай у кантэкст сучаснай культуры.

Французская, італьянская ці нямецкая музычныя культуры не былі змушаныя «забываць» пра свае багацці. Беларуская ж фактычна на працягу 200 год «уваходзіла ў піке», памяць пра яе скарбы выкарчоўвалася са свядомасці шэрага пакаленняў. На жаль, яе

лёс склаўся так, што яна, нібы герой оперы Чужапанак, сваімі ці чужымі рукамі пакідала камусьці свае багацці на Лысай гары. Вось і мусім цяпер прывозіць копіі яе музычных помнікаў то з Варшавы, то з Кракава, то з Вільні, то з Пецярбурга. І рэпэціторый «Чужога багацця...», што захоўваецца ў Нацыянальнай бібліятэцы ў Варшаве і быў прывезены адтуль у свой час В. У. Дадзімавай, — тыповы прыклад таго.

Думаецца, што пастаноўка оперы «Чужое багацце нікому не служыць» Я. Д. Голанда прадэманстравала надзвычай плённы на-прамак захавання і папулярызацыі мастацкай спадчыны Нясвіжа як культурнага і, у прыватнасці, музычнага цэнтра даўняй Беларусі. Гэты шлях — увядзенне помнікаў яго музычнай спадчыны ў сённяшняю мастацкую рэальнасць з дапамогай сучасных мастацкіх сродкаў. Пастаноўка «Чужога багацця...» даказала магчымасць спалучэння рэканструктыўна-захаваўчых і фантазійна-крэатыўных метадаў работы з музычным матэрыялам, што можа стаць вельмі перспектыўным і актуальным для сённяшняй беларускай культуры ў працэсе адбудовы цэласнай карціны яе гістарычнага і мастацкага мінулага.

Дык ці не час ужо нашай музычнай культуры выходзіць з працяглага летаргічнага сну нацыянальнай несвядомасці, якая ў лепшым выпадку спараджае абыякавасць, а часцей абарочваецца адкрытай непрыязнасцю да ўсяго СВАЙГО. Можа, таму так цяжка сёння ідзе і працэс яе адраджэння, працэс усведамлення нават яе наяўнасці...

Варта таксама агледзецца, каб убачыць свае скарбы на сваёй зямлі, якіх так шмат у яе гісторыі і культуры. Тады мы, нібы галоўны герой оперы Янак, зможам сказаць: «Сваё багацце я знайшоў тут».

## MISTERIUM ZWYCIĘSTWA DUCHA NAD MATERIAŁ<sup>1</sup>

*Republikański Teatr Dramatu Białoruskiego, Białoruś.  
Siarhiej Kawalou «Powrót Głodomora». XIV Międzynarodowy  
Festiwal «Konfrontacje Teatralne» w Lublinie*

Od początku spektaklu zaczynała narastać we mnie pewnego rodzaju niepewność. Weszłam na salę i zobaczyłam kobietę, stojącą na schodkach widowni, rozmawiającą z jakimś mężczyzną i proszącą o zrozumienie. Czy spektakl już się rozpoczął? Czy ta kobieta jest aktorką czy tylko głośno mówiącą i nietypowo ubraną osobą z publiczności? A ten pan? Czy on jest aktorem, czy tylko widzem tak chętnie rozmawiającym z tą kobietą?

Moje wątpliwości zaczęły się rozwiewać dopiero wówczas, kiedy wszyscy odbiorcy kultury zajęli miejsca na sali. Kobieta przeszła wtedy na scenę i na oczach widzów zamieniła się w żebraczkę. W ten sposób rozpoczęła się właściwa część spektaklu, gdzie najważniejszym tematem staje się zagadka Głodomora. Nikt nie wie, kim on właściwie jest, chociaż krążą o nim różnego rodzaju historie i plotki. Jedni twierdzą, że to człowiek zatrudniony tylko i wyłącznie do pokazów w cyrku, inni, że to asceta, a jeszcze inni widzą w nim drugiego Jezusa Chrystusa.

Przez cały czas akcji właściwej, Głodomór uzyskuje wymiar metafizyczny. Ten fakt zostaje potwierdzony nie tylko poprzez niezwykle fizyczną wytrzymałość bohatera (i włączenie skojarzeń biblijnych — potrafi on pościć, tak jak Jezus, przez czterdzieści dni), ale także przez jego niemal nieustanne milczenie. A nawet jeśli bohater wypowiada jakieś słowa, to znaczenie ich jest ukryte, niejasne (oprócz imienia — Marta, gdzie intuicyjnie czuje się całą nadbudówkę znaczenia biblijno-kulturowego). Owa wytrzymałość i owo milczenie budują postać o metafizycznym rysie.

<sup>1</sup> Recenzja opublikowana: Gazeta festiwalowa «5 ściana». 3.10.2009.

## GŁODOMÓR W LUBLINIE<sup>1</sup>

Rys ten jest dodatkowo wzmocniony poprzez zastosowanie pewnych chwytów teatralnych (w scenografii i plastycznej oprawie przedstawienia), pogłębiających uczucie wizyjności w spektaklu. Ważną funkcję tutaj pełni wóz — będący jakby łącznikiem i jednocześnie granicą między tym, co dzieje się na scenie, a tym, co dzieje się za nią. Dużą rolę należy również przyznać cyrkowym postaciom, które najpierw ukazują się w głębi sceny, powiedziałabym że na trzecim planie (jeżeli podzielimy scenę na plany według następującego schematu: pierwszy plan, to plan przed wozem, drugi plan, to przestrzeń gry aktorskiej w wozie i trzeci plan — obszar za wozem, gdzie cyrkowcy przygotowują się do występów). Postacie te przypominają, przynajmniej wizualnie, bohaterów rodem z początków Moulin Rouge, wprowadzają także pierwiastki baśniowe. Kolejnym elementem podkreślającym wizyjny charakter jest zastosowanie dymu i dźwięków przypominających echo.

Czy właściwie odczułam «Powrót Głodomora»? Tego nie wiem, ale wiem, że w przedstawieniu tym dało się wyczuć pewnego rodzaju energię, której dałam się porwać na tyle silnie, że chciałam wdrzeć się za scenę do białoruskich aktorów i dziękować im za spektakl. I chyba nie tylko ja ją poczułam, ponieważ publiczność zgromadzona na sali nagrodziła artystów gromkimi brawami.

2 października 2009 r. w ramach konfrontacji teatralnych odbyła się premiera sztuki «Powrót Głodomora» Siarhieja Kawaloua, białoruskiego dramaturga mieszkającego w Lublinie. Ten nawiązujący do utworów F. Kafki i T. Różewicza dramat jest kontynuacją sztuki «Odejscie Głodomora», zaprezentowanej lubelskiej publiczności w 2005 r. przez miński Teatr Dramatu Białoruskiego w ramach dziesiątej edycji festiwalu (reż W. Anisienka). Z fragmentami utworu Kawaloua lubelscy teatromani mieli okazję zapoznać się na prezentacjach teatralnych «Dramat nieobecny. Czytanie współczesnego dramatu białoruskiego», zorganizowanych w 2006 r. w lubelskim Centrum Kultury. Tegoroczny spektakl w reżyserii Kaciaryny Awierkawej wystawił założony w 1990 roku w Mińsku Republikański Teatr Dramatu Białoruskiego.

Stworzony przez S. Kawaloua nurt, zwany *sztuką hermeneutyczną*, ma na Białorusi licznych zwolenników, natomiast w Polsce prawie nie istnieje. Dramaturgia hermeneutyczna to wynik wieloletnich badań naukowych oraz fascynacji dawną literaturą białoruską, która z racji wpływów wschodnich i zachodnich była polem ciągłego dialogu kultur i postaw. Motywy pochodzące z utworów wieku szesnastego i późniejszych stały się punktem wyjścia takich sztuk Kawaloua, jak «Zmęczony diabeł» (spektakl wystawiany w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie), «Tristan i Izolda», «Salomea», «Taras na Parnasie», «Legenda o Maszece», które stanowią znakomite przykłady twórczego odczytania zarówno utworów mało znanych, jak i arcydzieł literatury światowej.

W prezentowanym w Lublinie dramacie wątki różewiczowskie stanowią pretekst do głębszej refleksji na temat granic ludzkiej wolności oraz swobody wyboru. Tytułowy Głodomór (w tej roli Ihar Sihau) pochodzi nie wiadomo skąd, nie wiadomo czego chce i znika tak samo niespodziewanie, jak się pojawił. Wbrew oczekiwaniom innych niczego nie manifestuje, o nic nie walczy, o nic nie prosi i jest po prostu... milczący. Najchętniej zamknąłby się w klatce i uwolnił od wszelkich

<sup>1</sup> Recenzja opublikowana: Czasopis. 2009. № 11. S. 45–46.

ziemskich pragnień, które ograniczają go bardziej, niż jego więzienie. Szuka ratunku w metafizyce, ale i tak rozpada się na kawałki, bo wszystko, co przyciąga jego uwagę, okazuje się balonikiem, który ulatuje w powietrze pchane sobie tylko znaną siłą. Żałuje jedynie utraconej miłości, która mogłaby chociaż na chwilę ukoić jego ból.

O ile *Głodomór* jest symbolem Everymana, o tyle Erna (Weranika Busłajewa) uosabia modelowe, białoruskie cechy: spokój, dążenie do zgody i harmonii za wszelką cenę, współczucie dla słabszych i potrzebujących. W ustach stworzonej do ról amantek W. Busłajewej nawet inwektywy tracą na sile, a jej stonowanie ujmuje ekspresji postaci, która nękana jest zarówno przez lokalne władze, jak i prasę. Na jej tle zdecydowanie bardziej wyrazistymi postaciami okazują się Burmistrz (Wiktar Bahuszewicz) oraz dziennikarka (Anastasija Babrowa) — para dawnych kochanków, z których każdy realizuje własne dążenia zawodowe: on szuka uciech cielesnych, ona — sensacji, która ma wynieść ją na szczyty zawodowej kariery. Oboje osiągają swój cel ośmieszając *Głodomora* poprzez sprytnie uknutą intrygę, prowadzącą do jego klęski. W rezultacie, jak u Bułhakowa, na niewinnego bohatera spada widmo szpitala psychiatrycznego — miejsca wyklętego, do którego trafia ten, kto nie posiada licencji na normalność rozumianą jako realizację tak zwanych oczekiwań społecznych. *Głodomór* ma następcę w osobie Aleksandra (Dzianis Parszyn), ale i ten skazany jest na porażkę: musi żyć w świecie upadłych wartości i braku autorytetów. W takim świecie mogą funkcjonować jedynie ludzie podli i małostkowi, zdolni do największych podłości dla korzyści materialnych: żebraczka (udana kreacja Haliny Czarnabajevej) oraz stróż (Kanstancin Woranau). Nieprzypadkowo akcja odbywa się w objazdowym zwierzyńcu: w walce o dobra doczesne świat ludzi podobny jest do zwierzęcego: w obydwu liczy się to, co się posiada i obydwaj są równie pstrokate i jaskrawe. Powierzchnowość i wrogość relacji międzyludzkich, opartych na egocentryzmie i walce o swoje, trafnie definiuje oprawa muzyczna spektaklu autorstwa A. Dżejgała, jak również efekty świetle opracowane przez S. Cypkina. Sztuka S. Kawaloua stanowi przykład nowoczesnej sztuki białoruskiej, z wartką akcją przeplatana akcentami muzycznymi i tanecznymi, nie pozbawiona wątków erotycznych, za to stroniąca od polityki i przesadnego, teatralnego patosu.

## APETYT NA WIĘKSZEGO GŁODOMORA

Teatr i dramat białoruski to zjawisko wciąż w Polsce mało znane i popularne. Z takim stanem rzeczy od kilku lat starają się walczyć organizatorzy lubelskich festiwali teatralnych, podczas których różnorodne propozycje naszych wschodnich sąsiadów pojawiają się coraz częściej. Wystarczy m. in. wspomnieć cieszące się dużym zainteresowaniem publiczności (nieco mniejszym krytyków) «Poskromienie Złościcy» Narodowego Akademickiego Teatru imienia M. Gorkiego na zeszłorocznym Festiwalu Teatrów Europy Środkowej *Sąsiedzi*, czy jeszcze wcześniej prezentowany «Wieczór» Brzeskiego Teatru Dramatu i Muzyki. Ponadto w ciągu ostatnich czterech lat w ramach lubelskich Konfrontacji Teatralnych odbyły się dwie premiery białoruskich spektakli oraz projekt «Dramat nieobecny: Czytanie współczesnego dramatu białoruskiego». Te ostatnie wydarzenia łączą ze sobą cztery postacie — Franz Kafka, Tadeusz Różewicz, Siarhiej Kawalou i... «*Głodomór*».

Cofnijmy się do 2005 roku, kiedy to na specjalne zamówienie Festiwalu powstał spektakl oparty na tekście Tadeusza Różewicza pt. «*Odejscie Głodomora*» w reżyserii Walerego Anisienki w wykonaniu Teatru Dramatu Białoruskiego z Mińska. Rzecz o tyle znamienita, że do tej pory twórczość polskiego pisarza nie cieszyła się zainteresowaniem białoruskich artystów, a «*Odejscie...*» było pierwszą próbą zmierzenia się przez nich z jego dramaturgią. Tłumaczenia tekstu podjął się wówczas Siarhiej Kawalou, który już rok później w ramach projektu «*Dramat nieobecny: Czytanie współczesnego dramatu białoruskiego*» zaprezentował swój najnowszy utwór «*Powrót Głodomora*» — śmiało nawiązujący i kontynuujący wątki znane z twórczości Kafki i Różewicza. Nie trzeba było długo czekać na jego sceniczną realizację — której reżyserką została Kaciaryna Awierkawa. W ten sposób podczas tegorocznych Konfrontacji kontrowersyjny bohater znów zagościł w programie lubelskiego festiwalu oraz... w świecie niewielkiego, opuszczonego wiele lat wcześniej Zwierzyńca — tym razem za sprawą Republikańskiego Teatru Dramatu Białoruskiego.

Twórcy spektaklu bardzo dosłownie potraktowali dramat Kawaloua, wiernie przenosząc na scenę wszystkie jego elementy przy użyciu dość prostych i tradycyjnych zabiegów teatralnych. I tam gdzie one zawodzą — przedstawienie broni się dzięki dobrze napisanemu, ciekawemu tekstowi. Poznajemy zatem Zwierzyniec, który niegdyś słynął z bardzo popularnych i dochodowych pokazów Głodomora — mężczyzny, który (w założeniu) na 40 dni rezygnował zarówno z przyjmowania pożywienia jak i wolności, cały czas przebywając w klatce. Zakończenie jego głodówki było zwykle wielką uroczystością dla mieszkańców każdego miasteczka. Z czasem jednak popularność Głodomora zaczęła maleć, przestał być potrzebny i zniknął. W «Powrocie...» widzimy jedynie pozostałą po nim pustą klatkę zaś jego odejście do tego czasu obrosło powtarzaną przez dozorcę Zwierzynca — Pyzę — legendą, która stanowi bezpośrednie nawiązanie do historii z opowiadania Franza Kafki. Nową właścicielką całego obiektu jest córka dawnych opiekunów nietypowego mieszkańca, Erna, która przez szacunek do rodziców kontynuuje ich profesję. Mimo, że wszyscy doskonale pamiętają czasy świetności oryginalnych show z Głodomorem w roli głównej, niemal nikt w posępnie wyglądającym przybyszu, samowolnie zamkniętym w do tej pory pustej klatce, nie rozpoznaje dawnego bohatera. Przez niektórych brany za wariata, pijaka czy też obłąkanego profesora okazuje się sławnym mistrzem głodowania, który powrócił po latach. Fakt ten pociąga za sobą niemałe konsekwencje, wywołując sporo zamieszania zarówno w życiu osobistym bohaterów dramatu, jak i społeczności niewielkiego miasteczka. Najwięcej kłopotów przysparza Ernie, która aby ich uniknąć musi nadać jego głodówce pozory komercyjnej akcji, wolnej od skojarzeń ideologicznych. Nowy mieszkaniec nie podoba się także Pyzie — nie może już opowiadać swojej historii o maleńkim, żyjącym w sianie, śpiewającym cicho głodomorku. Ponadto okazuje się, że przybysz przywołuje bolesne wspomnienia o tragicznej historii matki Erny, zakochanej w swoim głodującym podopiecznym, którą fałszywe oskarżenia i pomówienia miejscowej ludności doprowadziły do śmierci. Spore poruszenie rodzi również w Burmistrzu, próbującym uczynić z pokazów element propagandy oraz w Dziennikarce na każdym kroku doszukującej się skandalu.

Bohater ze spektaklu i dramatu Kawaloua to postać niemal całkiem milcząca. Brakuje mu różewiczowskiej dumy, arogancji czy też przeświadczenia o słuszności swojej głodówki jako aktu niezależności i nieograniczonej wolności. Jawi się jako cień swojej dawnej świetności i popularności, jest przeniknięty sentymentalnym wspomnieniem niespełnionej, tragicznej miłości. To raczej postać na wskroś nieszczęśliwa, rozczarowana i zrezygnowana, przez co bliższa swojemu Kafkowskiemu obliczu. Powraca do swojej klatki, bo nie może żyć inaczej — i podobnie jak ten z opowiadania Kafki — bo nie znalazł na świecie pożywienia dla siebie. Istotnym momentem spektaklu ważnym dla rozumienia postaci przybysza jest podarcie przez niego zapisków Aleksandra, naukowieca zafascynowanego zjawiskiem głodowania, który jako pierwszy rozpoznał w nim dawnego mistrza. W swoim zeszycie od dawna notował wszelkie przemyślenia, a z chwilą pojawienia się gościa — także zachowania. Głodomór drąc zeszyt Aleksandra jasno sprzeciwia się zawartym w nim teoriom, a także szerzej — jego fascynacji i próbie analizy oryginalnej postawy. Scena nabiera dodatkowego znaczenia, kiedy w finalnym momencie prowadzącym do ostatecznego ośmieszenia Głodomora i jego porażki Dziennikarka odczytuje słowa z zeszytu Aleksandra, wcześniej użyte już przecież przez Różewicza. W jego dramacie wygłasza je Impresario podczas uroczystości zakończenia głodówki przez Ernesta. Być może zatem akt podarcia zapisków to zerwanie z już określoną przez tradycję literacką interpretacją postawy Głodomora, a może jedynie sprzeciw wobec próby traktowania jego życia przez pryzmat atrakcji i taniej rozrywki, tak jak robił to Impresario organizując huczne pokazy głodowania. Kim jest zatem przybysz? To raczej uosobienie mitu, żyjącego we wspomnieniach bohaterów, któremu za wszelką cenę, choć bezskutecznie, próbuje się przywrócić jego rangę, reanimować atrakcyjność. Jego porażka — pokorna zgoda na los i «plakietkę» wariata — stają się raczej konsekwencją bezradności niż — jak mówi Aleksander — «zwycięstwem ducha nad materią» czy poświęceniem się w imię racji moralnych lub pobudek ideologicznych.

Finalowa scena spaja ze sobą od samego początku funkcjonujące niemal równorzędnie dwa plany czasowe spektaklu. Na pierwszym z nich znajdują się aktualne wydarzenia: wizyta w nowym mieście,

stosunki Erny z Burmistrzem oraz codzienne problemy związane z coraz trudniejszym funkcjonowaniem i utrzymaniem Zwierzyńca. Wszystko to zamknięte w skromnej scenografii, przy mało wyszukanym oświetleniu i muzyce. Spektakl nabiera barw, kiedy do głosu dochodzą fragmentarycznie odsłaniane fakty z dawnych czasów świetności Zwierzyńca, prowadzone w cyrkowej, niekiedy jarmarcznej konwencji kolorowe uroczystości pokazów Głodomora, wspomnienia Pyzy, a nawet bolesna przeszłość Erny i nieszczęśliwej miłości jej matki do głodującego buntownika. W takich momentach zza pierwszoplanowej scenografii wylania się czerwone, tajemnicze wnętrza ukazywane niekiedy tylko na chwilę, podkreślające sentymentalizm i znaczenie wspomnień, kiedy indziej — pełne kolorowych, szalonych postaci radośnie odgrywających nie najweselsze dzieje Głodomora. Połączenie tych dwóch światów dokonuje się podczas już wspomnianej konferencji prasowej. Dźwiękami jarmarcznej muzyki, wygłupami cyrkowców i kłownów zostaje przywołane odejście Głodomora to sprzed lat, pełne przeświadczenia o słuszności takiej postawy, ujęte w dramacie Różewicza w ramy wielkiej fety. Zbiega się ono z nieco ośmieszonym i zdegradowanym współczesnym końcem kariery Głodomora zabieranego do zakładu psychiatrycznego.

Twórcy wydają się w ten sposób mówić, że we współczesnej rzeczywistości dawne ideały czy postawy nie znajdują już racji bytu, a ich przywoływanie powoduje jedynie niezrozumienie, ośmieszenie a wręcz profanację. Różewiczowski Głodomór w dramacie Kowalowa poniósł porażkę, bo nowy świat nie liczy się z takimi bohaterami, a i im brakuje już siły przebiccia i wiarygodności. Dlatego nowym głodomorem na miarę swoich czasów zostaje Aleksander, młody, ambitny filozof, dla którego życie w klatce staje się z jednej strony formą ucieczki, odgródnieniem się od fałszywej, pełnej intryg i niesprawiedliwości rzeczywistości, z drugiej zaś próbą podtrzymania dawnych wartości. I być może to właśnie jego w największym stopniu dotyczy tytuł sztuki «Powrót głodomora», bo to on podejmuje heroiczną próbę zderzenia się z tą miałąką rzeczywistością, wychodzi jej naprzeciw, nie dostosowując się ślepo do jej wymagań. Spektakl kończy wzruszająca scena, gdy Erna

przytula nowego Głodomora podejmując się tym samym nad nim opieki. I tak jak niegdyś jej matka, tak teraz ona śpiewa tę samą piosenkę.

Nie bylibyśmy sobą, gdybyśmy w białoruskim spektaklu nie próbowali doszukiwać się odniesień do sytuacji społeczno-politycznej. W «Powrocie Głodomora» reprezentantem represyjnej władzy jest Burmistrz, który w obecności przybysza natychmiast dopatruje się aluzji politycznych czy też elementów niewygodnej dla siebie ideologii. Tym bardziej, że jego pojawienie zbiegło się z prowadzącymi na znak protestu głodówkę śmieciarzami. Mężczyzna w klatce mógłby zatem przez zwiędzających zostać odebrany jako akt poparcia dla strajkujących, na co Burmistrz pozwolić przecież nie może dlatego z Głodomora próbuje uczynić narzędzie propagandy. Ostatecznie zaś posuwając się do zastraszenia i manipulacji nakłania Żebraczkę do kłamstwa, a tym samym podważenia prawdziwości pochodzenia Głodomora. Po tej samej stronie stoi Dziennikarka, była żona Burmistrza, przedstawicielka lokalnych mediów, żywiąca się skandalem, żerująca na ludzkiej bezbronności i naiwności, za nic mająca prawdę, w przedstawianiu faktów sięgająca po mechanizmy manipulacji i nadinterpretację. Szczególnie jest to widoczne w scenie przeprowadzania wywiadu z Erną w założeniu mającego zareklamować pobyt Zwierzyńca w miasteczku, w praktyce zaś będącego pretekstem do niespodziewanych aluzji na temat osobistych poglądów Erny i jej życia. W spektaklu celowe wydaje się przerysowanie sytuacji na zasadzie kontrastu — bardzo atrakcyjna, wyzywająco ubrana i pewna siebie Dziennikarka w Zwierzyńcu doszukuje się metafory społeczeństwa, w postawie z natury skromnej i cichej Erny — zachowań homoseksualnych, z których szybko przeskakuje na stosunek do problemu dyskryminacji płciowej i walki z nią. Napastliwym i impertynenckim atakom przeciwstawione zostały bardzo chłodne i rzeczowe odpowiedzi Erny, co tym bardziej podkreśla absurdalność postawy Dziennikarki, jej stosunku do przeprowadzanego wywiadu i jej intencji. Głodomór zaś staje się ofiarą spisku, ponosi porażkę w starciu z mechanizmami władzy i propagandy. Jego pojawienie się być może ma jednak przypomnieć o wartościach, które czynią człowieka prawdziwie wolnym, nawet w warunkach, które tę wolność ograniczają. «Powrót Głodomora»



pokazuje także, że nawet jeżeli poniesie porażkę — znajdują się następni gotowi do wcielania w życie szczytnych wartości.

Twórcy spektaklu unikali jednak eksponowania poszczególnych sensów, aluzji czy też nawiązań do świata pozadramatycznego, nie pokusili się także o własną interpretację czy też próbę oceny współczesności. Potraktowali tekst Siarhieja Kawaloua bardzo dosłownie tworząc na scenie bardziej świat teatralnej iluzji niż metaforę rzeczywistości, o co aż prosi się «Powrót głodomora». Trochę szkoda, bo tak silnie zakorzeniony tekst w tradycji literackiej przez swoje powiązania z Kafką i Różewiczem, zręcznie żonglujący wszelkimi aluzjami nie tylko do głodujących pierwowzorów, rozbudza apetyt na nieco bardziej syty i intertekstualny spektakl.

## GŁODOMÓR, DIABELKI I TEATR BIAŁORUSKI<sup>1</sup>

«Powrót Głodomora» Siarhieja Kawaloua w reżyserii Kaciaryny Awierkawej podczas tegorocznych lubelskich Konfrontacji przeszedł niemal bez echa, jeśli nie liczyć kuluarowej wymiany zdań. Warto o nim jednak wspomnieć, bo na jego przykładzie można chyba dobrze przedstawić polski problem z recepcją teatru białoruskiego. Opisana przez Irinę Lappo<sup>2</sup> klisza — wysoki poziom aktorstwa jako spadek po latach obowiązywania metody Stanisławskiego przy jednoczesnej skłonności do staromodnego kształtu inscenizacyjnego — wciąż funkcjonuje i często zastępuje refleksję nad spektaklami przywozonymi do nas z Białorusi. W przypadku prapremierowego spektaklu mińskiego Republikańskiego Teatru Dramatu Białoruskiego klisza ta została również uruchomiona i to pomimo ważnych okoliczności, które powinny skłonić do nieco głębszego zastanowienia się nad tym przedstawieniem.

Po pierwsze, była to realizacja sztuki współczesnego dramaturga Siarhieja Kawaloua, a jednocześnie profesora filologii białoruskiej, który w tym tekście pokazał, że literatura naszych wschodnich sąsiadów, choć powstaje w niezwykle trudnych warunkach społecznych i politycznych, potrafi jednocześnie wejść w ciekawą dyskusję z literaturą europejską i nie ucieka od problemów współczesnego świata. Po drugie, realizatorką spektaklu była Kaciaryna Awierkawa — młoda reżyserka, która miała okazję pracować zarówno w Rosji, jak i na Zachodzie i reprezentuje nowe pokolenie ludzi teatru, dostrzegających nie tylko zapóźnienie, ale i odrębność sytuacji sceny białoruskiej. Pomimo to «Powrót Głodomora» przeszedł na Konfrontacjach niemal bez echa, choć publiczność przyjęła go bardzo ciepło (nie wiadomo jednak, czy za oklaskami nie kryła się chęć podtrzymania na duchu uciskanych przez reżim artystów). Poza

<sup>1</sup> Tekst stanowi fragment artykułu «Przekłete problemy i Niebieskie Nosy», przygotowanego dla czasopisma «Teatr».

<sup>2</sup> Lappo, I. Konfrontacje z tradycją : Polska recepcja teatru białoruskiego // Acta Albaruthenica. 2005. № 5.

tym zapomniano nawet podkreślić, że lubelskie przedstawienie było prapremierą.

Tymczasem już sam dramat powinien zwrócić uwagę — Kawalou napisał rodzaj sequela do opowiadania Kafki i «Odejścia Głodomora» Różewicza. Po latach do tego samego miasteczka wraca zwierzyniec Erny — córki właściciela cyrku, w którym pokazywano Głodomora. Jego pusta klatka — rodzaj pamiątki rodzinnej — szybko zostaje na nowo zasiedlona przez tajemniczego mężczyznę, w którym niektórzy zdają się widzieć dawnego Głodomora lub przynajmniej jego następcę. Jego zjawienie staje się pretekstem do światopoglądowej dyskusji — jedni bohaterowie widzą w nim nowego Chrystusa, inni uciekiniera z domu wariatów, inni jeszcze sprytnego oszusta. Nieprzenikniony, milczący Nieznajomy Kawaloua zmusza wszystkich do stawiania pytań, wytrąca pozornie spokojny świat miasteczka z ustalonych kolein, jego milcząca obecność nie pozwala na obojętność.

Dramat ten wchodzi również w niezwykle ciekawy dialog z utworami Kafki i Różewicza. Sztuka Kawaloua to w przeciwieństwie do opowiadania autora «Procesu» i udratyzowanego eseju, jakim wydaje się być «Odejście Głodomora», jest dziełem pisanym dla teatru. Głodomór zamiast mówić, milczy, a tym samym wprawia w ruch teatralną maszynę uruchamiającą raz po raz filozoficzne, etyczne czy społeczne konteksty. Problem postawiony wcześniej przez Kafkę i Różewicza ujęty w działaniu staje się bardziej przejrzysty i łatwiejszy do eksplikacji.

Ten intelektualny materiał został poddany teatralnej obróbce przez Kaciarynę Awierkawą, która bardzo konsekwentnie zmierzyła się z całym skomplikowaniem sztuki. I choć nie wszystkie pomysły wydają się trafne, to polskiego widza powinien uderzyć pietyzm wobec tekstu polegający między innymi na usilnej próbie zrationalizowania i scenicznego wykorzystania wątków zawartych w dramacie, a także co za tym idzie uniknięcia poczucia absurdalności wydarzeń, z którą europejski widz (chyba w przeciwieństwie do białoruskiego) zdołał się już oswoić. Widać to na przykład w nadaniu postaci Żebraczki statusu pośrednika pomiędzy światami — jej «zaczepki» wobec widzów zaczynają przedstawienie, w dopisanym do tekstu Kawaloua planie «fantastycznym» gra rolę kogoś w rodzaju mistrza ceremonii.

Ów plan fantastyczny wyjaśnia również to, w jaki sposób Głodomór zjawiał się w miasteczku. Otóż powrócił on tam z miejsca, które w pewnym przybliżeniu można określić jako rodzaj piekła (zaświatów?), przywleczony został do klatki przez dziwną zgraję przypominającą diabły, którym przewodził pan w wysokim cylindrze wyglądający jak dawni dyrektorzy cyrku. Każdorazowe zjawienie się tych postaci odbywało się w takt sugestywnej muzyki, której towarzyszyła gra świateł, dymy etc. Cały ten sztafaż, choć miły dla oka, negatywnie zaważył na recepcji przedstawienia, przyćmił dobrze poprowadzone, wyraziste role, przyzwolite oddanie trudnej intelektualnej warstwy tekstu. Zamiast próby refleksji stwierdzono, że znowu Białorusini utknęli w przestarzałej stylistyce i baśniowości przywodzącej na myśl «Igraszki z diabłem» Jana Drdy.

Nie podejmuję się tu tłumaczyć reżyserki, dlaczego właśnie tak a nie inaczej pokazała zjawienie się i zniknięcie Nieznajomego — być może był to wyrazisty sygnał, że jest on postacią z innego świata, próba własnej interpretacji zagadki postawionej przez dramaturga, być może chodziło po prostu o ułatwienie widzowi odbioru trudnego tekstu (a z widzom białoruski teatr przywykł się liczyć), a po trzecie — być może właśnie taka «estetyzująca wizyjność» stanowi o specyfice tego teatru, być może z niej wyrasta jego oryginalność, a co za tym idzie swoista wartość. Kąśliwe uwagi lub przemilczenie «Głodomora» z Mińska zmuszają do zadania jeszcze innych pytań — jak to jest, że nie kupujemy tej odmienności wyobraźni Białorusinów (może z wyjątkiem teatru lalek), podczas gdy swego czasu wraz z całym dobrodziejstwem inwentarza kupiliśmy wyobraźnię twórców z Litwy? Jak długo będziemy czekać przede wszystkim na propozycje białoruskiego teatru zaangażowanego, takiego jak Teatr Wolny, a nie zauważone pozostaną subtelne aluzje i światopoglądowa dyskusja, która wybrzmiała w «Powrocie Głodomora»?

## ЗАПРАШЭННЕ ДА ГАЛАДАННЯ

П’еса «Вяртанне Галадара» С. Кавалёва для беларускага тэатра падобна да лакмусавай паперкі. Найперш для рэжысёра: асвоіць ці не асвоіць. Потым для акцёраў: адолеюць ці не адолеюць. Нарэшце для публікі: прыме ці не прыме.

Матэрыял сам па сабе цікавы наперш тым, што складаны. Канкрэтныя аюзіі на сучаснасць (медыйнасць) у ім пераплецены з культурнымі фішкамі (аюзіямі на Кафку). На цікавы роздум наконт кафкянства гэтага сюжэта мы натрапілі ў інтэрнеце. Дазволім сабе разгорнутую цытату: «К’еркегор, як мы ведаем, “перачытаў Біблію і не знайшоў у ёй падстаў для душэўнага спакою”. Як мне здаецца, пра гэта і спектакль<sup>1</sup>, як пра тое самае, у сваю чаргу, і творчасць Кафкі. Гэты спектакль пра тое, як мы знаходзім душэўны спакой, пра тое, як мы адчуваем душэўны непакой тады, калі бачым людзей, што знайшлі сябе. У гэтым сэнсе Галадар — гэта ўсяго толькі сімвал нашага душэўнага непакою, які набыў плоцкую форму ў Кафкі, для якога выказванне наўпрост было непрыемным. Галадар дасканалы сам па сабе, але мы адмаўляемся ў гэта верыць і рады апаганьванню, якое павінна пацвердзіць наша ўласнае права на слабасць. Галадара магло і не быць на сцэне, гэта не абавязкова (ці нас непакоюць толькі “рэальныя аб’екты”?), магчыма нават прадставіць такі спектакль, і, дарэчы, у канцы гэтага спектакля Галадар “раптам выслізнуў”, знік. Сэнс спектакля апісаны ў адной са сцэн, якая здаецца перыферыйнай: актрыса ідзе па сцэне і кажа пра тое, што чалавек “павінен рабіць тое, што павінен”, пераадольваючы перашкоды. Іначай немагчыма».

Такім чынам, у цэнтры твора месціцца постаць Галадара. Пытанне «Навошта вярнуўся Галадар?» — цэнтральнае. П’еса дае нам вельмі сціплыя падказкі: незнаёмы, што апынуўся ў клетцы, слаба

рэагуе на імя Марта, у астатнім ён больш падаецца адбіткам кожнага з прысутных. Рамантычная дзяўчына ў ім знаходзіць водблеск трагічнага кахання, дзёрзкі навуковец — пацверджанне ўласным тэорыям, прадажны чыноўнік — хітрае ашуканства. Рэжысёр спектакля Кацярына Аверкава выкарыстоўвае менавіта гэту трактоўку вобраза. Адзін з эпизодаў вырашаны наступным чынам: прадажны Бурмістр горада раптам пачынае рабіць грывасы Галадару, той напачатку ў дакладнасці паўтарае рухі, пакуль паважны чыноўнік ужо зусім не скача малпай. У гэтай невяліччай сцэнцы адлюстроўваецца тое, якім чынам Галадар дзейнічае на навакольных людзей. Заганы, прыдбаныя для жыцця ў сучасным грамадстве, пасля сутыкнення з Галадаром гіпербалізуюцца да поўнага непрыяцця іх самім уладальнікам. Таму канчатковае знікненне Галадара цалкам лагічна. Мажліва, яго ўвогуле не было... Такім чынам, аповесць пра вярнуўшага Галадара пераўтвараецца ў прыпавесць пра іншых персанажаў — тых, якія засталіся. Для такой ідэі прысутнасць адсутнасці заглаўнага персанажа і сапраўды была б самым арганічным увасабленнем. Але рэжысёр Аверкава раптам настойвае: Галадар быў! На ролю гэту прызначылі Ігара Сігава, фронтмэна Тэатра беларускай драматургіі (калі мы ўжо карыстаемся тэрміналогіяй сучаснай поп-культуры). Увесь час ён знаходзіцца практычна на авансцэне, без слоў, амаль без дзеянняў, тым не менш нейкім магнетычным чынам прыцягваючы да сябе ўвагу. У спектаклі Галадар увесь час працягвае іншым руку — гэты жэст апісваецца Кафкай, — каб наведвальнікі маглі «памацаць голад». У спектаклі гэты жэст набывае іншы сэнс.

Асабліва сцю спектакля становіцца састаўнасць яго мастацкага свету. У спектаклі ён выразна падзяляецца на даволі пустую побытавую рэчаіснасць і карнавальную яркую мрою. Пустэча пляцоўкі, адсутнасць музыкі, побытавае — гэта адметныя рысы «нашага» свету. Гаспадыня звярынца, Эрнэ (Вераніка Буслаева) з’яўляецца ў ім у блёклай сукенцы, з непрыбранымі валасамі. Але раптам на сцэну ўрываецца змрочна-вясёлая музыка, агрэсіўна радасныя аніматары-клоўны бегаюць і падскокваюць туды-сюды, гаспадарлівы кіраўнік атракцыёна і постаццю, і вытанчанасцю касцюма ўвасабляе сабой уладнасць — з гэтай прасторы Галадар нібыта выпадае ў наш свет, быццам анёл у «Старым сеньёры з вялікімі крыламі».

<sup>1</sup> Спектакль «Вяртанне галадара» Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі. Рэж. К. Аверкава. Прэм’ера адбылася 2 кастрычніка 2009 г. у рамках міжнароднага тэатральнага фестывалю «Konfrontacje teatralne» (Люблін). Беларуская прэм’ера — 17 кастрычніка 2009 г. (Мінск).

Галадар, такім чынам, злучае два светлы: сапраўдны і казачны. І працягнутая рука — гэта ўжо нібыта запрашэнне, якое ніхто не можа прыняць, бо не ўспрымае яго як запрашэнне. Такім чынам вырашаецца фінал спектакля, калі абое станоўчыя персанажы — Аляксандр і Эрна — садзяцца ў клетку, яны следуюць за Галадаром, які іх так і не дачакаўся.

Акцёры Вераніка Буслаева і Дзяніс Паршын знаходзяць для сваіх персанажаў сціплыя, але вельмі трапныя фарбы. Эрна Буслаевай простая, нават праставатая, па ёй не адчуваецца «дырэктарскасць», нейкі жыццёвы досвед, але добра бачна стомленасць, засяроджанасць на дзеянні. Адна з найбольш цікавых сцэн, калі Эрна запрашае Аляксандра пагуляць, у артысткі атрымоўваецца вельмі рамантычнай, узнёслай. Аляксандр Дзяніса Паршына ў чымсьці наіўны дзівак, але ў належны момант ён умее праявіць цвёрдасць і неабходную для таго самакрытычнасць. Абое гэтыя персанажы не ўспрымаюць сваё палажэнне ў грамадстве ўсур’ёз, гатовыя на пошукі і эксперыменты. Эрна адмаўляецца ад спакойнага дабрабыту, Аляксандр ад сваіх апантаных ідэй... Можна было б назваць гэтых персанажаў галоўнымі, але, на думку карыстальніка *LJ iten*, у гэтым спектаклі няма галоўных герояў увогуле: «У гэтым спектаклі няма герояў, нават Эрна і Аляксандр не з’яўляюцца “героямі”, проста таму, што яны “робяць тое, што павінны рабіць”, але іх рашэнне адкрыта, яно не назаўжды. Усе астатнія персанажы спыняюцца на нізкіх стадыях стаўлення да жыцця, а таму таксама не з’яўляюцца героямі, але яны з’яўляюцца людзьмі, якіх можна ацэньваць з этычнай пазіцыі. А гэта ацэнка азначае нейкую міласэрнасць, сутнасць якой зводзіцца да таго, што гэтыя людзі самі сябе караюць, няма неабходнасці ў дадатковым глядацкім асуджэнні. У гэтым спектаклі ўсе роўныя».

Ці пераўтвараецца філасофская прыпавесць у простую рамантычную гісторыю дваіх дзівакоў, што раптам знайшлі адно аднаго? Прынамсі рэжысёр робіць усё, каб сэнс не абмяжоўваўся выключна гэтай гісторыяй: шэпты і ўскрыкі, жорсткі рытм карнавалу так і застаецца недзе на перыферыі.

Такім чынам, акцёрскі і рэжысёрскі складнік спектакля больш-менш рэалізаваўся. Застаецца чакаць таго, як ён будзе ўспрыняты беларускай публікай.

### III. DICTUM EST DICTUM: *ГУТАРКІ*

## TRZYNASTA SZTUKA<sup>1</sup>

*Sylwetka: Siarhiej Kawalou*

Pamiętam, że na początku lat dziewięćdziesiątych doświadczałem nieraz życzliwego zainteresowania Polaków kulturą białoruską. Byłoby bardzo źle, gdyby białoruska kultura była izolowana, tak jak białoruski prezydent — mówi dramaturg z Mińska Siarhiej Kawalou. Jego sztuka «Zmęczony diabeł» ma dzisiaj premierę w lubelskim Teatrze imienia Juliusza Osterwy.

Swoją trzynastą sztukę «Zmęczony diabeł» białoruski dramaturg Siarhiej Kawalou napisał specjalnie dla Teatru im. J. Osterwy. Od końca 1993 roku białoruski dramaturg mieszka w Lublinie.

— Jestem potrójnie związany z Lublinem. Pracuję jako wykładowca literatury białoruskiej w Uniwersytecie M. Curie-Skłodowskiej (UMCS). Uczestniczyłem w organizowanych przez Teatr NN spotkaniach z kulturą białoruską. A teraz odbędzie się w Lublinie premiera mojej sztuki.

### **Dramaturgia hermeneutyczna**

— Pobył w Lublinie to dla mnie bardzo ciekawe doświadczenie, które pozwala mi spojrzeć na własną kulturę z dystansu. Nie czuję się tutaj obco. Lublin jest trochę podobny do Wilna.

Urodzony w 1963 roku w Mohylewie Siarhiej Kawalou, po ukończeniu uniwersytetu w Mińsku, zaczynał jako krytyk literacki. Za Gorbaczowa związany był z nieformalnymi stowarzyszeniami pisarzy białoruskich. Jest również docentem mińskiego uniwersytetu — zajmuje się literaturą białoruską epoki średniowiecza i renesansu, a także literaturą pisaną w tym okresie na Białorusi w języku polskim.

Młody białoruski krytyk zadebiutował jako dramaturg na początku lat dziewięćdziesiątych. Jego sztuki grane były w białoruskich teatrach

---

<sup>1</sup> Wywiad opublikowany: Gazeta Wyborcza w Lublinie. 8.11.1997.

dramatycznych, lalkowych, a także w radiu i telewizji. Po przetłumaczeniu na rosyjski trafiły też na deski teatrów rosyjskich i rosyjskiej telewizji.

Sztuki Siarhieja Kawaloua wyrastają z inspiracji dawną literaturą.

— Szczególnie interesuje mnie, prawie zupełnie nieznaną, białoruski romans rycerski. Próbuję w swoich sztukach połączyć dwa różne horyzonty — współczesność i średniowiecze. Łączę też motywy pochodzące z różnych tekstów. To co robię, można nazwać dramaturgią hermeneutyczną, która jest przede wszystkim tłumaczeniem i interpretacją dawnych tekstów na język współczesności. Próbuję ożywiać martwe czy milczące teksty — pokonać ich opór. Zwykle wykorzystuję z nich niewiele. W sztuce «Tristan, albo Błazny na pogrzebie» było to kilka zdań, w «Lustrze Blandoi» — motyw zwierciadła.

W sztuce «Zmęczony diabeł» podstawowy motyw pochodzi z XVIII-wiecznego moralitetu Kajetana Moraszewskiego, są też nawiązania do dramatów «Paulinka» i «Zniszczone gniazdo» klasyka białoruskiej literatury Janka Kupały, a postać Nieznajomego pochodzi z dramatu „Ptak szczęścia» Franciszka Olechnowicza.

Dramaturg i reżyser spotkali się w teatrze już wcześniej. Ryd Talipau reżyserował w Mińsku sztukę Siarhieja Kawaloua «Salomea i adoratorzy». Tuż przed premierą dramaturg mówi:

— Zrobiłem już swoje, teraz wszystko zależy od reżysera.

### **Białoruski paradoks**

Siarhiej Kawalou opowiada o paradoksalnej sytuacji reżyserów, dramaturgów i widzów białoruskich.

— Niejednokrotnie reżyserzy proszą mnie o rezygnację z niektórych niezrozumiałych dla białoruskich widzów białoruskich słów i zastąpienie ich zrozumiałymi rusycyzmami. Dopiero wtedy publiczność rozumie i zaczyna reagować. Sytuacja widza białoruskiego jest szczególna... Na przeszkodzie w rozumieniu przedstawienia staje nie tylko język artystyczny, ale też ojczysty język białoruski.

— W Polsce kultura białoruska jest zupełnie nieznaną — mówi dramaturg. — Ukraińcy, czy Rosjanie istnieją w polskiej świadomości

przynajmniej poprzez stereotypowe wyobrażenia. Białorusin — zwykle utożsamiany z Rosjaninem — nie ma nawet swojego stereotypu.

— Moją żonę zagadnęła kiedyś w kolejce młoda Polka, która zapytała ją, czy mieszka w Białej Podlaskiej. Usłyszała, że trochę dalej. Kobieta spróbowała zgadywać: — W Terespolu? Gdy dowiedziała się, że jeszcze dalej, szczerze się zdziwiła: — Przecież tam dalej niczego nie ma!? Myślę, że to zdarzenie dobrze ilustruje wiedzę większości Polaków o Białorusi.

## ГЕРМЕНЕЎТЫКА — НАВУКА АБ ІНТЭРПРЭТАЦЫІ<sup>1</sup>

*З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Таццяна Ратабыльская*

Імя Сяргея Кавалёва, маладога беларускага драматурга, не сыходзіць апошнім часам з тэатральных афіш драматычных і лялечных тэатраў. Толькі ў апошні сезон адбыліся дзве гучныя прэм’еры ягоных п’ес у драматычным тэатры: «Стомлены д’ябал» на сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі (рэжысёр Р. Таліпаў) і «Трыстан і Ізольда» на Малой сцэне Купалаўскага тэатра (рэжысёр А. Гарцуеў), і адна ў лялечным: «Братка Асёл» (Брэст). Ён быў калі не самым любімым, дык самым іграемым драматургам года.

Акрамя драматычнай творчасці, Сяргей Кавалёў займаецца літаратуразнаўствам, ён кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры гісторыі беларускай літаратуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Чытае лекцыі па гісторыі старажытнай беларускай літаратуры, па запрашэнні выкладае ва ўніверсітэтах Любліна і Варшавы.

Мы сустрэліся з ім паміж дзвюма прэм’ерамі яго п’ес — «Стомленага д’ябла» і «Трыстана і Ізольды», паміж дзвюма лекцыйнымі практыкамі ў беларускім і польскім універсітэтах...

— *Сёння ў сучасную беларускую драматургію, дарослую і дзіцячую, прыйшло новае пакаленне, адметнае «ўніверсітэцкімі» прыхільнасцямі. Гэта навукоўцы, выкладчыкі і даследчыкі. Можна сказаць, гэта новая рыса найноўшай драматургіі (маю на ўвазе, акрамя цябе, Пётру Васючэнку, Ігара Сідарука, Сяргея Кандрашова і іншых).*

— Мне здаецца, так, вельмі сімптаматычная з’ява, аб якой ты кажаш, і безумоўна станоўчая. Усе мы ведаем, што дзіцячы бестселер «Аліса ў краіне цудаў» напісаў англійскі прафесар матэматыкі Льюіс Кэрал. Адзін з любімых казачнікаў Пётра Васючэнка — англійскі прафесар філалогіі Джон Толкіен, аўтар «Хобіта», а мой любімы казачнік — Клайв Льюіс, аўтар «Хронік Нарніі», таксама

англійскі прафесар філалогіі. Акрамя казак, яны пісалі дысертацыі, доследы па міфалогіі і сярэдневяковай літаратуры. Гэта памылковае ўяўленне, што для дзяцей пішуць людзі не абцяжараныя ведамі, з «наіўным» мысленнем. Я б назваў яшчэ адну характэрную з’яву сучаснай драматургіі: аўтары новай генерацыі адначасова працуюць і ў «дарослай», і ў «дзіцячай» драматургіі. Напрыклад, Ігар Сідарук, Максім Клімковіч і Міраслаў Адамчык.

— *Ну, эстэты... А хто з беларускіх казачнікаў падабаецца? І ці натхняе старажытная беларуская міфалогія і фальклор цябе на творчасць?*

— Мне падабаюцца казкі Уладзіміра Караткевіча. Сведчаннем гэтага сталіся мае п’есы «Заяц варыць піва» і «Жабкі і Чарапашка» паводле ягоных казак. Люблю таксама казкі Пётры Васючэнка «Прыгоды паноў Кубліцкага і Заблоцкага». Вынікам апошняга ўпадабання з’явілася п’еса «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага і Заблоцкага», напісаная намі ў сааўтарстве.

Я вельмі насцярожана стаўлюся да павярхоўнага выкарыстання беларускага фальклору, беларускіх народных казак у дзіцячай драматургіі. Бо калі я пачынаў пісаць напрыканцы 1980-х гадоў, большасць тагачасных беларускіх п’ес ўяўлялі сабой інсцэніроўкі народных казак. Але ж, я думаю, па-сапраўднаму беларуская міфалогія ў драматургіі яшчэ не задзейнічаная, не асэнсаваная.

— *Ці спрабаваў ты карыстацца крыніцай міфалогіі?*

— Пэўныя судакрананні з міфалогіяй у мяне былі ў п’есе «Звар’яцелы Альберт» паводле апавяданняў Яна Баршчэўскага і «Хохлік», дзе галоўным персанажам выступае беларуская міфалагічная істота. Можна быць, яшчэ ў «Піліпку і ведзьме». Гэтай п’есе надаў арыгінальную форму выцінанак (зноў-такі традыцыйнае мастацтва беларусаў) Алег Жугжда.

Але спадзяюся вярнуцца да беларускай міфалогіі на зусім іншым узроўні асэнсавання, пранікнення ў паэтыку міфа.

— *Калі з’явілася жаданне пісаць п’есы?*

— Я нарадзіўся ў Магілёве і ўпершыню трапіў у тэатр ва ўзросце 4–5 гадоў. Бацькі прывялі мяне на пастаноўку казкі Яўгена Шварца. Потым я даведаўся, якімі легендамі ахутана сцэна магілёўскага тэа-

<sup>1</sup> Гутарка апублікавана: Культура. 1999. 25–31 снежня.

тра. Варта згадаць толькі, што тут іграла трупа Меерхольда і спрабавала стацца актрысай Любоў Дзмітрыеўна Блок. Жаданне напісаць нешта ў форме дыялога было даўно. Але непасрэдна натхніў мяне на напісанне драматургічнага твора пісьменнік Уладзімір Ягоўдзік, які ў сярэдзіне 1970-х гадоў супрацоўнічаў з брэсцкім ляльным тэатрам. І я пабачыў, што п'есы пішуць не толькі Шэкспір і Чэхаў, даведаўся, наколькі тэатрам страшэнна бракуе беларускага рэпертуару. І ад першай працы, а гэта быў «Драўляны Рыцар», атрымаў існае задавальненне.

— *На маю думку, адна з негатывных тэндэнцый сучаснай драматургіі заключаецца ў тым, што нашы аўтары, і ты таксама, рэдка ствараюць арыгінальныя сюжэты і арыгінальныя п'есы. Найчасцей — апрацоўваюць існуючае: казкі, чужыя п'есы ці праявічныя творы. Скажам, твой «Стомлены д'ябал» — кантамінацыя з трох аўтараў: Марашэўскага, Аляхновіча і Купалы. Затым — апрацоўкі Яна Баршчэўскага, Уладзіміра Караткевіча і іншых. Чаму? Чым увогуле сёння адрозніваюцца інсцэніроўка і п'еса? Чаму сёння інсцэніроўкі часта называюць п'есамі?*

— Што датычыцца мяне, я раблю гэта свядома, каб рэалізаваць свой герменеўтычны праект, які ўзнік яшчэ на пачатку 1990-х гадоў. Нарадзіўся ён са шкадавання, што ў беларускай літаратуры XVI стагоддзя няма драматургічных твораў, роўных рыцарскім раманам «Бава» і «Трышчан», што ў літаратуры XVIII стагоддзя няма п'есы на тую ж тэму, якую распрацавала Саламея Пільштынова-Русецкая ў сваіх «Мемуарах», а ў XIX стагоддзі беларуская міфалогія і фальклор не адлюстраваны ў драматургіі так ярка, як у праявічнай кнізе Яна Баршчэўскага «Шляхціц Завальня».

У мяне ёсць некалькі задум, як ты кажаш, арыгінальных п'ес, але я ведаю, што спачатку мушу напісаць яшчэ адну «неарыгінальную», каб завяршыць нарэшце працу над гэтым праектам і каб атрымаўся цэласны зборнік п'ес, якія нарадзіліся на скрыжаванні маіх інтарэсаў як гісторыка літаратуры і драматурга.

Калі ўзяць дзіцячую драматургію, дык, напэўна, лепшымі п'есамі з'яўляюцца «Драўляны Рыцар», «Хохлік» і «Братка Асёл», якраз — арыгінальныя. І ў іх найлепшыя сцэнічныя лёсы: яны пастаўлены

ў некалькіх тэатрах. Але мне хацелася, каб на сцэну трапілі героі Караткевіча, Васючэнкі, Кармэн дэ Гаштольд.

— *Але ўсё ж такі, чым адрозніваецца сучасная герменеўтычная п'еса ад інсцэніроўкі?*

— А вось узяў бы хто і даследаваў, як зроблены «Стомлены д'ябал». У п'есе сем сцэн. У аснову першай пакладзена сітуацыя з Марашэўскага, прычым, як ты сама пісала, архітыповая. У другой сцэне — сітуацыя з Аляхновіча, у чацвёртай сцэне выкарыстаны рэплікі Старца і Незнаёмага з «Раскіданага гнязда» Янкі Купалы. Ёсць імя Паўлінка і купалаўскі верш. Але фактычна большая частка п'есы цалкам арыгінальная.

— *У фінале п'есы Д'ябал трапляе да Бога, на нябёсы. Што ты хацеў сказаць? Што зло не існуе сёння ў свеце?*

— Такая канцэпцыя ўспрымаецца, напэўна, як правакацыйная, і здзіўляе многіх глядачоў. Нарадзіўся такі фінал з тэалагічнага пастулата, што напрыканцы існавання ўсе грэшнікі будуць выратаваныя, і самую апошняму Бог даруе Д'яблу (Гэтая ідэя прысутнічае, напрыклад, у тэалагічных працах Клайва Льюіса).

Я стаміўся чуць вакол сябе, што ў нашых бедах вінаватыя палякі, расейцы, жонка, каханка, суседзі, Бог, Д'ябал. Карацей, не вінаватыя толькі мы. У фінале першага акта Яська крычыць: «Я не вінаваты, я нічога не зрабіў». Ён мае рацыю. Бо сапраўды нічога не зрабіў. Але таму і вінаваты.

— *Над чым ты працуеш цяпер?*

— Нядаўна скончыў п'есу «Францішка, або Навука кахання». Яна прысвечана жыццю Францішкі Уршулі Радзівіл, першай беларускай жанчыне-драматургу, і ейнаму тэатру. П'еса таксама мае непасрэднае дачыненне да герменеўтычнага праекта. Сюжэт цалкам арыгінальны. Але ў другім акце выкарыстана п'еса Францішкі Уршулі Радзівіл «Распуснікі ў пастцы», якую спецыяльна дзеля гэтага пераклала на беларускую мову з польскай паэтка Наталля Русецкая. Гэта п'еса пра каханне да мужчыны і любоў да тэатра.

— *Ці былі такія моманты ў тваіх творчых стасунках з тэатрам, пэўнымі рэжысёрамі, калі ты мог са здзіўленнем усклікнуць,*



*падобна Вальтэру: «І гэта я напісаў?» Ці часцей было адчуванне недаробленасці, незадавальнення?*

— Я вельмі люблю рэжысёраў, якія шмат прыдумляюць, фантазіруюць, так бы мовіць, гуляюць з тэкстам, разам з акцёрамі, з залай. Бо я сам у сваіх «герменеўтычных п'есах» гуляю з чужымі п'есамі, думкамі, тэкстамі, сітуацыямі. Таму, напрыклад, мне было вельмі цікава працаваць з Рыдам Таліпавым. Калі Алег Жугжда сказаў мне, што хоча паставіць «Братку Асла», але людзі ў ягоным спектаклі павінны маўчаць, а размаўляць толькі жывёлы, — я быў здзіўлены, але пагадзіўся, што гэта цікава. З'яўляецца нейкае іншае гучанне п'есы.

— *Нагадаем чытачам: калі вы хочаце адчуць годнасць, гонар за беларускую гісторыю і культуру, не прапусціце п'есы і спектаклі наводле драм Сяргея Кавалёва, які шмат робіць, каб літаратурныя нашы прадкі сталі з'явай сучаснай свядомасці і жывой крыніцай мастацтва.*

## НАСУПЕРАК ТЭНДЭНЦЫЯМ<sup>1</sup>

*З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Таццяна Ратабыльская*

Беларускі драматург Сяргей Кавалёў стаў удзельнікам не толькі «Бонскай біенале-2000», але і працаваў разам са сваімі калегамі з іншых еўрапейскіх краін у лабараторыі-семінары маладых драматургаў. Наша размова з ім адбылася за адным са столікаў начнога «Цэльта» — фестывальнага клуба, дзе Сяргей, па-мойму, мог бы даць яшчэ адно, несур'ёзнае, інтэрв'ю як тонкі знаўца і дэгустатар шматлікіх гатункаў яго любімага нямецкага піва. Але я папрасіла яго быць дэгустатарам тэатральных «страў».

— *Як ты апынуўся на Бонскай біенале?*

— Я прыехаў папрацаваць у драматургічнай майстэрні, што была наладжана пры Бонскім фестывалі, са сваёй п'есай «Стомлены д'ябал», якую супрацоўніца Інстытута Гётэ ў Мінску Галіна Скакун пераклала на нямецкую мову. Усе маладыя аўтары, а іх — каля 25 чалавек, мусілі прадставіць уласную п'есу ці ўрываек.

— *Як здзяйсняліся лабараторныя заняткі?*

— Чыталі па чарзе ўрыўкі з п'ес. Потым выказвалі меркаванні, што можа быць далей, як бы спрабавалі адгадаць сюжэт. І выказвалі пэўным чынам «рэжысёрскія заўвагі». Большасць сярод нас — студэнты альбо выпускнікі спецыяльных драматургічных семінараў ці курсаў як нацыянальных універсітэтаў, так і замежныя студэнты, што вучацца, скажам, у Берлінскай акадэміі мастацтваў. Гэтыя людзі сапраўды толькі пачынаюць пісаць. У іх па 1–2 п'есы напісана і пастаўлена. Ёсць некалькі чалавек з большым вопытам, але яны — выключэнне.

— *Як успрымаўся «Стомлены д'ябал»?*

— Шмат смяяліся.

— *Твае ўражанні менавіта ад спектакляў Бонскага фестывалю?*

<sup>1</sup> Гутарка апублікавана: *Культура*. 2000. 22–28 ліпеня.

— Ён незвычайны. Прысвечаны драматургіі. У гэтым яго ўнікальнасць. Сюды з’езджаюцца каля 100 драматургаў, невядомых і знаных. З яркіх спектакляў, якія запамінаюцца на ўсё жыццё, я бачыў тут два. Гэта «Далі» і «Hotel Europa». Вельмі шырокая палітра прапаноў і густаў.

— *Чым зацікавіў цябе праект «Hotel Europa»? Мне раней даводзілася толькі чытаць пра падобнага роду спектаклі: так Анатоль Васільеў ставіў «Бесы», так ішоў «Уліс» у Польшчы, дзе глядачоў водзяць з аднаго пакоя ў другі. «Hotel Europa» зроблены навейшай генерацыяй рэжысёраў на чале з Пётрам Цеслякам, арганізатарам праекта. Была п’еса Г. Стэфаноўскага. Але рэжысёры розных краін працавалі, здаецца, хто як хацеў, паказвалі сваю манеру. У гэтым калейдаскопе выявіўся і пэўны ўзровень тэатра розных краін. На мой погляд, вельмі моцна зроблены эпізоды літоўскага і польскага тэатра. Як ты адчуваеш, куды рухаецца еўрапейская драма?*

— Зараз няма «чыстай формы». Мы не ўбачым п’есы чыстага стылю. Паўсюль мы бачым сінтэз розных формаў. Ёсць традыцыйны накірунак «размоўнага спектакля», які прадэманстравалі, скажам, англічане. Тэатр літаратурны. У Еўропе назіраецца цікавасць да таго, што робіцца на Балканах. І ў палітычным, і ў культурным сэнсе.

З негатыўных эмоцый адзначу адчуванне нашай ізаляванасці. Мы ўсё ж такі культурна ізаляваная краіна, у параўнанні нават з Македоніяй, Балгарыяй. Да фестывалю быў выдадзены альманах аб сучасным тэатры розных краін з кароткімі анатацыямі пра маладых драматургаў. За кожным, хто сюды прыехаў, ёсць яго краіна, яе культурныя здабыткі. Ёсць там Літва, Латвія, Чэхія. Беларусь адсутнічае.

## ШЧАСЛІВАЯ ЗОРКА «ТРЫШЧАНА...»<sup>1</sup>

*З Сяргеям Кавалёвым гутарыла Ларыса Гулякевіч*

П’еса С. Кавалёва «Трышчан, або Блазны на пахаванні», у адрозненне ад яе герояў, відавочна, нарадзілася пад шчасліваю зоркаю. У мінулым сезоне адразу два тэатры паставілі «Трышчана...». Спектакль Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы «Трыстан ды Ізольда» ў пастаноўцы А. Гарцуева запомніўся найперш яскравым дэбютам маладых акцёраў, а «Трышчан ды Іжота» Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра адметны тым, што яго паставіў вядомы рэжысёр-лялечнік А. Жугжда.

Сёлета на фестывалі «Белая Вежа» была прадстаўлена яшчэ адна версія «Трышчана...». На сцэне Брэсцкага абласнога тэатра драмы і музыкі адбылася прэм’ера спектакля «Карнаваль — што за дзіўная назва» ў пастаноўцы рэжысёра-дэбютанта Ц. Льеўскага.

— *Напэўна, самым прыдзірлівым суддзёй спектакля павінен быць аўтар п’есы? Сяргей, ці можаце вы параўнаць спектаклі, пастаўленыя на п’есе «Трышчан, або Блазны на пахаванні»?*

— Упершыню п’еса была пастаўлена ў 1995 годзе Валерыем Ласоўскім на сцэне Мазырскага драматычнага тэатра. На жаль, я не бачыў спектакля мазырчан, але ведаю, што рэжысёр акцэнтаваў увагу на камедыйнай плыні ў п’есе, на фарсавых момантах. Спектакль В. Ласоўскага быў адзначаны як цікавая праца на фестывалі «Славянскія тэатральныя сустрэчы» ў 1996 годзе. Але па-сапраўднаму адкрыў п’есу Аляксандр Гарцуеў, прачытаўшы яе як светлую рамантычную гісторыю з іранічным адценнем. Думаю, поспех спектакля маладых купалаўцаў прычыніўся да таго, што неўзабаве «Трышчана...» паставілі ў двух іншых тэатрах. У п’есе распавядаецца пра тое, як акцёры розных эпох спрабуюць граць гісторыю пра Трыстана ды Ізольду: адны як камедыю (Францішак-Трышчан, Камедыянтка-Брагіня), а другія як трагедыю (Францішка-Іжота, Трагік-Марка). За аснову яны бяруць беларускую версію

<sup>1</sup> Гутарка апублікавана: Літаратура і мастацтва. 2000. 8 снежня.

XVI стагоддзя (адсюль такія дзіўныя імёны герояў). У «Пралогу», «Антракце» і «Эпілогу» акцёры асэнсоўваюць свае спробы. А. Гарцуеў імкнуўся ўзмацніць трагедыйнаю лінію (якая, прызнаюся, выпісана слабей за камедыйнаю), прыўзняць гучанне п'есы да высокай паэзіі. Таму ён адмовіўся ад прыёму «тэатр у тэатры», апусціў рэфлексію акцёраў і змяніў старажытнабеларускія імёны двух галоўных герояў на традыцыйныя. Зыходзячы з канцэпцыі спектакля, ён меў рацыю, і я пагадзіўся з ім. Алег Жугжда пайшоў іншым шляхам, ён прыняў схему «адна гісторыя ў двух тэатрах», пакінуўшы рэфлексію акцёраў і рызыкаўна балансуочы на мяжы двух жанраў. На прэм'еры я з цікавасцю назіраў, як некаторыя гледачы, не ведаючы, «плакаць ім ці смяяцца», азіраліся спачатку на суседзяў. Але паступова разумелі правілы гульні і прымалі іх. І сапраўды: хіба мы заўсёды ўсведамляем, па законах якога жанру жывём, хіба не ўспрымаем падчас як камедыю тое, што для нашага сябра — трагедыя?.. Шлях, якім пайшоў Цімафей Ільёўскі, блізкі канцэпцыі А. Жугжды.

— Мне падалося, што Ц. Ільёўскі, нягледзячы на розныя недахопы у спектаклі, убачыў артыстаў брэсцкага тэатра — А. Ягору, Л. Рабу, С. Пяткевіча. В. Міхайлава — па-за межамі іх сцэнічнага амплу, паспрабаваў па-новаму выкарыстаць іх творчыя мажлівасці.

— Я згодны, ён спрабаваў стварыць нешта новае для тэатра. Дырэктар Аляксандр Козак добра зрабіў, што даў Цімафею такую магчымасць. Для мяне спектакль «Карнаваль — што за дзіўная назва» адметны перш за ўсё цікавым рэжысёрскім дэбютам. Але выразна відаць, што поўнага ўзаемаразумення паміж рэжысёрам і акцёрамі не было дасягнута. Камедыйна лінія ў спектаклі праведзена добра, а вось трагедыйна губляецца, хаця для рэжысёра яна была вельмі важная. Увогуле, дэбютантам цяжка замацаваць свой аўтарытэт у трупі, зацікавіць акцёраў сваёй задумай. А. Гарцуеў рабіў спектакль з маладымі акцёрамі, якія ўспрымалі яго як свайго настаўніка; за А. Жугждам былі ягоньы дасягненні ў лялечным тэатры; Ц. Ільёўскаму было значна цяжэй. Памятаю, калі Руд Таліпаў ставіў «Стомленага д'ябла» ў Любліне, на першай сустрэчы

з польскімі акцёрамі ён доўга распавядаў пра свае пастаноўкі ў Аўстрыі ды Германіі. Гэта дапамагло пераадолець недавер трупы да драматурга і рэжысёра «з-за ўсходняй мяжы».

— У брэсцкім спектаклі гучаць дзве мовы. Калі артысты размаўляюць паміж сабой — гучыць руская мова. Калі ж адбываецца тэатральнае дзеянне пра Трышчана ды Іжоту — беларуская.

— Разумею, навошта рэжысёр гэта зрабіў. Па-першае, Брэсцкі тэатр — рускамоўны, і праз рускую мову глядач як бы «ўцягваўся» ў беларускамоўны спектакль. Па-другое, двухмоўе дазваляла выразна адмежаваць тэатральнае дзеянне ад рэплік акцёраў. Але як аўтару мне такое двухмоўе не падабаецца. Магілёўскі тэатр — таксама рускамоўны, але ў спектаклі А. Жугжды беларуская мова не стала перашкодай для гледачоў. А для адмежавання тэатральнага дзеяння ад акцёрскіх рэфлексій існуюць іншыя сродкі (інтанацыя, манера трымацца і г. д.).

— Як вы ставіцеся да таго, калі рэжысёры перарабляюць драматургічны твор у працэсе пастаноўкі спектакля?

— Чамусьці лічыцца, што драматургі жадаюць ад рэжысёраў толькі аднаго: каб са сцэны прагучаў поўны тэкст іхняй «геніяльнай» п'есы. Гэта няпраўда. Мне падабаюцца рэжысёры, якія шмат прыдумляюць, фантазіруюць, «гуляюць» з тэкстам, як котка з мышкай. Я сам нярэдка выкарыстоўваю ў сваіх п'есах фрагменты і алузіі чужых тэкстаў, змяшчаю іх у нечаканым правакацыйным кантэксце (як, напрыклад, сітуацыі і ўрыўкі з п'ес Каятана Марашэўскага, Янкі Купалы, Францішка Аляхновіча ў «Стомленным д'яблем»). Такую драматургію можна назваць герменеўтычнай, постмадэрнісцкай; народжана яна ў атмасферы гульні з тэкстам, да якой потым далучаюцца рэжысёр, акцёры і іншыя стваральнікі спектакля. Сёлета на Бонскім тэатральным фестывалі мне давялося паглядзець міжнародны праект «Гатэль Еўропа» паводле п'есы македонскага драматурга Горана Стэфаноўскага. Розныя сцэны п'есы рабілі розныя рэжысёры: з Балгарыі, Літвы, Латвіі, Польшчы, Расіі і іншых краін. Найлепшымі былі прызнаныя сцэны літоўца Оскараса Каршунаваса і паляка Пятра Цепляка, дзе рэплікі з п'есы былі поўнасьцю

заменены пластыкай. Але не бачна было, каб драматург крыўдаваў на гэтых двух рэжысёраў. Усё залежыць ад выніку.

— *Сяргей, хачу запытацца ў вас пра каханне. Па п'есе атрымоўваецца, што калі выніць кубак з мілосным пітвом — пакахаеш, калі не — то не. На ваш погляд, ці існуе сапраўднае каханне?*

— Існуе як ідэальны вобраз, да якога мы ўсе з большым ці меншым поспехам імкнёмся. Сітуацыя з мілосным пітвом узятая з рамана «Трышчан», у п'есе з'яўляецца яшчэ і пітво ад міласці, выпіўшы якое, Трышчан забываецца пра Іжоту. Але Іжота не можа забыцца пра Трышчана, бо кахала яго па-сапраўднаму, а не пад уздзеяннем чароўнага пітва. Трагедыя Іжоты — гэта трагедыя ідэальнага кахання побач з блазенскім каханнем Трышчана, каханнем-сяброўствам Брагіні і каханнем-нянавісцю караля Марка. Сваёй смерцю ў фінале п'есы Іжота сцвярджае сваё права на ідэальнае каханне і... на трагедыю ў камедыйных абставінах.

— *Ці лічыце вы лёс п'есы «Трышчан, або Блазны на пахаванні» шчаслівым?*

— Так, але не таму, што п'есу паставілі ў чатырох тэатрах. У гэтым сэнсе ў «Хохліка», «Драўлянага Рыцара», «Браткі Асла» больш шчаслівы лёс. «Трышчану...» пашанцавала на добрых рэжысёраў, якія прапанавалі адметныя інтэрпрэтацыі п'есы, стварылі запамінальныя спектаклі. У часы тэатральнага буму ў краіне банальна гаварыць пра тое, што гэтыя спектаклі палюбіліся глядачам. Але я рады, што беларускамоўны «Трышчан...» не згубіўся ў рускамоўным рэпертуары Магілёўскага і Брэсцкага тэатраў, знайшоў сваё месца сярод класічных пастановак у Купалаўскім тэатры. Спадзяюся, што дзякуючы гэтым спектаклям мноства людзей даведася пра існаванне ў старажытнабеларускай літаратуры ўласнай версіі сусветнаведомай легенды пра Трыстана ды Ізольду.

## ПРА УКРАЇНУ ВЕДАЕМ НЕ БОЛЬШ, ЧЫМ ПРА БРАЗІЛІЮ<sup>1</sup>

*З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Тацыяна Команав*

Падчас Міжнароднага семінара драматургаў у Мінску мы пагутарылі з беларускім драматургам Сяргеем Кавалёвым, чые п'есы сёння з поспехам ідуць у многіх тэатрах краіны.

— *Чым для вас стаўся адметным Міжнародны семінар драматургаў?*

— Найперш тым, што акцэнт ён зрабіў менавіта на драматургіі, а гэта ў наш час досыць рэдкая з'ява. Пры тым, што з драматурга нібыта ўсё пачынаецца, потым, у апошні момант, пра яго ўсе забываюць.

— *Але ж не толькі жаданнем «выправіць несправядлівасць» была прадыхтаваная яго арганізацыя.*

— На жаль, у нашым культурным тэатральным жыцці вельмі мала ладзіцца розных тэатральных акцый. І тое, што гэтка семінар прайшоў на міжнародным узроўні, справа цікавая і карысная. Сёння з-за абмежаваных магчымасцей назіраць тэатральны працэс нашых краін-суседак мы маем вельмі слабое ўяўленне пра тое, што адбываецца літаральна побач з намі. Пра сучасную тэатральную Украіну ведаем, напэўна, не больш, чым пра Бразілію. Зрэшты, і яны пра нас таксама.

Дзеся чаго нам патрэбны гэтка абмен? Для беларускага драматурга ён, банальна кажучы, — канкурэнцыя. Але ж гэтка канкурэнцыя вельмі карысная ў тым сэнсе, што пашырае тэматычны, жанравы спектр драматургіі, у тым ліку і айчыннай, да якой звяртаюцца нашы тэатры. Новы матэрыял, як мне здаецца, сёння ў рэжысёра выклікае нейкае супраціўленне, бо ён — рэжысёр — загнаны ў нейкую беларускую традыцыю, у якую яго часткова заганыюць беларускія драматургі, часткова — ён сам. І калі які-небудзь з нашых драматургаў прыносіць матэрыял, што не адпавядае распаў-

<sup>1</sup> Гутарка апублікавана: Культура. 2001. 16–22 чэрвеня.

сюджаным поглядам, так званым традыцыям драматургіі, такі матэрыял часцей за ўсё проста не бярэцца да пастаноўкі. Але калі падобную п'есу напіша замежны аўтар, падыход да яе будзе больш асцярожны, рэжысёр задумаецца: а можа, у гэтым нешта ёсць? Прыклад — п'еса маладога польскага драматурга Анджэя Стасюка «Мухі». Мне здаецца, што калі б з нашых маладых драматургаў хто-небудзь напісаў такі тэкст, як Стасюк, і прынёс яго паказаць рэжысёрам, яны папроста пасмяліся б з яго. Як так: усё дзеянне адбываецца ў сенакос — на сцэне косяць траву... Між тым, гэтая п'еса — сапраўды новае слова ў драматургіі.

— *І паводле вашых назіранняў, на фоне нашых краін-суседак як выглядае беларуская драматургія?*

— Калі гаварыць непасрэдна пра семінар, то падчас яго мы не ўбачылі так званага фону. Таму што і нашу краіну, і Расію, і Украіну, і Польшчу прадстаўлялі ўсяго па некалькі чалавек. І тое, што было прапанавана, гэта толькі некалькі асобных штрыхоў. Калі б мы мелі магчымасць убачыць большую колькасць прац, прычым розных жанраў і кірункаў, тады б можна было гаварыць пра нейкі кантэкст, а значыць — і вылучаць тыя альбо іншыя драматургічныя працы. Пакуль жа даваць глабальныя ацэнкі рана.

Мала ў нас і твораў, у якіх адлюстраваная наша сучаснасць. Аднак прычыны не ў тым, што дрэнныя драматургі, якія яе, гэтую сучаснасць, не разумеюць і не могуць адлюстраваць. Асноўная прычына, на маю думку, у тым, што сёння глядач прыходзіць у тэатр зусім не для таго, каб убачыць «фотаздымак рэальнага жыцця». «Чарнуха» на сцэне ўжо яго не вабіць. Глядач патрабуе новых тэм, новых герояў, і яны абавязкова з'явіцца.

## W POSZUKIWANIU TRADYCJI<sup>1</sup>

*Z dramaturgiem Sierhiejem Kawalouem rozmawia Żana Łaszkiewicz*

Żana Łaszkiewicz: Ostatnie dziesięciolecie naszego życia teatralnego jeszcze raz potwierdziło starą, dobrze znaną prawdę: sukcesy teatru białoruskiego są nierozzerwalnie związane z wykorzystaniem materiału narodowego. Przypomnijmy sobie spektakle Teatru Narodowego: «Tutejszyja» [«Tutejsi»] Janka Kupały oraz «Idylia» [«Sielanka»] Wincenta Dunina-Marcinkiewicza w realizacji Mikołaja Pinihina, «Krywawaja Mery» [«Krwawa Mery»] Zmiciera Bojki w realizacji Aleksandra Harcujeua, «Witaut Wialiki» [«Witold Wielki»] Alaksieja Dudaraua w realizacji Waleryja Rajeuskiego. Najlepszym spektaklem w Teatrze Alternatywnym była «Kamiedyja» [«Komedia»] według Kajetana Moraszewskiego i Franciszka Alachnowicza (reżyseria — Mikołaj Androsik i Uładzimir Rudau), w Mińskim Teatrze-Studio — «Raskidanaje hniazdo» [«Zniszczone gniazdo»] J. Kupały (reżyseria — Uładzimir Sawicki). A jakież sukces miały «Strasci» [«Namiętności»] W. Mdziwani w realizacji Walentyna Jelizarjewa na scenie Akademickiego Narodowego Teatru Baletu?!

Sierhiej Kawalou: Międzynarodowy sukces i uznanie. Jak i większość z wymienionych przez Ciebie spektakli. Widziałem, jak gorąco przyjmowali «Namiętności» Jelizarjeua widzowie Warszawy, a «Sielankę» Pinihina — publiczność Lublina.

— *Jednak na przekór tej dobrze znanej prawdzie większość naszych teatrów odwraca się od białoruskiej dramaturgii, a reżyserzy marzą wyłącznie o realizacji sztuk zagranicznych autorów. Nie uważasz, że taka sytuacja jest paradoksalna?*

— Jako białoruski dramaturg po prostu muszę odnaleźć się w tej sytuacji. Ty, jako krytyk teatralny i kierownik literacki teatru, dobrze rozumiesz, iż sytuacja ta jest nie tylko paradoksalna, lecz również niejednoznaczna. Narzekać na nieświadomość reżyserów

<sup>1</sup> Wywiad opublikowany: Kresy. 2001. № 1–2. S. 142–148.

jest najłatwiej, jakże ciężko jest przedstawić im realną alternatywę. Większość z nich chce pracować z klasyką: zarówno zagraniczną, jak i białoruską. Oczywiście tych ostatnich jest znacznie mniej. Moraszewski, Dunin-Marcinkiewicz, Kupała... Któż jeszcze? Pinihin z sukcesem zrealizował «Tutejszych», «Sielankę» i wyjechał do Petersburga głosząc, iż współczesna dramaturgia białoruska już go nie interesuje. A Barys Łucenka po raz kolejny powrócił do «Zniszczonego gniazda»...

— *Do niedawna panowało przekonanie, że pierwsze utwory dramatyczne w literaturze białoruskiej pojawiły się na początku dwudziestego wieku, w najlepszym przypadku — w połowie dziewiętnastego. Rachuba zaczynała się jeżeli nie od «Paulinki» Kupały, to od «Pińskiej szlachty» W. Dunina-Marcinkiewicza. Niewątpliwie w pracach naukowych i w podręcznikach można było przeczytać o teatrze szkolnym na Białorusi w XVII–XVIII w., o teatrze magnackim w XVIII w. Lecz szerokiej widowni nazwiska Pętrowskiego, Ciecierskiego, Radziwiłłówny, Ogińskiego były nieznane.*

— Albo były znane jako postaci wyłącznie kultury polskiej...

— *Kajetana Moraszewskiego na początku lat dziewięćdziesiątych odkrył dla widza Teatr Alternatywny, wystawiając «Komedię», która została policzona z «Ptuszką szczęścia» [«Ptakiem szczęścia»] Franciszka Alachnowicza i modernizowana przez Uładzimira Rudaua. Później «Komedie» w tej samej realizacji trafiła na sceny teatrów w Grodnie i Maładziecznie. Kupała kojarzony był wyłącznie z «Paulinką», która przez wiele dziesięcioleci była wizytówką nie tylko Teatru Narodowego imienia J. Kupały, lecz teatru białoruskiego w ogóle. Realizując na scenie «Tutejszych» w 1990 roku Pinihin odkrył publiczności innego Kupałę. Ten spektakl rozpoczął nowy okres w historii teatru białoruskiego.*

— Zgadzam się, że od «Tutejszych» rozpoczął się nowy etap w rozwoju teatru białoruskiego. Dodam tylko, iż nie tylko Pinihin odkrył dla publiczności innego Kupałę, lecz również Kupała — innego Pinihina. Jednak sięganie do klasyki narodowej na początku lat dziewięćdziesiątych było spowodowane nie zainteresowaniem niektórych reżyserów, lecz zmianami w życiu społeczno-politycznym kraju, procesem odrodzenia narodowego. Do tego czasu repertuar dwudziestu dwóch teatrów na Białorusi, z których tylko trzy były białoruskojęzyczne, niczym się nie

różnił od repertuaru teatrów rosyjskich. Od Brześcia do Władywostoka wystawiano te same sztuki dramaturgów moskiewskich lub klasykę rosyjską i zagraniczną.

— *Istniała jeszcze białoruska radziecka dramaturgia. Utwory Kandrata Krapiwy, Andreja Makajonka, Alaksieja Dudaraua też były wystawiane na całym obszarze byłego ZSRR. Sztukę A. Dzialeńdzika «Wyklik baham» [«Wyzwanie bogom»] wystawiono na ponad stu scenach. Oczywiście dramaturgia białoruska między latami pięćdziesiątymi i osiemdziesiątymi cieszyła się uznaniem w innych republikach. Ale co pozostało po tej sławie, gdzie są dzisiaj te sztuki, w repertuarze jakiego teatru?*

— Nasi poprzednicy pracowali w zupełnie innych warunkach. Współczesnej białoruskiej dramaturgii poza granicami państwa nikt nie zna i w najbliższym czasie znać nie będzie. Tak jak i my nie znamy, niestety, współczesnej dramaturgii litewskiej, ukraińskiej, a nawet rosyjskiej. Białoruska dramaturgia radziecka cieszyła się szacunkiem na scenie całego Związku Radzieckiego, lecz na początku lat dziewięćdziesiątych dramatopisarze orientujący się na widza Związku przestawili się na «rynek wewnętrzny». Sztuki Dudaraua «Uzlot» [«Wzlot»], «Paroh» [«Próg»], «Radawyja» [«Szeregowi»], «Majstar i Marharyta» [«Mistrz i Małgorzata»] (według Bułhakowa) mogły być wystawione w Mińsku, Petersburgu, Sewastopolu, lecz «Wieża» (według Niaklajewa), «Pieśnia pra zuba» [«Pieśń o żubrzu»] (według M. Husowskiego), «Kupała» są przeznaczone wyłącznie dla widza białoruskiego. Publiczność rosyjska nie potrafiłaby odebrać «Pieśni o żubrzu».

— *Czy oznacza to, że autorzy, którzy zaczęli pisać utwory dramatyczne na początku lat dziewięćdziesiątych, znaleźli się w lepszej sytuacji, niż ci, którzy przebijali się na scenę w latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych? Nie zawracaliście przecież sobie głowy marzeniem o widowni rosyjskiej, nie było w teatrach białoruskich konkurencji z dramatopisarzami rosyjskimi, dlatego że powstało zapotrzebowanie na materiał narodowy.*

— W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nie istniało zapotrzebowanie na dramaturgię narodową, lecz każdy teatr miał obowiązek: chociaż raz w roku wystawić sztukę białoruską. W jednolitym,

prowinjonalnie-rosyjskim repertuarze dramaturgia białoruska miała własną «niszę», niewielką, lecz legalną «działkę». Autorzy białoruscy mogli sławić bohaterskie czyny narodu w drugiej wojnie światowej, pokazywać zmiany socjalistyczne na wsi, wyśmiewać biurokratów-ugodowców, i na koniec walczyć z pijaństwem. Kastuś Hubarewicz, Aleś Machnac, Mikoła Matukouski, Aleś Pietraszkiewicz praktycznie nie przekraczali w swoich utworach tych ram tematycznych. Duży wpływ miała ideologia również na twórczość Makajonka, zwłaszcza w okresie wcześniejszym. Wśród gatunków białoruskiej dramaturgii radzieckiej dominował dramat historyczny i komedia satyryczna. Tematów filozoficznych, uniwersalnych problemów egzystencji człowieka nie poruszano, to należało wyłącznie do dramaturgii rosyjskiej i powszechnej. Makajonak dość rzadko, ale jednak dotykał problemów uniwersalnych, przebijając swoich bohaterów w stroje zagraniczne (na przykład w sztuce «Zaciukany apostał» — «Zahukany apostał»). Do tematów historycznych, a raczej kulturowo-patriotycznych zwracał się Pietraszkiewicz. Istniały wreszcie dramaty historyczne Uładzimira Karatkiewicza, chociaż jego dramaturgia nie jest tak ciekawa jak proza.

— *Czyżby współcześni dramaturdzy białoruscy nie mieli swojej «niszy» w repertuarze teatralnym? Tematyka historyczna. Przypomnijmy sobie chociażby realizacje lat dziewięćdziesiątych: «Zwon nie malitwa» [«Dzwon nie modlitwa»] Iwana Czyhrynaua, «Kniaź Witaut» [«Książę Witold»] Alaksieja Dudaraua, «Barbara Radziwiłł» [«Barbara Radziwiłłówna»] Raisy Barawikowej, «Brat moj, Symon» [«Brat mój, Szymon»] Uładzimira Rudaua...*

— Moim zdaniem współczesna dramaturgia białoruska jest bardziej różnorodna, zarówno tematycznie, jak i gatunkowo, niż białoruska dramaturgia radziecka. Nasze pokolenie nie ma lidera, którym był dla swoich kolegów Krapiw, Makajonak, czy Dudarau, natomiast mamy więcej, jak mi się zdaje, osobowości. Jeden pisze sztuki absurdałne, drugi — farsy postmodernistyczne, trzeci — dramaty psychologiczne, czwarty — kryminały, piąty — melodramaty... Ktoś zwraca się do tradycji teatru narodowego, przedradzieckiego, inny próbuje wykorzystać osiągnięcia światowej dramaturgii dwudziestego wieku. Wracając do

dominacji tematu historycznego, jest to z jednej strony potrzeba czasu, z drugiej — jest to zwykła koniunktura. Cieszy jednak to, że pojawił się widz świadomy narodowo, który jest zdolny odbierać i rozumieć dramat historyczny. Za czasów Karatkiewicza jeszcze nie było takiego widza: może dlatego, że w szkołach radzieckich historii Białorusi praktycznie nie studiowano. Pamiętam, w latach osiemdziesiątych Wileński Teatr Rosyjski przywiózł do Mińska «Barbaru Radiwilaite» [«Barbara Radziwiłłówna»] Juozasa Gruszasa. Spektakl był dobry, lecz na sali było nie więcej niż czterdzieści osób, po przerwie pozostało ich z dziesięć. Mińskiej publiczności nie zainteresowało to, co odbywało się na scenie. Postaci Zygmunta Augusta, Barbary Radziwiłłówny, braci Radziwiłłów, królowej Bony były dla niej obce, kojarzyły się z historią litewską lub polską. Natomiast w połowie lat dziewięćdziesiątych, kiedy na «Wolnej scenie» Walery Mazynski zrealizował «Barbaru Radziwiłł» [«Barbarę Radziwiłłównę»] Barawikowaj, spektakl stał się jednym z najbardziej kasowych w teatrze. Młodzi ludzie, którzy znali historię Białorusi z nowych podręczników i rośli w atmosferze ożywienia narodowego, przyjmowali Barbarę jako bohaterkę białoruską.

— *Wiesz, kiedy obejrzałam «Kniazia Witaut» [«Książę Witold»], zrozumiałam, że my wszyscy idziemy drogą teatru litewskiego. Walczymy, wyciągamy z mroku zapomnienia naszą historię i wychowujemy na niej widza. To, czego dramaturdzy litewscy (Justinas Marcinkiewiczus, Juozas Gruzas) dokonali w latach siedemdziesiątych i jeszcze wcześniej (Balys Sruoga), — nasi tylko zaczęli. A propos, Litwini już zrealizowali «Dziady» Mickiewicza, traktując je jako swoją narodową spuściznę, czego my wciąż nie możemy dokonać.*

— Otrzymując prawo (nie wiadomo jak na długo) do własnej historii, zaczęliśmy nie tylko iść drogą teatru litewskiego, ale również polskiego z opóźnieniem obliczonym nie na dziesięciolecia, lecz na stulecia: sztuka Felińskiego «Barbara Radziwiłłówna» została napisana w latach dwudziestych dziewiętnastego wieku. Nie chciałoby się jednak, żeby temat historyczny stał się dla współczesnej dramaturgii białoruskiej tą niszą koniunkturalną w repertuarze teatralnym, jak swego czasu temat drugiej wojny światowej i temat wsi dla białoruskiej dramaturgii radzieckiej. Przecież istnieje takie zagrożenie. Dziś większość reżyserów

i krytyków utożsamia dramaturgię narodową z białoruskim dramatem historycznym i według kanonów tego właśnie gatunku jest oceniany każdy spektakl, w którym bohaterowie są ubrani w starodawne stroje i rozmawiają po białorusku. Pamiętam, jak po przedstawieniu mojej komedii «Salamieja i amaraty» [«Salomea i adoratorzy»] w realizacji Ryda Talipaua jedna z przedstawicielek cechu krytycznego oburzyła się: «Jeżeli taka ma być nasza historia — nie potrzebujemy jej!» Podobnie reagowali na farsę erotyczną Maksima Klimkowicza i Mirasłaua Szajbaka «Vita brevis, abo Nahawicy światoha Heorhija» [«Vita brevis, albo Spodnie świętego Georgia»] ci, którzy chcieli odebrać ten utwór jako biografę Franciszka Skaryny.

— *O ile wiem, dramaturdzy młodszego pokolenia nie piszą na temat historyczny, od szablonowego rozumienia materiału narodowego wyłącznie jako historycznego musi ratować różnorodność gatunkowa utworów dramatycznych, istnienie osobowości twórczych. W najnowszym podręczniku Suczasnaja bielaruskaja litaratura [«Współczesna literatura białoruska»] (wyd. Mińsk 1997) Bielskiego dramaturgia lat dziewięćdziesiątych jest reprezentowana przez takie nazwiska, jak Dudarau, Astaszonak, Butramiejeu, Arachouski, Saulicz, Kawalou, Sidaruk, Fiedarenka, Klimkowicz. Niektóre osoby z tego szeregu nie wzbudzają zaufania, brak mi tutaj Bojki czy Kandraszoua. Zgadzam się natomiast z autorem tej książki, że «nasza dramaturgia narodowa nie może poszczycić się taką ilością imion, jak współczesna poezja lub proza.» Przekonała mnie o tym praca nad programem telewizyjnym «Teatr w fotelu». Jednym z głównych celów tego programu było zaznajomienie widzów ze współczesną dramaturgią białoruską, odkrycie nowych nazwisk, przedstawienie fragmentów z utworów jeszcze niewystawionych. Jednakże bardzo szybko idea programu została wyczerpana: ograniczona liczba dramaturgów i braki w ich wiedzy i kulturze (okazało się, że nie każdy autor umiał wypowiedzieć się przed kamerą). Pierwsze spotkanie, dość udane było przeprowadzono z Tobą, drugie — ze Zmicierem Bojką, którego wtedy jeszcze nikt nie znał, lecz wkrótce koło interesujących dramaturgów zamknęło się i ja zaczęłam zapraszać tłumaczy dramaturgii światowej: Zmiciera Kołasa, Lawona Barszczeuskiego i innych. Drugi przykład. Aktywnie rozpoczynał swoją*

*działalność pod kierownictwem doświadczonego reżysera Mazynskiego Republikański Teatr-Laboratorium Dramaturgii Białoruskiej «Wolnaja Scena», który został założony w 1991 roku i miał kształtować młodych dramaturgów, pomagać im we wprowadzeniu swoich utworów do sceny. Nowy, eksperymentalny teatr przedstawił publiczności sztuki Arachouskiego, Saulicza, Sidaruka, Adamczyka i Klimkowicza, Barawikowej, Kazaczonka, Rudaua, Kawaloua, Kandraszoua... Lecz w szybkim czasie zapal znikł, w repertuarze pojawił się Shakespeare, Czechow, Brecht, zamiast nowych imion trafiały się znane jeszcze z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (Marczuk, Papowa). Znów koło się zamknęło? Może przesadzasz, mówiąc o bogactwie i różnorodności dramaturgii współczesnej w porównaniu z radziecką? Prawda jednak jest taka, że na kolejny republikański konkurs dramatyczny w 1997 roku nadesłano ponad dziewięćdziesiąt utworów, lecz tylko nieliczne zasługiwały na realizację. Wśród zwycięzców — jedynie znane nazwiska.*

— Mówiłem o większej różnorodności współczesnej dramaturgii białoruskiej w porównaniu z radziecką tematycznie i gatunkowo, nie o liczebnej przewadze autorów i utworów. Dramaturgia jak zawsze pozostaje zajęciem elitarnym. Ludzi, którzy się zajmują dramaturgią profesjonalnie, można wyliczyć na palcach. W naszym Związku Pisarzy poetów czy prozaików jest ileś tam razy więcej, niż dramaturgów. Przyczyna jest prosta: można przez całe życie pisać i wydawać wiersze i opowiadania, których nikt nie będzie czytał. Lecz teatry nie będą ciągle wystawiać sztuk, których nikt nie chce obejrzeć. Dramaturgia wymaga większej odpowiedzialności i profesjonalizmu. Zawsze czuję się nieswojo widząc własne nazwisko na afiszu teatralnym obok Shakespeare'a, Czechowa. Współczesny poeta nie drukuje swoich wierszy obok klasyków literatury światowej w takich czasopismach jak «Pierszaćwiet» («Pierwiosnek»), «Maładość» («Młodość»), «Połymia» («Płomień»); wyjątek stanowi czasopismo «Krynica» («Źródło»), lecz tam i wymagania w stosunku do autorów są wyższe. Co do teatru «Wolnaja Scena», uważam, że powstanie tego projektu, biorąc pod uwagę wpływ na rozwój białoruskiej dramaturgii, było najważniejszym wydarzeniem w życiu teatralnym kraju lat dziewięćdziesiątych. Na scenie tego teatru



ujrzały światło dzienne sztuki praktycznie wszystkich dramaturgów nowej generacji, a sztuki, trzeba zaznaczyć, bardzo różniły się od siebie: farsa «Vita brevis» Adamczyka i Klimkowicza, absurd «Haława» («Głowa») Sidaruka, komedia socjalna «Czasny siektar» («Sektor prywatny») Kazaczonka, kryminał «Mister Rozyhrysz» («Mister Kpiarz») Kandraszoua i inne. Kiedy na początku 1992 roku pracowałem w oddziale literackim teatru, przyniosłem Mazynskiemu sztuki Adamczyka i Klimkowicza «Vita brevis» i «Czorny kwadrat» («Czarny prostokąt») — realizowane później przez Huzija i Harcujeua — z czego jestem naprawdę dumny. Na końcu 1996 roku na «Wolnej Scenie» odbyła się premiera «Założnicy kachańnia» («Niewolnica miłości») w realizacji Huzija według mojej sztuki «Lusterko Blandoi» («Lusterko Blandoi») z wykorzystaniem muzyki zespołu «Kamelot». Dzisiaj obserwuję jakąś przerwę we współpracy teatru z młodymi dramaturgami białoruskimi, natomiast głośno było o realizacji Mazynskiego «Karjery Artura Ui» («Kariera Artura Ui») Brechta. Uważam, że problem «Wolnej Sceny» polega jednak nie na wąskim kole dramaturgów i nie na braku interesujących utworów, lecz na niedostatecznej liczbie reżyserów, którzy mogliby wystawiać dramaty. Stylistycznie i gatunkowo różne sztuki wymagają odmiennego podejścia reżysera, rozmaitej estetyki teatralnej... A programu «Teatr w fotelu» szkoda. Była nadzieja, że zapoznawszy widzów z dramaturgami, program ten zacznie zapoznawać publiczność z utworami tych autorów i przekształci się w Teatr Telewizji, podobny do tego, który jest w telewizji polskiej.

— *Do tego było potrzebne inne finansowanie i, jak mówisz, szersze koło nie tylko autorów, lecz również aktorów i reżyserów. Wróćmy jednak do głównego tematu naszej rozmowy i spróbujmy nakreślić ogólny portret nowej generacji dramaturgów białoruskich. Dzisiejszy dyrektor Teatru Narodowego Henadź Dawydzka jeszcze w 1992 roku mówił o tym, że sztuki z szafy kierownika części literackiej podzieliliby na trzy kategorie. Pierwsza — to utwory znanych już dramaturgów; druga — utwory aktorów i reżyserów; trzecia — utwory młodych literatów białoruskich. Następnie, analizując tematy i fabuły, które były tam przedstawione, problemy i pytania, które były tam poruszone, doszedł do wniosku, że najciekawszą jest ta trzecia — utwory młodych literatów i dodał, że*

*jego nadzieje związane są właśnie z ich poziomem kultury i znajomości języka. W gruncie rzeczy zgadzam się z nim, chociaż muszę zaznaczyć: na razie większe sukcesy odnieśli przedstawiciele innej kategorii — aktorzy i reżyserzy, którzy wzięli się za pisanie dramatów. Przede wszystkim trzeba tu wymienić aktora «Wolnej Sceny» Zmiciera Bojkę. Jego «Krwawa Mery», która została wystawiona na małej scenie Teatru Narodowego, stała się najlepszym debiutem sezonu 1996/1997. Bojka próbuje pisać w stylu absurdu, może nie całkiem jeszcze rozumiejąc istoty tej metody. Reżyser Harcujeu i aktor Kiryczenka pomogli mu dopisując tekst sztuki po prostu na planie.*

*Następnie — Aleś Harcujeu, aktor Teatru Narodowego i od niedawna ciekawy reżyser («Czarny prostokąt», «Krwawa Mery»), który również próbuje sił w dramaturgii. Prawdę mówiąc, na razie mniej udanie niż w innych dziedzinach swojej twórczości, jeżeli sądzić po drugorzędnej i nieoryginalnej sztuce «Znajści Elizabet» («Znaleźć Elizabet»), wystawionej przez autora w Małym Teatrze.*

*Wreszcie, sam Henadź Dawydzka — nie tylko aktor, reżyser (a teraz jeszcze i dyrektor) Teatru Narodowego, do tego kierownik Teatru-Studio «Bulwar Śmiechu». Jego «Rok-n-rol na sałomie» («Rock-and-roll na słomie») już parę sezonów cieszy się niezmienną popularnością wśród młodzieży Mińska. Można byloby dodać jeszcze Pinihina, Maśluka, Rudaua i innych reżyserów, którzy z mniejszym lub większym powodzeniem próbują zajmować się dramaturgią. Ale nowych nazwisk, które weszły do teatru w latach dziewięćdziesiątych z literatury (poezji, prozy, krytyki), na razie nie jest wiele: Adamczyk i Klimkowicz, Kawalou, Sidaruk... Wszyscy pochodzą z grupy literackiej «Tutejszyja» («Tutejsi»), z zawodu są filologami (poza Klimkowiczem). Publiczność Mińska zna was przeważnie ze spektakle na «Wolnej Scenie». Nie wymieniam tutaj autorów początkujących i tych, którzy pracują dla dzieci.*

— Każdy z wyżej wymienionych autorów pisze nie tylko dla teatrów dramatycznych, lecz również dla lalkowych. Dlatego wśród «dramaturgów od literatury» wymienilibym jeszcze Piotra Wasiuczenkę. Taki uniwersalizm jest cechą nowej generacji. Drugą wyróżniającą cechą, jak już mówiłem, jest nieobecność wyraźnego lidera. A najważniejsze jest to, że każdy z nas pragnie zrealizować swój «projekt», celowo idzie

własną drogą, nie pisze sztuk na potrzeby koniunktury, nie dostosowuje się do gustów publiczności. Do dramaturgii trafiali zawsze autorzy albo z teatru, albo z innych gatunków literackich. Pierwsi dobrze znali prawa sceny, drudzy — dobrze znali język, wyczuwali styl. W jakim to sposób można połączyć te wartości? W naszych warunkach białoruskich, kiedy ani aktorzy, ani publiczność nie władają tak dobrze językiem ojczystym, różnica pomiędzy dwoma kierunkami jest szczególnie zauważalna: dramaturdzy «od teatru» bardzo mało dbają o bogactwo językowe, a dramaturdzy «od literatury» muszą pisać prościej, żeby publiczność ich rozumiała.

— *Mówisz, że każdy młody dramatopisarz ma swój projekt, swój osobisty plan, który celowo realizuje. Widzę, że taki plan ma na przykład Bojka, który uparcie pracuje w dziedzinie teatru absurdu. Ale nie mogę zrozumieć na przykład planu Sidaruka, który po sztuce absurdu «Głowa» napisał melodramat «Płacz, saksofon» («Płacz, saksofonie»). Powiedz, a jaki projekt realizujesz Ty sam? Twój «Tryszczan» («Tristan») (jedna z moich ulubionych sztuk) — jest to typowy teatr przedstawienia, «teatr w teatrze». W «Salomei» są elementy teatru przeżywania, psychologizm, których, niestety, w komediowej realizacji Ryda Talipaua nie ma. «Lusterko Biandoi» to romantyczny melodramat, zbudowany na materiale średniowiecznym. «Stomleny djabał» («Zmęczony diabeł») to filozoficzna fantasmagoria, przepleciona cytatami i aluzjami z utworów dramaturgii białoruskiej (między innymi z «Komedii» Moraszewskiego, «Zniszczonego gniazda» Kupaly). W jaki sposób to wszystko się łączy?*

— Nazywam swój projekt dramaturgią hermeneutyczną. Narodził się on z tęsknoty za dawnym, z braku w naszej literaturze utworów dramatycznych, które chciałbym, jako współczesny widz, obejrzeć w teatrze. Po przeczytaniu książki Jana Barszczewskiego «Szlachcic Zawalnia, albo Białoruś w fantastycznych opowiadaniach» (jeszcze w korekcie ofiarowanej mi przez tłumacza Mikoły Chaustowicza), pomyślałem: co jeżeli by Barszczewski zamiast zbioru opowiadań napisał w połowie dziewiętnastego wieku romantyczną sztukę o tematyce ludowej? Pomyślałem, wyobraziłem sobie i napisałem sztukę «Zwarjacieli Albiert, abo Prarocctwy szlachcica Zawalni» («Zwariowany Albert, lub Przepowiednie szlachcica Zawalni»). Wyszła z tego nie

inscenizacja (byłoby to możliwe na podstawie jednego opowiadania), lecz sztuka-mistyfikacja, niezwykła kontaminacja tematów, obrazów, zdań z książki i moich własnych fantazji. W istocie próbowałem napisać sztukę za Barszczewskiego w estetyce teatru romantycznego dziewiętnastego wieku. Teraz rozumiem — daremnie. Trzeba było pisać dramat «za siebie», w estetyce współczesnego teatru, nie imitować tekstu nieistniejącego, lecz aktualizować tekst realny. Praca nad sztuką «Zwariowany Albert» i spektakl o tym samym tytule w Obwodowym Teatrze Dramatycznym w Homlu wiele mnie nauczyły. Powstał i został ukształtowany w rysach ogólnych «projekt hermeneutyczny». Następne sztuki pojawiły się jako rezultat mojego rozkochania w dawnych tekstach białoruskich. Jestem przekonany, że tylko dzięki spektaklom «Tristan i Izolda» i «Niewolnica miłości» większość widzów dowiedziała się o istnieniu białoruskich szesnastowiecznych powieści rycerskich, nie wydanych u nas do dzisiaj. Nie stawiałem przed sobą celów edukacyjnych, po prostu zapraszałem aktorów i widzów, żeby dołączyli się do gry z tekstami. Potem przywiozłem z Krakowa polskie wydanie pamiętników Salomei Pilsztynowej-Rusieckiej. Mój przyjaciel przetłumaczył je na język białoruski i wydał pod tytułem «Awantury majho życia» («Awantury mego życia»), a ja napisałem sztukę «Salomea i adoratorzy». Spektakl Talipaua w Obwodowym Teatrze w Maładziecznie wywołał sympatię widzów i różne oceny krytyków. Zmęczony przygodami «Salomei», naszą postradziecką rzeczywistością i, jak mówi Sokrat Janowicz, swoją białoruskością wyjechałem do Lublina, skąd powróciłem ze «Zmęczonym diabłem». Taki jest mój projekt i tak właśnie go realizuję.

— *Pomiędzy «Zwariowanym Albertem» (1991) i «Zmęczonym diabłem» (1997) poza pracą nad realizacją swego «projektu hermeneutycznego» zajmowałeś się dramaturgią dla dzieci — i bardzo udanie. Wiem, że twoje sztuki ujrzały sceny nie tylko teatrów białoruskich, lecz również rosyjskich. «Chochlika» na przykład wystawiono w Smoleńsku, Astrachaniu, Samarze; «Draulany Rycar» («Drewniany Rycerz») trafił do telewizji rosyjskiej. «Zmęczony diabeł» jest wystawiany w Lublinie. Czy Twoje własne doświadczenie nie koliduje z Twoim przekonaniem,*

*że dramaturgia białoruska nie jest znana poza granicami kraju, tak jak niegdyś była znana białoruska dramaturgia radziecka, i w najbliższym czasie znana nie będzie?*

— Co z tego, że gdzieś pojawiają się pojedyncze sztuki? Dramat Adameczyka i Klimkowicza «Vita brevis» wystawiono w Moskwie, a dramat Papowaj «Ulubioncy losu» («Wybrańcy losu») zajął pierwsze miejsce na międzynarodowym konkursie w Niemczech. Ale w Europie naszej dramaturgii nie znali i nie znają. W Rosji koledzy w najlepszym razie pytają: czy pisze teraz coś Dudarau? O dramaturgii białoruskiej dowiedzą się jedynie wtedy, gdy dowiedzą się o teatrze białoruskim i o kulturze białoruskiej w ogóle.

*Przekład z języka białoruskiego Natalia Rusiecka*

## **«Я ПІШУ ТОЛЬКІ П’ЕСЫ, ЯКІЯ Б САМ ХАЦЕЎ ПАГЛЯДЗЕЦЬ У ТЭАТРЫ...»<sup>1</sup>**

*З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Вольга Барабаничыкава*

Першапачаткова гутарка з беларускім драматургам С. Кавалёвым павінна была тычыцца першай кнігі ягоных п’ес. Але напрыканцы II Фэстывалю нацыянальнай драматургіі імя В. Дуніна-Марцінкевіча стала зразумела, што з’явілася яшчэ адна падстава для сустрэчы: С. Кавалёў стаў адзіным з прызнаных беларускіх драматургаў, каго адзначыла журы фэсту...

— *Сяргей, як глядач, якія спектаклі вы б хацелі бачыць сёння ў нашым тэатры?*

— У мяне ёсць даволі рэдкая для пісьменніка рыса — я люблю бываць у тэатры. Мне падабаюцца спектаклі, якія не даследуюць рэчаіснасць, а яе ствараюць, «пераствараюць». Спектаклі, у якіх была б паэзія, элементы гульні, так званыя лудычныя прадстаўленні. Беларуская ж драматургія раней была пераважна сацыяльнай, злабадзённай. Таму мяне больш прыцягвалі ў юнацтве замежныя драматургія і класіка. Дарэчы, я пішу толькі п’есы, якія б сам хацеў паглядзець у тэатры.

— *Вашыя п’есы ў асноўным прысвечаны старадаўнасці. Чаму вы абмінаеце XX стагоддзе? Напрыклад, 30-я гады мінулага стагоддзя, калі была знішчана беларуская інтэлігенцыя. Беларуская п’еса, якая б смела распавядала пра гэтую трагедыю, яшчэ не напісана.*

— Як філолаг я займаюся вывучэннем літаратуры Рэнэсансу. У п’есах я выкарыстоўваю матывы і алюзіі з літаратурных твораў XVI–пачатку XX стагоддзя. Мне здаецца, гэта вельмі патрэбна нацыянальнаму тэатру, бо пашырае ўяўленне пра беларускую культуру, пра мажлівасці драматургіі.

У мяне была задума стварыць цыкл п’ес, падставай для якіх сталіся б літаратурныя тэксты, а не толькі падзеі рэальнага жыцця. На працягу дзесяці год я напісаў сем п’ес для дарослага глядача.

<sup>1</sup> Гутарка апублікавана: Літаратура і мастацтва. 2002. 25 студзеня.

У 1991 годзе адбылася пастаноўка «Звар’яцелага Альберта» ў Гомелі. Потым былі напісаны «Трышчан ды Іжота», «Балада пра Бландою», «Саламея», «Стомлены д’ябал», «Францішка, або Навука кахання», «Тарас на Парнасе». Гэта будзе зборнік герменеўтычнай драматургіі «Стомлены д’ябал» з пасляслоўем, у якім я мушу растлумачыць, што такое герменеўтычная драматургія. Раней мне здавалася, што аўтар нічога не павінен тлумачыць у сваіх драматургічных тэкстах, але, мусіць, я памыляўся. Свядомае выкарыстанне ў маёй творчасці матываў і вобразаў старадаўняй літаратуры ўспрымаецца многімі крытыкамі як хваравіты недахоп самастойнасці, стварэнне звычайных «рымейкаў».

Напрыклад, п’еса «Балада пра Бландою» напісана паводле беларускага рыцарскага рамана «Бава», у якім Бландою згадваецца толькі ў самым пачатку як адназначна адмоўны персанаж — распусніца, з-за якой сталіся ўсе беды. У п’есе я спрабую паглядзець на падзеі вачыма гэтай жанчыны, адшукаць яе праўду, я інтэрпрэтую яе гісторыю як гісторыю жанчыны ў эпоху мужчын. Нешта падобнае адбываецца ў «Саламеі Русецкай». У «Трышчане ды Іжоце» ўвага акцэнтавана не толькі на трагічных, але і на камічных момантах. У другой дзеі сюжэт зусім іншы, чым у рамане. Не дзіўна, што ў Любліне польскія гледачы былі ў шоку ад нечаканага фіналу «Трышчана», таму што яны вывучаюць у школе класічную версію рамана. Папросту я выкарыстоўваю ў сваіх творах літаратурныя матывы і вобразы не таму, што не магу напісаць самастойны твор, а таму, што такая герменеўтычная драматургія мне здаецца больш патрэбнай для сучаснай беларускай культуры. Наогул цікава, што сам я не ўспрымаю свае творы як гістарычныя.

— *І ўсё ж ці дачакаюцца ад драматурга С. Кавалёва п’есы пра сучаснасць?*

— У мяне часта пытаюцца, калі я напішу твор пра сучаснасць. Думаю, што праз год-два. Я скончыў свой герменеўтычны праект і, шчыра кажучы, ужо стаміўся ад гульні з тэкстамі гістарычных касцюмаў. Але я сумняваюся, ці магчымая сёння драматургія, якая б, па-першае, праўдзіва, а па-другое, цікава адлюстроўвала наш час. Сучаснасць, якую мы зазвычай бачым на сцэне, — бяздарная,

пустая. Можа, таму, што бяздарная сама рэчаіснасць? Старадаўняя ж літаратура дазваляла разважаць паэтычна, метафарычна пра нашае жыццё. Пакуль што я напісаў толькі п’есу «Сёстры Псіхеі», распачаўшы ёю іншы свой праект: «магічны тэатр».

— *Сяргей, калі меркаваць па апошніх спектаклях, вас пры-вабляюць найперш жаночыя вобразы. Чаму? І чаму вашыя гераіні такія нешчаслівыя ў каханні, заўсёды падманутыя мужчынамі?*

— Па-першае, таму што я мужчына. Гэта звязана з падсвядомасцю. Яшчэ Юнг заўважыў, што душа мужчыны мае жаночую сутнасць. Па-другое, і Саламея Русецкая, і Францішка Уршуля Радзівіл цікавілі мяне як асобы. Ніхто з мужчын тых часоў не напісаў такіх мемуараў, як Саламея, не стварыў уласнага тэатра, не напісаў такой колькасці п’ес, як Францішка. Нашаму тэатру бракуе такіх жаночых вобразаў, хаця сама сутнасць тэатра — жаночая. Адна мая знаёмая паэтка сказала: «Дзе з’яўляецца жанчына — там пачынаецца тэатр». А што тычыцца пытання, чаму мае гераіні такія няшчасныя ў каханні, — я не ведаю адказу. Можа, таму я і напісаў гэтыя п’есы.

— *На сёлетнім Фестывалі нацыянальнай драматургіі нашыя тэатралы літаральна зачытваліся п’есамі маладога беларускага драматурга А. Курэйчыка. Цікава, як вы ставіцеся да ягоных п’ес?*

— Адно з добрых уражанняў ад бабруйскага фестывалю — знаёмства з Андрэем і ягонымі п’есамі. Нарэшце ў нас з’явіліся сапраўды маладыя драматургі, найноўшая генерацыя. Я прачытаў пяць п’ес Андрэя, усе яны напісаны прафесійна, пазначаны пячаткаю таленту. Але на мяне як на чытача зрабіла ўражанне адна — гістарычная драма «П’емонцкі звер» (дарэчы, яна пра Сярэднявечча). Лічу, што гэта ўзор гістарычнай драмы, не ілюстрацыі да гісторыі, а менавіта жывой драмы. З задавальненнем прыйду ў тэатр паглядзець спектакль паводле гэтай п’есы.

## ДРАМАТУРГ НА ПАРНАСЕ<sup>1</sup>

*З Сяргеям Кавалёвым гутарыла Вольга Барабанічыкава*

18 сакавіка ў Рэспубліканскім тэатры юнага глядача адбылася прэм'ера спектакля «Тарас на Парнасе». П'есу напісаў вядомы беларускі драматург і літаратуразнаўца Сяргей Кавалёў, драматургічныя творы якога сёння ідуць у многіх тэатрах Беларусі. Выкладчык філалагічнага факультэта БДУ (С. Кавалёвым напісана першая ў беларускім літаратуразнаўстве гісторыя развіцця польскамоўнай паэзіі Беларусі XVI – пачатку XVII стагоддзя) адносіць п'есу «Тарас на Парнасе» да цыклу герменеўтычнай драматургіі, у якой выкарыстоўваюцца матывы і вобразы з літаратурных твораў XVI – пачатку XX стагоддзя. Такого кшталту драматургію С. Кавалёў лічыць патрэбнай для беларускага тэатра, бо яна пашырае ўяўленне пра беларускую культуру, пра магчымасці драматургіі.

П'еса «Тарас на Парнасе» — апошняя з герменеўтычнага праекта, якая атрымала ўвасабленне на сцэне (раней былі пастаўлены «Звар'яцелы Альберт», «Стомлены д'ябал», «Трышчан ды Іжота», «Саламея», «Балада пра Бландою», «Навука кахання», «Легенда пра Машэку»).

### Ціль Уленшпігель па-беларуску

— Праектам герменеўтычнай драматургіі я займаўся на працягу дзесяці год, — расказвае С. Кавалёў. — П'еса «Тарас на Парнасе» пісалася вельмі лёгка. Сам тэкст паэмы займае недзе восем-дзесяць старонак, а тэкст п'есы — каля пяцідзесяці. У драматургічным творы я ўявіў тое, што магло б быць.

Памятаю, некалі ў мяне нехта запытаўся: а чаму вы напісалі менавіта «Тарас на Парнасе»? І я з жартам адказаў: ну як чаму? Гэта ананімная паэма XIX стагоддзя, якую называюць візітнай карткай беларускай літаратуры. Нашы літаратуразнаўцы ўвесь час

спрачаюцца, імкнучыся выявіць, хто з'яўляецца аўтарам гэтага твора. Сёння вісіць афіша, на якой напісана: С. Кавалёў «Тарас на Парнасе». Нарэшце ўсе будуць ведаць, хто напісаў, і перастануць спрачацца. А ўвогуле гэты твор унікальны. Я лічу, што сам вобраз Тараса — гэта такі беларускі Ціль Уленшпігель альбо Колабрыньён, нацыянальны тып, характар. З пункту гледжання кампазіцыі паэма, можа, і не завершаная, але цікавая. Цікавы сам вобраз Тараса, сутыкненне яго са светам багоў і са светам літаратуры. Як вядома, гэта не першая ананімная паэма ў беларускай літаратуры, перад ёю была «Энеіда», але ў «Энеідзе навыварат» багі параўноўваліся з сялянамі, паказваліся такімі ж п'яніцамі, аматарамі добра пад'есці, як і людзі. У п'есе «Тарас на Парнасе» іншы прынецп: тут беларускі селянін Тарас як бы ўносіцца да багоў і пачынае ўмешвацца ў іх жыццё, кіраваць імі. Мне хацелася паказаць перадусім свет універсальнага беларуса з лепшымі і горшымі рысамі ягонага характару і, як у іншых герменеўтычных п'есах, звесці розныя традыцыі да дыялогу. Напрыклад, у п'есе ёсць вытрымкі з Платона, антычнай лірыкі, міфалогіі. Калі я пачаў чытаць «Тараса на Парнасе», то звярнуў увагу, што некаторыя багі называюцца адпаведна грэцкай традыцыі, а некаторыя — адпаведна рымскай. Я не мяняў гэта ў п'есе. Затое змяніў вобразы паэтаў: у п'есе іх толькі тры.

— *А вы не баіцеся, што нашы настаўнікі не ўспрымуць такую вольную гульню з «Тарасам на Парнасе»? Наколькі мне вядома, вашы герменеўтычныя п'есы многія лічаць гістарычнымі.*

— Гэта, канечне, няправільна. Калі казаць пра рэакцыю глядачоў, то я ўжо маю віцебскі вопыт. У мінулым годзе «Тарас на Парнасе» быў пастаўлены Аляксеем Ляляўскім у Нацыянальным акадэмічным драматычным тэатры імя Я. Коласа. Віцебскі спектакль, нягледзячы на вельмі агрэсіўную, авангардную рэжысёрскую манеру Ляляўскага, спадабаўся глядачам, асабліва дзецям-падлеткам, менш — настаўнікам, якія ўжо прызвычаліся да традыцыйнага тэатра. У той пастаноўцы шмат нечаканых прыдумаў. Напрыклад, Тарас выязджае на сцэну на гандоле, апрануты ў касцюм венецыянскага гандальера. Багі сядзяць на вялізных кубах, размаўляюць, тры-

<sup>1</sup> Гутарка апублікавана: Настаўніцкая газета. 2004. 20 сакавіка.

маючыся, як стрыпцізёры, за вялізныя шасты. На задніку ўзнікаюць розныя малюнкi... Напалову — кіно, напалову — тэатр. Мне здаецца, што пастаноўка Наталлі Башавай у ТЮГу больш цёплая, мяккая і лірычная. Рэжысёр больш звяртала ўвагу не на форму, а на змест, імкнулася перадаць непаўторныя характары герояў. Думаю, што і школьніку, і даросламу глядачу ўсё будзе зразумела. Адзінае, чаго я баюся, што літаратурны «Тарас на Парнасе» пачне цалкам асацыіравацца са сцэнічным. Ёсць небяспечнасць, што дзе-небудзь на экзамене школьнік будзе распавядаць настаўніцы пра герояў, якіх няма ў паэме, кажучы: дык мы ж гэта бачылі ў тэатры!

### Інтымны дзённік і пацалунак ночы

— *Сяргей, некалькі гадоў назад, калі апошні раз мы гутарылі з вамі, вы казалі, што ствараеце толькі тыя п'есы, якія самі б хацелі паглядзець у тэатры. Вы па-ранейшаму кіруецеся гэтым прынцыпам?*

— Безумоўна. Паколькі я напісаў шмат п'ес, то ўжо, у прынцыпе, адчуваю, ці спадабаецца гэтая п'еса глядачу. Калі я пісаў герменеўтычныя п'есы, то імкнуўся данесці да глядача ўсе актуальныя сэнсы, закладзеныя ў старадаўніх творах, вялікая ўвага надавалася відовішчнасці, сюжэту, гумару. Я зразумеў, што існуе пэўны бар'ер паміж беларускамоўным твораў і публікай, якая ў большасці рускамоўная. Аднак у новых працах мне захацелася крыху паэксперыментаваць. Прынамсі, я дазволіў сабе напісаць твор, які не будзе ўжо такім запатрабаваным. Напрыклад, дзіцячая п'еса «Пацалунак ночы» — пра смерць. Я ведаю, што дзеці ва ўзросце трох-чатырох гадоў задаюць пытанні: тата, а калі я памру? А хто памрэ раней: ты ці маці, я ці брат альбо сястра? І гэта няпраўда, што дзеці не думаюць пра смерць. Канечне, гэта не вясёленькая казачка пра ваўкоў ды зайчанятка. Хаця, на мой погляд, п'еса атрымалася не страшнай, а нават тэрапеўтычнай. У Польшчы, Германіі рэжысёры даўно ставяць для дзяцей спектаклі пра смерць. Гэтая тэма ўжо не падаецца такой небяспечнай.

— *А ці можна меркаваць, што «Пацалунак ночы» з'яўляецца працягам дзіцячых п'ес «Братка Асёл» і «Маленькі анёлак», у якіх закранаюцца хрысціянскія матывы?*

— Здаецца, што «Пацалунак ночы» непасрэдна працягвае «Братку Асла». Бо ў гэтай п'есе таксама ёсць вандраванне душы, міфалагічныя персанажы, матывы, звязаныя з хрысціянскай тэалогіяй, са светаўспрыманням чалавека, праблемы змены свядомасці на рубяжы стагоддзяў. У прынцыпе, я заўсёды займаўся дзіцячай драматургіяй, яшчэ раней, чым герменеўтычнай. І сваю першую п'есу напісаў якраз для дзяцей.

— *Ці працягваеце вы стварэнне п'ес з цыклу «магічны тэатр»?*

— Я распачаў гэты цыкл п'есай «Сёстры Псіхеі», якая была пастаўлена ў Магілёве Алегам Жугждам. Але так сталася, што замест таго, каб працягваць гэты праект, мне давалося напісаць яшчэ адну п'есу, якая ўвайшла ў цыкл герменеўтычнай драматургіі. Нечакана Магілёўскі абласны драмтэатр, які я лічу сваім родным тэатрам, бо я нарадзіўся ў Магілёве, замовіў напісаць сучасную версію Машэкі. Пастаноўку «Легенды пра Машэку» напрыканцы года здзейсніў Аляксандр Гарцуеў. Акрамя гэтага была напісана п'еса «Інтымны дзённік» — пра наша сучаснае літаратурнае асяроддзе. Так што можна сказаць, што я распачаў не адзін праект, а некалькі. А што датычыцца «магічнага тэатра», то ўяўляю, пра што будзе наступная п'еса. Прынамсі, мяркую напісаць творы паводле нямецкай, усходняй і беларускай міфалогій.

— *Вы згадалі пра п'есу «Інтымны дзённік». Няўжо аматары тэатра дачакаліся ад Сяргея Кавалёва твора пра сучаснасць?*

— Я напісаў вельмі незвычайную п'есу і нават не ведаю, скончана яна ці не. У Музеі Багдановіча захоўваецца дзённік паэта, напісаны алоўкам, скоранісам, які патрабуе яшчэ расшыфроўкі, у якім занатаваны інтымны выпадак жыцця Багдановіча ў Старым Крыме. Некаторыя літаратары вельмі хацелі апублікаваць гэты дзённік, а іншыя выступалі супраць, таму што гэта публікацыя істотна змяніла б вобраз Багдановіча ў нашых вачах. Па-сутнасці, у п'есе «Інтымны дзённік», названай адпаведна дзённіку Багдановіча, раскрываецца

мой інтымны дзённік. Мне хацелася паспрабаваць напісаць пра маё пакаленне, пра сучаснае літаратурнае асяроддзе ... А ўвогуле ёсць праблемы з гэтай сучаснасцю. Калісьці мы разважалі з вамі пасля II Нацыянальнага фестывалю беларускай драматургіі, чаму п'есы альбо спектаклі пра сучаснасць такія дрэнныя, нецікавыя, заўсёды пра адно і тое ж — грошы, камерцыя... Я тады жартам адказаў: можа, таму, што сучаснасць бяздарная. І таму пра яе цяжка пісаць — папершае. А па-другое, адразу ўзнікае новая праблема — лексіка. Калі Трышчан ды Іжота размаўляюць па-беларуску — гэта зразумелы для ўсіх элемент гульні, стылізацыі. Калі ж нейкі наркаман размаўляе па-беларуску — у гэта цяжка паверыць. Таму і было выбрана літаратурнае асяроддзе, у якім наша мова гучыць натуральна.

— *Сяргей, два гады таму вы жылі ў чаканні выхаду зборніка сваіх п'ес. Справа ў гэтым кірунку неяк рухаецца?*

— Паколькі ўсе п'есы з герменеўтычнага праекта напісаны, то ўжо прыйшоў час іх апублікаваць. Спачатку ўсе яны ўваходзілі ў адну кнігу, якая называлася «Стомлены д'ябал». Але потым аказалася, што гэтыя восем п'ес лагічна распадаюцца на дзве кнігі: «Стомлены д'ябал», куды ўвайшлі «Стомлены д'ябал», «Тарас на Парнасе», «Легенда пра Машэку» і «Звар'яцелы Альберт» (да лета яна павінна выйсці ў нашым новым выдавецтве «Логвінаў», якое выдае некамерцыйную беларускую літаратуру), і «Навука каханья», якую склалі «Трышчан ды Іжота», «Балада пра Бландою», «Саламея» і «Францішка, альбо Навука каханья». Калі першая кніга атрымалася такой інфернальнай (чалавек, багі, д'яблы), то другая — феміністычнай, бо там вырашаюцца праблемы «навукі каханья», паўстаюць адметныя жаночыя вобразы.

## ALEGORYCZNY DRAMAT BIAŁORUSKI<sup>1</sup>

*Z Sierhiejem Kawalouem, tłumaczem «Odejscia głodomora» z Teatru Dramatu Białoruskiego przygotowanego na lubelskie Konfrontacje Teatralne, rozmawia Gabriela Żuk*

— *W zeszłym roku Gombrowicz, w tym — Różewicz... Skąd pomysł?*

— Pomysł wystawienia Różewicza na Białorusi zrodził się na zeszłorocznych Konfrontacjach, kiedy dowiedziałem się, że następna edycja ma być poświęcona częściowo właśnie jemu. Wyboru dramatu pomógł mi dokonać Cezary Karpiński, dyrektor Instytutu Polskiego w Mińsku. Za najbardziej nośny uznał «Odejsie głodomora». Analizując ten dramat wpadłem na ciekawy, ale szalony pomysł by napisać jego ciąg dalszy. Byłaby to świetna okazja, by w utworze już znanym znaleźć drugie dno, trochę go przerobić. Bardzo szybko jednak zrozumiałem, że nikt tego nie wystawi na Białorusi, gdyż zbyt mocno dotyka współczesności, aktualnych tematów.

— *Zdecydował się Pan zatem na tłumaczenie... Jak czuje się Pan w tej nowej roli?*

— Było to dla mnie bardzo niezwykle i ciekawe doświadczenie nie tylko z punktu widzenia tłumacza, ale także dramaturga. Mogłem sprawdzić się w pracy nad innym językiem, zwłaszcza, że dramat bardzo mi się podobał, szczególnie fragmenty poetyckie, na przykład przesycony erotyką monolog żony Impresaria.

— *Zatem tłumaczenie nie sprawiło Panu trudności...*

— Nie, nie było większych problemów. Najłatwiej tłumaczyło mi się partie poetyckie, dlatego że w języku białoruskim słownictwo to jest bardzo bogate. Jednak pewnych problemów przysporzyły mi występujące u Różewicza dość często rubaszne wyrazy i zwroty. Jak już mówiłem, język białoruski to głównie język kultury, literatury. Muszę jednak powiedzieć, że Różewicz znacznie lepiej poddaje się tłumaczeniu niż Gombrowicz.

<sup>1</sup> Wywiad opublikowany: Gazeta Festiwalowa «5 ściana», 9.10.2005.

— *No dobrze, tłumaczenie tłumaczeniem, ale porozmawiajmy o spektaklu. Jak wyglądały przygotowania do niego, czy uczestniczył Pan w próbach?*

— Niestety uczestniczyłem. (śmiech) Niestety — ponieważ staram się nie brać udziału w próbach dramatów. Wolę najpierw porozmawiać z reżyserem, a potem oddać ostateczny kształt jego wyobraźni. W przypadku tego spektaklu teatr sam zwrócił się do mnie o pomoc. «Odejdźcie głodomora» pojawi się na deskach teatrów białoruskich po raz pierwszy, będzie to pierwsze odczytanie tego dramatu, zatem nie może to być dowolna interpretacja reżyserska. Z drugiej jednak strony chciałem, by premiera odbyła się na Festiwalu w Lublinie — tak więc od razu trafi do kontekstu ogólnoświatowego. Reżyser miał zatem trudny orzech do zgryzienia.

— *Jest Pan dramaturgiem, znawcą zarówno literatury współczesnej, jak i dawnej. Skąd tak szerokie zainteresowania?*

— Początkowo zajmowałem się literaturą współczesną — głównie w latach osiemdziesiątych. Interesowała mnie przede wszystkim twórczość młodych poetów — moich przyjaciół. Napisałem kilka recenzji, artykułów, książek. Jednak bardzo szybko przestałem traktować tę pracę jako zajęcie naukowe, lecz bardziej jako żywą reakcję na literaturę. Napisałem doktorat, potem pracę habilitacyjną dotyczącą literatury dawnej. Jednak literatura współczesna nigdy nie przestała mnie interesować, zmieniło się tylko spojrzenie na nią. Jak już powiedziałem, większość pisarzy jest moimi przyjaciółmi — nie wypada więc pisać o nich źle, nie zawsze też można napisać dobrze. Dlatego bardziej bawi mnie bycie czytelnikiem. Jednak to, co obecnie najbardziej mnie fascynuje to teatr, dramat. Lubię także poezję, rzadziej sięgam po prozę — nieraz brakuje czasu na grube tomy...

— *Mówimy o literaturze współczesnej — a czy współczesne tematy także znajdują w niej swoje miejsce?*

— Na Białorusi istnieje podział na wydania opozycyjne i państwowe. W tych drugich nie znajdziemy aktualnych treści współczesnych czy politycznych, pojawiają się jednak w twórczości niezależnej oraz starszych pisarzy np. u Uładzimira Niaklajeua.

— *A jak jest z dramatem?*

— Wydaje mi się, że z dramatem jest najtrudniejsza sytuacja, gdyż na Białorusi wszystkie teatry są państwowe. Niemożliwe jest zatem wystawianie dramatów politycznych na scenie. Można je jednak publikować w prasie niezależnej.

— *Niezbyt wystarczające pocieszenie...*

— Tak, bo to znacznie ogranicza działalność twórców dramatycznych, zwłaszcza w odniesieniu do problematyki współczesnej. Dlatego też między innymi dramat białoruski rozwija się jako dramat historyczny, alegoryczny pomimo tego, że nie ma już w tej chwili takiej cenzury estetycznej, jaka była za czasów radzieckich, kiedy nie można było wystawiać modernistów, groteski, absurdu.

— *Jak zatem Pan odnajduje się w takiej sytuacji, jaki jest Pański sposób na pisanie?*

— Jestem jednocześnie badaczem literatury dawnej, jak i dramaturgiem, lubię teatr, stąd też moja twórczość dramatyczna istnieje na pograniczu tych dwóch zajęć. Lubię czasem sięgnąć do dawnych białoruskich romansów rycerskich, legend, trochę je uwspółcześić wykorzystując zawarte w nich archetypy. Złaszcza, że jest to literatura, która przez swoje korzenie łączy się z całą Europą. Zauważyłem jednak, że na Białorusi potrzebny jest współczesny temat, jak chociażby w moim dramacie dla dzieci «Pocałunek nocy», który jednak nie został wystawiony, choć wielu reżyserom bardzo się podobał.

— *Niektórzy doszukiwali się odniesień do współczesności w wystawianym kilka lat temu na Konfrontacjach «Tristanie i Izoldzie» czy zeszłorocznej «Iwonie, księżniczce Burgunda» Gombrowicza, czy słusznie?*

— Szukając głównego problemu sztuki bardzo łatwo jest dopasować go do swoich oczekiwań, bo co można przywieźć z Białorusi? Główny problem to władza, a o nią w aluzjach nie trudno, zwłaszcza w sztuce Gombrowicza. Ale przecież w każdym państwie jest problem władzy, a «Iwona...» jest dramatem w pewnym sensie uniwersalnym. W sztukach Szekspira także możemy odnaleźć sprawy odnoszące się do współczesności.

— *Czy niemożność mówienia o współczesności to jedyny problem, z którym boryka się teatr białoruski?*



— Nie, jest nim także język, w jakim się o tym mówi. Białoruski przeważnie jest językiem literatury czy kultury. Oprócz młodzieży uniwersyteckiej czy inteligencji mało kto go używa na co dzień. Nie ma slangu, czy na przykład języka hip-hopu, formacji młodzieżowych, które rozmawiałyby po białorusku, co w pewnym stopniu ogranicza rozwój literatury.

## «НЕМАГЧЫМА СКАЗАЦЬ МАЛЕНЬКАМУ ЧАЛАВЕКУ, ШТО СМЕРЦІ НЯМА...»<sup>1</sup>

*З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Вольга Барабанишчыкава*

Дзень, калі ў якім-небудзь з нашых тэатраў ідуць адразу дзве п'есы аднаго айчыннага аўтара, выпадае не часта. Сёлета ён прыпаў на 14 верасня і стаў бенефісным для беларускага драматурга, літаратуразнаўцы, выкладчыка філалагічнага факультэта БДУ Сяргея Кавалёва. Зранку ў Рэспубліканскім тэатры юнага глядача адбылася прэм'ера спектакля «Пацалунак ночы», а ўвечар у гонар адкрыцця новага тэатральнага сезона туюжыцы разыгралі «Тараса на Парнасе».

П'еса С. Кавалёва «Пацалунак ночы», якую драматург напісаў некалькі гадоў назад, адносіцца да шэрага філасофскіх казак-прытчаў. «Тарас на Парнасе» ўваходзіць у цыкл герменеўтычных драматургічных твораў, якія і ўзнеслі С. Кавалёва на еўрапейскі тэатральны алімп. (Сёння герменеўтычныя п'есы драматурга ўжо выдадзены ў дзвюх кнігах «Столнены д'ябал» і «Навука каханья».)

Па словах С. Кавалёва, яго герменеўтычная драматургія ўспрымалася многімі крытыкамі і нават сябрамі як няздольнасць аўтара напісаць уласную п'есу. «Таму, калі я запрасіў прыяцеля на прэм'еру спектакля “Пацалунак ночы”, ён адразу запытаўся ў мяне, а паводле якога твора напісана п'еса», — расказвае С. Кавалёў. Аднак бягучы тэатральны сезон пачынаецца для самабытнага беларускага драматурга з прэм'еры спектакля паводле яго арыгінальнай п'есы, напісанай для дзяцей і дарослых.

### Навука добрага памірання

— Сяргей, «Пацалунак ночы» — даволі незвычайны для ўвасаблення драматургічны твор. У нашых тэатрах пакуль мала хто адважваецца гаварыць з дзецьмі пра смерць.

---

<sup>1</sup> Гутарка апублікавана: Настаўніцкая газета. 2006. 16 верасня.

— Дзеці ўвесь час задаюць такія пытанні: «Тата, а калі я памру?», «А хто раней памрэ: ты ці мама?», «Што будзе са мной, калі бацькі памруць?» Дзяцей насамрэч вельмі цікавіць тэма смерці, і будзе горш, калі бацькі скажуць сваёй дачцэ альбо сыну: маўляў, адчапіся, не размаўляй на гэтую тэму! Так ці інакш, але кожным бацькам трэба мець нейкую ўласную сямейную тэалогію, каб усё растлумачыць сваім дзецям: ці праз хрысціянства, ці праз іншыя рэлігіі, ці праз фантазію. Немагчыма сказаць маленькаму чалавеку, што смерці няма, схавацца. Дарослы можа зразумець, чаму ў яго нешта баліць, чаму ён перажывае пакуты, не можа вылечыцца, а дзіця такіх тонкасцяў зразумець не можа. І таму ў п'есе я паспрабаваў адказаць на некаторыя пытанні-табу. У мяне няма зачараванасці смерцю. Я лічу, што занадта паглыбляцца ў гэтую тэму небяспечна. Ёсць вельмі многа творцаў, «зачараваных смерцю». Напрыклад, нядаўна ў Польшчы трагічна загінуў адзін славуты мастак, які вельмі любіў тэму смерці. Раней у яго трагічна загінуў сын, таму цяпер цяжка сказаць, што з чаго вынікла: ці з ягонай зацікаўленасці — смерць, ці са смерці — зацікаўленасць...

Да гэтага часу «Пацалунак ночы» чыталі многія айчынныя рэжысёры. Усе гаварылі, што п'еса вельмі добрая, але наўрад ці яе можна паставіць, бо ўсё ж у ёй закранаецца тэма смерці і невядома, як гэта будзе ўспрымацца глядачамі. Але пасля паказу ў нашай краіне, у тым ліку і на сцэне Тэатра юнага глядача, «Аскара і Ружовай Дамы» Шміта, дзе тэма смерці дзіцяці выяўлена значна шырэй, «табу» ў адносінах да смерці было знята. І «Пацалунак ночы» цяпер не падаецца нечым эксперыментальным. У маёй п'есе смерць — гэта толькі адна з тэм. Дзеянне пачынаецца ў бальніцы і там жа заканчваецца, але ёсць і авантурны сюжэт. «Пацалунак ночы» — гэта ўсё ж такі казка. У п'есе Шміта «Аскар і Ружовая Дама» дзеянне адбываецца толькі ў бальніцы. Аскар ведае пра смерць, ведае, што памірае, і вучыць сваіх бацькоў паводзіцца перад абліччам смерці натуральна, што робіць яе не такой страшнай.

У «Пацалунку ночы» для мяне вельмі важны і цікавы вобраз — гэта вобраз клоўна Клауса. Ён мае шмат рэальных прататыпаў. Некалі я хацеў прысвяціць сваю п'есу некалькім канкрэтным лю-

дзям, якія дапамагаюць хворым дзецям у хоспісах і бальніцах. Адна студэнтка з майго семінара пастаянна наведвае хворых дзяцей, і гэты досвед вымусіў дзяўчыну па-іншаму ўспрымаць свет. Клаус — гэта вобраз дарослага чалавека, у якога былі свае грахі ў адносінах да свету і які спрабуе нешта змяніць у сваім жыцці, дапамагаючы хвораму хлопчыку. Увогуле, мне б хацелася, каб гэты спектакль меў тэрапеўтычны характар. Некалі ў старажытнасці існавала навука «добрага памірання». У сярэднявечча і рэнесансныя часы было іншае стаўленне да смерці, чым сёння. Смерць успрымалася як частка жыцця, практыкаваліся тэатралізаваныя пахаванні, могількі знаходзіліся ў цэнтры горада. А зараз людзі імкнуцца выціснуць цырымонію пахавання за горад, каб ніхто нічога не бачыў. Чалавек павінен паміраць не прылюдна, дзесьці ў шпіталі. Смерць — гэта табу. Калі мы яе не заўважаем, значыць, яе няма. Змянілася нават стаўленне да смерці. Што такое добрая смерць у разуменні цяперашняга чалавека? Калі не пакутуеш, паміраеш у сне альбо перад тэлевізарам. А вось для сярэднявечнага хрысціяніна самая жудасная смерць — нечаканая. Да адыходу з жыцця трэба было падрыхтавацца. Калі мы чытаем жыцці святых, то бачым, што там святы перад смерцю абавязкова размаўляе з вучнямі, дае нейкія наказы, спаведваецца. Усё жыццё разумелася як падрыхтоўка да смерці. Чалавек павінен быў ачысціць сваю душу, каб прыняць смерць з годнасцю і перайсці ў нейкую іншую сферу існавання. На п'есу «Пацалунак ночы» аказала ўплыў хрысціянская тэалогія радасці майго любімага пісьменніка Клайва Льюіса.

— *І як у казках Льюіса, у п'есе многія біблейскія вобразы «зашыфраваны» ў метафарах?*

— Напрыклад, мая п'еса «Дарога на Віфлеем» — гэта своеасаблівы дзіцячы апокрыф, у якім евангельскі сюжэт убачаны вачыма асяння. А ў «Пацалунку ночы» мне захацелася перадаць вобраз Бога, раю праз нейкія метафары. У творы ёсць вобраз чароўнага сада, куды трапляе галоўны герой. Ёсць вобраз маці-заступніцы, якая рана памерла і нечага не дадала свайму сыну пры жыцці, а цяпер імкнецца дапамагчы яму з іншага свету. Мне не хацелася б, каб гэта была простая хрысціянская трактоўка, якая вучыць, што калі дзіця

памірае, яно ператвараецца ў анёла і адразу трапляе ў рай... Гэта тычыцца і вобраза смерці. Па сутнасці, у п'есе адмоўным героем з'яўляецца хвароба, а смерць знаходзіцца па-за граніцай добра і зла, нешта падагульняе, ратуе ад пакутаў. Смерць — не прычына няшчасцяў, а іх вынік. Вобраз смерці змрочны, магутны, злавесны, але гэта не ўвасабленне зла. Зло — гэта хвароба, яе служкі, людзі, якія сваёй дзейнасцю, прагнасцю прыносяць шкоду.

— *Магчыма, крышачку правакацыйнае пытанне... Але як вы самі тлумачыце сваім дзецям, што такое смерць?*

— Тлумачу, што смерць — гэта пераход у іншае існаванне. У гэтым сэнсе мне крышачку прасцей, бо мой старэйшы сын ходзіць у нядзельную школу пра царкве. Аднойчы за абедам ён запытаўся ў мяне: тата, як ты думаеш, будзе другое прышэсце альбо не? Я ад нечаканасці ледзь не ўпаў са стула. Магчыма, настаўніца, распаўсюдаючы пра такія складаныя рэчы, не зусім уяўляла ўзрост сваіх вучняў, ступень іх фантазіі...

Калі ў размовах узнікае тэма смерці, стараюся заўсёды тлумачыць. Напрыклад, на пытанне дзяцей, што з будзе з чалавекам, калі яго мама і тата памруць, адказваю, што чалавек вырасце, што ў яго будуць свае дзеці, што ён будзе сам упэўнена хадзіць на зямлі і ўспамінаць сваіх бацькоў. Тлумачу, што ніхто не ведае, што будзе пасля смерці, напэўна, будзе нейкае іншае існаванне, толькі не трэба гэтага баяцца...

## Драматургія для дзяцей і дарослых

— *Некалі ў інтэрв'ю «Настаўніцкай газеце» вы казалі, што першая ваша п'еса была напісана для дзяцей.*

— Так, гэта «Драўляны Рыцар». Другая п'еса таксама была для дзяцей, напісана разам з Пятром Васючэнкам. Выйшла кніжачка «Хохлік». Некалі я даволі цесна супрацоўнічаў з лялечнымі тэатрамі, прычым не толькі з беларускімі, але і з рускімі. Напрыклад, той жа «Хохлік» быў пастаўлены ў сямі расійскіх тэатрах. Напрыканцы 1990-х гадоў, напэўна, больш пісалася п'ес «дарослых», але я вельмі

люблю ствараць п'есы для дзяцей, і іх у мяне напісана, напэўна, больш, чым для дарослых. Мабыць, з нейкай фантазіі, казкі і выйшла «дарослая» драматургія.

У гэтым годзе створана ўжо тры п'есы, адна з якіх для дзяцей. Калі «Драўляны Рыцар» — гэта авантурная казка, то «Пацалунак ночы» — гэта п'еса-прытча. І найноўшая дзіцячая п'еса, якая называецца «Пясочны замак», таксама з шэрага філасофскіх прытчаў. Ідэя п'есы з'явілася ў час адпачынку на Балтыйскім моры, дзе звычайна на ягоным беразе ўзнікаюць цэлыя пясочныя замкі. І вось аднойчы ў мяне з'явілася фантазія, што гэтыя замкі будуць не людзі, а нейкія маленькія чалавечкі, таямнічыя істоты. Для чаго яны будуць? Спачатку ўзнік вобраз замка, потым ужо была прыдуманая цэлая гісторыя. Гэта п'еса напісана ў супрацоўніцтве з рэжысёрам Дзяржаўнага тэатра лялек Аляксеем Ляляўскім і ўпершыню будзе пастаўлена менавіта ў гэтым тэатры. Спадзяюся, што нават у гэтым тэатральным сезоне.

— *Дарэчы, зараз у ТЮГу завяршыўся адкрыты рэспубліканскі конкурс на стварэнне п'есы для дзяцей і падлеткаў «Дзіцячы свет такі прыгожы...». На вашу думку, якой павінна быць самая лепшая п'еса для дзяцей?*

— Мне лягчэй сказаць, якія п'есы для дзяцей мне б не хацелася бачыць у тэатры. Я не люблю адназначныя забаўляльныя сюжэты, дзе шмат прыгод без усякай думкі, ідэі, вобразаў. Я люблю такі жанр, як казка. І люблю чытаць сваім дзецям такія казкі, якія штосьці даюць і даросламу чытачу. Дык вось, у ідэале п'еса для дзяцей — гэта п'еса, якую з цікавасцю будзе глядзець як дзіця, успрымаючы нейкую сваю інфармацыю, так і дарослы. які ўбачыць там сваю гісторыю. Такім чынам, добрая дзіцячая п'еса — п'еса з некалькімі пластамі, узроўнямі. Дзіцячая літаратура не павінна прызначацца для неразвітых людзей, якімі чамусьці лічацца дзеці. Дзеці — гэта людзі, якія па-іншаму бачаць свет. Можа, больш паэтычна, больш наіўна, часам парадаксальна.

Вядома, драматургія для дзяцей павінна быць жанрава разнастайнай. Калі б у тэатры ставіліся толькі такія п'есы, як «Пацалунак ночы», гэта было б таксама дрэнна. Увасабленне павінны

атрымліваць і п'есы авантурныя, п'есы-гульні, дзе дзеці самі ўдзельнічаюць у спектаклі. П'есы, дзе героі размаўляюць і дзе амаль няма дыялога. Я зараз напісаў такую п'есу, дзе героі зусім не размаўляюць адзін з адным. Цікава, што хоць я і драматург, але люблю спектаклі, дзе больш пластыкі, чым слоў...

## ПАМІЖ БЕЛАРУССЮ І ПОЛЬШЧАЙ<sup>1</sup>

*З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Алена Ліона*

Што ўзгадваем мы, што ўяўляем, думаючы пра тэатр? Напэўна ж, усхваляваных акцёраў у паклонах — ах, як ігралі! Яшчэ, магчыма, узрушаных глядачоў, якія з асалодай ім апладзіруюць. Яшчэ — адмысловыя (удалыя, цудоўныя) дэкарацыі на сцэне. Ну, і нават — смачныя піражкі ў буфэце!

А тэатр, між тым, пачынаецца з драматурга — Шэкспіра, Чэхава і Дуніна-Марцінкевіча, Дударова і Кавалёва.

І сёння ў нас сустрэча — не, вядома, не з Шэкспірам: патэлефанаваць яму не ўдалося! — а з вядомым беларускім драматургам і літаратуразнаўцам Сяргеем Кавалёвым.

Мае і яго шляхі пастаянна перасякаліся на фестывалях — у Беларусі і Польшчы. На апошнім «Сакавіцкім кантакце» ў Магілёве Сяргей Кавалёў быў у рангу старшыні журы форуму.

Здаецца, мы так даўно знаёмыя — глядзела ўсе спектаклі паводле яго п'ес, часта сустракалася на ніве тэатра. «Прывітанне, Сяргей, што новенькага на сцэне?» — і раптам даведалася: пра свае рэгаліі Кавалёў не гаварыў мне ні слова. Можна, не было нагоды. А ён, аказваецца, ужо даўно доктар філалогіі, прафесар. У двух універсітэтах выкладае: у БДУ і ў Люблінскім універсітэце імя Марыі Складоўскай-Кюры ў Польшчы. Чытае лекцыі па гісторыі беларускай літаратуры і тэатра, супрацоўнічае з тэатральнымі фэстамі. І, вядома ж, піша п'есы — іх у яго каля 20-ці. Ставіліся ў Беларусі, Польшчы, Расіі. П'есы для дзяцей і дарослых, казкі і неверагодныя, як казкі, але цалкам рэальныя гісторыі.

Як гісторык літаратуры і драматург у адной асобе Кавалёў спрабуе актуалізаваць у сучаснай тэатральнай культуры адметныя помнікі нашай спадчыны, ажывіць забытыя сімвалы і значэнні. Як зазначала крытыка, ён будзе свае драматургічныя сусветы на двух

---

<sup>1</sup> Гутарка прагучала ў тэлеперадачы: Тэатр. Выбранае : Драматург Сяргей Кавалёў. Белтэлерадыёкампанія. 2007.

падмурках: адным з іх з'яўляецца Гісторыя, другім — Жанчына. Нават зборнік ягоных п'ес, як і адна з іх, мае красамоўную назву — «Навука каханья!» Дарэчы, п'есы драматурга Кавалёва самі па сабе — рэч захапляльная!

Чалавек няспешны, які, тым не менш, усё паспявае, пры ўсёй сваёй вонкавай сур'ёзнасці, «акадэмічнасці», схільны да гумару і самаіроніі, Сяргей Кавалёў вельмі цікаўны. Шчаслівая якасць характару — не толькі вучыць іншых, але не стамляцца вучыцца самому!

Прафесія «мастак слова» па сваёй прыродзе адасобленая, любіць зацішка, але літаратуразнавец і драматург Сяргей Кавалёў не заседжваецца ў недасягальнай «вежы са слановай косці», а жыва цікавіцца сучасным працэсам у тэатры, сам, па сутнасці, з'яўляючыся часткай гэтага працэсу.

Словам, натура ў майго сябра і прафесара дарэшткі мастацкая: ён любіць тэатр, піша для тэатра і пра тэатр. А тэатр, уласна кажучы, і пачынаецца з яго, Драматурга.

Каб гаварыць пра тэатр і драматургію з нашым героем, мы ўладкаваліся ў царскай ложы Магілёўскага тэатра падчас фестывалю — амаль апоўначы, пасля ўсіх праглядаў, калі ў гэтым храме мастацтва панавала ўжо зусім нязвычайная цішыня.

— *Сяргей, здаецца, у гэтай самай залі і адбылася твая першая сустрэча з тэатрам?*

— Так, нарадзіўся і вырас я ў Магілёве. Калі я быў маленькі, аднойчы на Новы год замест традыцыйнага ранішніка ў Доме культуры мой бацька ўзяў мне запрашэнне ў драматычны тэатр. Там акрамя елкі, Дзёда Мароза і Снягурачкі быў яшчэ і спектакль. Пасля гэтай падзеі я папрасіў, каб бацька мне больш запрашэнні ў Дом культуры не браў. На ўсе астатнія Навагоднія святы я прыходзіў у тэатр.

Магчыма, яшчэ да таго, як я трапіў у тэатр, але хутчэй за ўсё пасля таго, я пачаў чытаць п'есы. Я прыходзіў у бібліятэку і браў Маршака, Шварца, Усцінава, потым дарослую драматургію — Шэкспіра, Гоцы, Шоу, Прыстлі.

У дзяцінстве я ніколі не марыў быць акцёрам, хаця хадзіў у драматычную студыю ў 6 ці ў 7 класе. Я трапіў у малодшую групу, дзе

нам павінны былі даваць азы акцёрскага майстэрства. Але старэйшая група ўжо распачала працу над спектаклем «Два клёны» паводле Я. Шварца, бракавала хлопцаў, і мяне ўзялі на ролю Шарыка.

Гэты быў вельмі цікавы час, калі мы рабілі спектакль. Я думаю, што з-за схільнасці да роздуму акцёр з мяне быў няважны, але потым гэтыя мінімальныя ўяўленні пра акцёрскую прафесію адлюстраваліся ў працы над маімі драматургічнымі тэкстамі.

А яшчэ ў студыі была дзяўчынка, якая грала ў спектаклі котку, яна мне вельмі падабалася, а маёй задачай было ўвесь час за ёй бегаць, «цапацца» з ёй. Прыемныя ўражанні ад студыі ў мяне захаваліся па сённяшні дзень.

### **Згадвае Ганна Кушнер, выкладчыца Дзяржаўнага вучылішча культуры імя Н. Крупскай (Магілёў):**

— Впервые он пришел в студию в 10–12 лет, это была середина 1970-х годов. Это был смешной белокрысый мальчик, говоря по-белорусски, «трохі нязграбны», в коротких штанишках, ботиночках. Первый спектакль мы ставили по пьесе Е. Шварца «Два клена». Он там играл собаку. Получалось у него не всегда и не сразу. Много проблем в самодеятельности. Но все ребята, в том числе и Сережа, с большой любовью относились к своему творчеству. Это было для всех, и для меня в том числе, а мне тогда был 21 год, прекрасное время. Мы жили общими идеями, творчеством. Наша студия находилась наверху, почти голубятня в театральном корпусе Дворца пионеров. Дверь открывалась прямо на колосники. И когда шел спектакль, мы садились на колосники и смотрели спектакли. Тогда еще не было ни помещения Дворца химволокно, ни Филармонии, поэтому зал, который был во Дворце пионеров, часто использовали приезжие артисты. Мы все вместе это смотрели. Это был интересный период и в моей жизни, и в жизни будущего драматурга.

Я не сразу узнала, что С. Ковалев, пьесы которого идут в нашем театре, это тот С. Ковалев, который был у нас в студии. Прошло уже почти 30 лет, я сегодня его увидела впервые после долгого перерыва. Очень теплое сердечное чувство возникает, когда гляжу на Сережу и всех тех ребят, с которыми нас объединяло творчество нашей да-

лекой юности. Я искренне желаю Сереже огромных успехов, чтобы его творческая жизнь была яркой и интересной...

— *Сяргей, хто твае бацькі?*

— Яны не маюць ніякага дачынення да тэатра. Бацька працаваў на заводзе слесарам, а маці на фабрыцы швяёй. Але мой бацька вельмі любіў чытаць і, напрыклад, Караткевіча ўпершыню прачытаў ён, а потым я. Да гэтага часу з задавальненнем чытае гістарычныя раманы, ваенную прозу. А калі гаварыць пра гуманітарныя карані, то мае бабуля і дзядуля па бацькавай лініі скончылі Магілёўскае культпрасветвучылішча ў даваенныя часы.

— *Тваё дзяцінства прайшло ў беларускамоўным асяроддзі?*

— Не, беларуская мова з'явілася ва ўніверсітэце. У дзяцінстве было толькі судакрананне з мовай, з фальклорам праз бабульку па матчынай лініі. Бабуля Марыя вельмі добра спявала, ведала шмат казак, балад, замоў. У ваколіцы яна славілася як шаптуха і знахарка, яе часта выклікалі лячыць малых дзяцей. Другая бабулька, Ганна, была рэлігійна-хрысціянскага кірунку. Пра Ісуса Хрыста і евангельскія падзеі я ўпершыню пачуў ад яе. Мне здаецца, што для майго фарміравання як асобы шмат чаго далі менавіта бабулькі.

Вучыцца я паехаў у Мінск на беларуска-рускае аддзяленне філалагічнага факультэта БДУ, але спачатку размаўляў па-руску, як і іншыя мае аднакурснікі з горада. А большасць дзяўчат была з вёсак, яны размаўлялі па-беларуску або, прынамсі, «па-вясковаму». Але ўжо на другім курсе было наадварот: дзяўчаты загаварылі «па-гарадскому», а мы з сябрамі свядома размаўлялі па-беларуску.

Свае першыя творы — вершы і казкі — я напісаў яшчэ ў школе па-руску, але ва ўніверсітэце пісаў ужо толькі па-беларуску.

— *А калі ты пачаў пісаць п'есы?*

— П'есы я пачаў пісаць напрыканцы 1980-х гадоў. На той час я быў ужо даволі вядомым літаратурным крытыкам, заканчваў вучобу ў аспірантуры БДУ. Я пачаў пісаць п'есы таму, што мяне не задавальняла тагачасная беларуская драматургія (у першую чаргу дзіцячая). У параўнанні з рускімі і замежнымі п'есамі, якія я чытаў, беларуская дзіцячая драматургія — гэта пераважна фальклорныя

апрацоўкі. Бралася казка, чым прасцей, тым лепей, і пераказвалася ў форме дыялогаў. Мне хацелася напісаць больш філасофскую і адначасова больш авантурную казку, каб там было шмат гумару. Так я пачаў пісаць «Драўлянага Рыцара». Адзін з вядомых маскоўскіх драматургаў казаў, што каб паставілі тваю першую п'есу, ты павінен напісаць яшчэ дзесяць. Можа, ён і меў рацыю, таму што ставіць «Драўлянага Рыцара» ў тэатрах пачалі пасля таго, як я напісаў яшчэ некалькі п'ес. Але першая прэм'ера адбылася ў 1989 годзе на Беларускім тэлебачанні. Пазней п'есу паставілі адразу ў некалькіх тэатрах Беларусі (у тым ліку — ў Рускім акадэмічным тэатры), трапіла яна і на Расійскае тэлебачанне. Так пачалася мая прыгода з драматургіяй, шлях у тэатр.

Што датычыцца п'ес для дарослых... Беларуская драматургія 1980-х гадоў мела надзвычай абмежаваную тэматыку: Вялікая Айчынная вайна, вёска, камедыі пра чыноўнікаў 2 і 3 калібру (чыноўнікаў 1 калібру крытыкаваць не дазвалялася). Амаль адсутнічалі п'есы, дзе быў бы палёт фантазіі, гульня з тэкстам, алюзіямі, традыцыямі. Таму мне і падабаўся Яўген Шварц, у якога ўсё гэта якраз было. Хацелася пераадолець стэрэатыпнае уяўленне пра беларускую драматургію, што гэта сялянская тэма, традыцыйная форма, празмерна патрыятычны, псеўданародны пафас. Хацелася пісаць штосьці больш еўрапейскае, паказаць, што беларуская культура значна багацейшая, мае больш старажытных традыцый. Мне хацелася, каб у драматургіі было больш гульні, гульні з глядачом, і каб гэта драматургія дазваляла акцёрам іграць напоўніцу. Ствараць не інсцэніроўкі, а менавіта п'есы, тэатр — як від гульні з тэкстам. Выявіць стаўленне чалавека, які жыве напрыканцы XX стагоддзя, да старадаўняга тэксту. Так склаўся праект з васьмі п'ес. Спачатку быў крыху вучнёўскі «Звар'яцелы Альберт», потым «Трышчан ды Іжота», «Балада пра Бландою», «Чатыры гісторыі Саламеі» і іншыя п'есы.

— *Скажы, як твае п'есы трапілі ў расійскія тэатры?*

— На пачатку 1990-х гадоў мяне як аўтара «Драўлянага Рыцара» запрасілі ўдзельнічаць у Расійскай лабараторыі тэатраў лялек. Сустрэчы адбываліся ў розных гарадах: у Яраслаўлі, Ніжнім

Ноўгарадзе, Самары. Атмасфера была цудоўная: творчая і сяброўская адначасова. Аўтары чыталі свае п'есы, прысутныя мастакі, рэжысёры, крытыкі іх абмяркоўвалі. І вось мастак кажа, што хоча рабіць гэтую п'есу і будзе шукаць рэжысёра. Альбо наадварот, рэжысёр бярэцца за пастаноўку і шукае мастака. Такі кірмаш драматургіі. Я працягаў на лабараторыі тры п'есы: «Хохлік», «Піліпка і ведзьма», «Жабкі і Чарапашка» (вядома, у перакладзе на рускую мову). Усе тры трапілі на сцэну, асабліва пашанцавала «Хохліку», якога паставілі ў сямі, здаецца, тэатрах. Потым я з'ехаў у Польшчу, і супрацоўніцтва з расійскімі тэатрамі перарвалася.

— *А як ты апынуўся ў Польшчы?*

— У Люблінскім універсітэце імя М. Кюры-Складоўскай адкрылі ў 1993 годзе аддзяленне беларусістыкі, і мяне запрасілі чытаць лекцыі па гісторыі беларускай літаратуры. Але працу ў БДУ я да самага апошняга часу таксама не пакідаў. Я жыву адначасова ў дзвюх краінах і як выкладчык, як навукоўца займаюся тым самым — беларусістыкай. Неяк мы рабілі чытанні беларускай драматургіі ў Любліне, і Ірына Лапо напісала ў праграмцы: «Сяргей Кавалёў жыве паміж Мінскам і Люблінам, можна сказаць — у цягніку».

У Любліне было не шмат лекцый, і амаль усе свае п'есы, прынамсі, самыя вядомыя, я напісаў там. Другая важная справа — гэта тэатральны досвед. У Любліне праводзяцца тэатральныя фестывалі: «Канфрантацыі» і «Суседзі». Акрамя таго, я бываю ў Кракаве і Варшаве. Увогуле, польскі тэатр вельмі багаты. Дзякуючы Польшчы я паглядзеў шмат цікавых спектакляў. Самае моцнае ўражанне — гэта «Івона, прынцэса Бургундская» Вітальда Гамбровіча ў Кракаўскім старым тэатры ў пастаноўцы Гжэгажа Яжыны, якога называюць «цудоўным дзіцём польскага тэатра». Гэта геніяльная праца маладога рэжысёра.

— *У тваім перакладзе ідзе «Івона» ў Купалаўскім тэатры?*

— У перакладзе Наталлі Русецкай, я ў гэтым спектаклі браў удзел як навуковы кансультант. У Наталлі выключны талент перакладчыка, я не ўмею так перакладаць, не ўмею пісаць такія вершы, як яна. У яе цудоўнае пачуццё слова. Кажу так не таму, што яна мая жонка. Па-мойму, яна ўвогуле адна з лепшых нашых перакладчыкаў,

Аляксандр Гарцуеў нездарма з ёй супрацоўнічае. Нашы сябры палякі, калі даведаліся, што Наталля перакладае Гамбровіча, глядзелі на яе з захапленнем і... спачуваннем. У гэтага пісьменніка віртуозная, неабарочная мова. Я не змог бы перакласці Гамбровіча. Праўда, я пераклаў п'есу Ружэвіча «Галадар адыходзіць», але яна значна лягчэйшая для перакладу. Там два пласты лексікі: паэтычная і вульгарная. А ў беларускай мове абодва гэтыя пласты добра распрацаваны.

— *Ці шмат выдаецца ў Беларусі драматургіі?*

— Амаль не выдаецца. У нас — напэўна, у адзінай з усіх еўрапейскіх краін — няма ніводнага спецыялізаванага тэатральнага часопіса. Спынілася выданне часопіса «Тэатральная творчасць» і штогодніка «Беларуская драматургія». Я быў у мінулым годзе ў Кіеве ў Цэнтры драматургіі імя Л. Курбаса. З зайздасцю глядзеў на украінскіх калег, якія штогод выдаюць альманах нацыянальнай драматургіі, а яшчэ зборнікі сербскіх, французскіх і іншых п'ес у перакладзе на ўкраінскую мову.

Сённяшняя сітуацыя ў Беларусі асабліва неспрыяльная для развіцця маладой драматургіі. Асабіста мне як бы няма прычынаў наракаць. Мае п'есы друкаваліся ў часопісах «Калосьсе», «Дзеяслоў», «Маладосць», «Польмя». Зборнік дзіцячых п'ес «Хохлік» падрыхтаваў некалі Інстытут праблем культуры. У прыватным выдавецтве «Логвінаў», якое шмат робіць для развіцця сучаснай беларускай літаратуры, выйшлі зборнікі «Стомлены д'ябал» і «Навука кахання». З дапамогай Польскага Інстытута ў Мінску ўдалося выдаць зборнік твораў Францішкі Уршулі Радзівіл і анталогію польскай драматургіі XX стагоддзя «Вар'ят і манашка».

Дарэчы, у нас іншая тэатральна-выдавецкая схема ў параўнанні з заходнімі краінамі: у нас п'еса спачатку павінна быць пастаўлена, потым яе друкуюць. Неяк я быў на Бонскім фестывалі сучаснай драматургіі і заўважыў, што побач з маёй шведскай каляжанкай увесь час мітусіцца нейкая пажылая пані. «Гэта твая маці?», — прастадушна спытаўся я. «Не», — расмяялася дзяўчына. — Гэта мой літаратурны агент». Усе размовы з тэатрамі ідуць праз агента. Пакуль п'есу не надрукуюць, яе не маюць права ставіць.

— Ці задаволены ты сваім тэатральным лёсам?

— Я спачуваю драматургу, які любіць тэатр, а яго творы не ставяць. І калі б мае п'есы не ставіліся, я б іх не пісаў. Зараз іх каля дваццаці. Кожны спектакль — гэта досвед. Калі ты бачыш свой твор на сцэне, ты па-іншаму разумееш драматургію. А калі бачыш некалькі спектакляў па той самай п'есе — разумееш, што такое інтэрпрэтацыя, рэжысёрская творчасць. У гэтых адносінах я шчаслівы, бо ўсе п'есы знайшлі свайго гледача і... сваіх рэжысёраў. Я рады, што лёс звёў мяне з такімі творцамі, як Алег Жугжда, Аляксандр Гарцуеў, Наталля Башава, Рыд Таліпаў, Віталь Баркоўскі.

Але мне цікава глядзець не толькі свае п'есы. Я люблю тэатр сам па сабе, а не сябе ў тэатры. Як ні парадаксальна, большасць беларускіх пісьменнікаў не любіць тэатр. Яны крыўдуюць на рэжысёраў за тое, што іх не ставяць, а рэжысёры адказваюць, што пісьменнікі не ходзяць ў тэатр і нічога пра яго не ведаюць. Мяне тэатр цікавіць найперш як гледача. Па сённяшні дзень тэатр для мяне — казка.

## «МІНІСТР КУЛЬТУРЫ ДЗЯКАВАЎ АРТЫСТАМ ОПЕРЫ ЗА БЕЛАРУСКУЮ МОВУ»<sup>1</sup>

*З Сяргеем Кавалёвым гутарыла Валянціна Аксак*

7 ліпеня ў Нацыянальным тэатры оперы і балета адбылася прэм'ера оперы «Чужое багацце нікому не служыць», якая чакала вялікай сцэны больш за дзвесце дваццаць гадоў. Яе аўтар — кампазітар Ян Голанд, які быў капельмайстрам у радзівілаўскім тэатры ў Нясвіжы. Упершыню опера была пастаўленая ў 1785 годзе і лічылася страчанай. Але колькі гадоў таму фрагменты партытуры знайшла музыказнаўца Вольга Дадзіёмава. Іх рэканструяваў мастацкі кіраўнік ансамбля «Класік-Авангард» Уладзімер Байдаў. А тэкст лібрэта нанова напісаў драматург Сяргей Кавалёў. З ім сустрэлася Валянціна Аксак.

— *Спадар Сяргей, імя кампазітара вернутай праз дзвесце з гакама гадоў з небыцця оперы «Чужое багацце нікому не служыць» вядомае. Гэта народжаны ў Нямеччыне Ян Голанд, які ў 1782 годзе прыехаў на працу ў Нясвіж і напісаў там амаль усе свае вядомыя творы. А апошнія 25 гадоў жыцця быў прафесарам Віленскага ўніверсітэта. А што вядома пра аўтара лібрэта гэтай оперы?*

— Пра аўтара лібрэта нічога не вядома. Больш таго, невядома нават, хто ён. Для мяне найбольш верагодным аўтарам гэтага лібрэта з'яўляецца Мацей Радзівіл, той, які напісаў «Агатку, або Прыезд пана».

— *І тое лібрэта не захавалася?*

— Захаваліся вершы. І яны былі для мяне як кубік Рубіка — трэба было паўстаўляць іх у агульны сцэнар і акрэсліць сюжэт оперы.

— *Вы — аўтар больш дзясятка п'ес, якія з поспехам ідуць на сцэнах беларускіх драматычных тэатраў. Але п'еса — гэта самастойны твор драматурга. Лібрэта ж для оперы — гэта заўсёды сааўтарства з кампазітарам. Як вам творча пачувалася*

---

<sup>1</sup> Гутарка прагучала ў перадачы: Дом літаратара // Радые Свабода. 11.07.2009.



ў кампаніі з Янам Голандам, хай сабе ўжо і без фізічнай ягонаі прысутнасці?

— Для мяне гэта быў цікавы досвед, і я па прапанове мастацкага кіраўніка праекта Віктара Скарабагатава з задавальненнем уключыўся ў гэтую працу, якая пачалася яшчэ пяць гадоў таму.

— *Дзея оперы адбываецца ў Нясвіжы за часы жыцця там Яна Голанда. Адзін з галоўных герояў — актор тэатра, іншыя — немажняя шляхта. Уразіла мова, якой вы іх надзялілі. Яна ўсе перасыпаная народным гумарам, досціпамі, трапнымі выслоўямі, якія рэдка сустраэнеш сёння ў жывой гутарковай мове. І слухаючы яе з вуснаў персанажаў оперы, часам узнікала думка, што не толькі музыка Голанда праз два стагоддзі рэканструювана сучаснымі творцамі, але вы аднекуль выцягнулі і тагачаснае лексічнае багацце. Падзяліцеся, калі ласка, сакрэтамі, дзе ўзялі гэтыя моўныя скарбы.*

— З задавальненнем падзялюся, бо тут трэба адзначыць заслугу Змітра Санько. Я імкнуўся стылізаваць мову да таго часу, але ён унёс у гэта вялікі ўклад. Менавіта прымаўкі і прыказкі, якімі гавораць героі, ён і прапанаваў, надаўшы моўны каларыт п'есе. І таму яго трэба лічыць своеасаблівым сааўтарам лібрэта.

— *Праблема сучасных беларускіх акцёраў — маўленне па-беларуску. Слухаючы іх, адразу адчуваеш, на якой мове ідуць рэпетыцыі ў тэатры. Занятая ж на прэм'ерным спектаклі маладаыя акцёры беларускай оперы спявалі і прамаўлялі ў дыялогах з абсалютнай натуральнасцю. Скажыце, вы як чалавек, які шмат часу прабавіў унутры творчага працэсу ў тэатры, ці адчулі, што ў нас сапраўды з'явілася нарэшце нацыянальная опера не толькі па месцы яе напісання?*

— Можна быць, гэта вынікае з таго, што оперныя артысты лепей запамінаюць тэкст, бо яны — больш музычныя людзі. Сярод занятых у спектаклі, дарэчы, нават не ўсе — беларусы. Але яны, спяваючы па-італьянску, французску, расейску, нямецку, добра запамінаюць тое, што спяваюць. Таму і па-беларуску ў іх не ўзнікла праблемаў. І ў іх было цудоўнае маўленне, якому трэба павучыцца многім нашым драматычным акцёрам. Калі пасля спектакля адбылася сустрэча

за кулісамі з міністрам культуры спадаром Латушкам, то ён зрабіў акцёрам камплімент і падзякаваў ім за добрую беларускую мову. У оперным тэатры вельмі рэдка, на жаль, з'яўляюцца пастаноўкі па-беларуску. Пасля прэм'еры прыгадвалі, што 10 гадоў таму быў «Фаўст» па-беларуску, а 20 гадоў таму — «Дзікае паляванне караля Стаха». Такая «рэдкасць» пазбаўляе артыстаў практыкі. Таму тое, як яны спявалі ў прэм'еры новага спектакля, вартае ўсялякай пахвалы.

— *Будзем спадзявацца, што гэты спектакль увайдзе ў залаты скарб нацыянальнай культуры.*

— Думаю, так, калі гэты спектакль не здымуць з рэпертуару. А апасенні такія ёсць, бо некаторыя крытыкі назвалі яго зусім не операй, а нечым іншым, што не ўпісваецца ў оперную канцэпцыю. Маўляў, гэта не «Аіда» і не «Травіята». Але я спадзяюся, што пасля поспеху на прэм'еры нават нядобразычліўцам будзе вельмі цяжка спісаць «Чужое багацце...» з рэпертуару, сказаўшы, што гэта нам не патрэбна і не цікава глядачам.

## ЗВЕСТКІ ПРА П'ЕСЫ

### 1. П'есы для дарослага глядача

«Звар'яцелы Альберт» (1990).

П'еса-містыфікацыя ў 2-х дзях паводле твораў Яна Баршчэўскага. Упершыню апублікавана ў часопісе «Тэатральная Беларусь» (1992, № 2). Пастаўлена:

Гомельскі абласны драматычны тэатр (1991, рэж. Б. Насоўскі).

«Трышчан ды Іжота» (1993, іншая назва: «Трышчан, або Блазны на пахаванні»).

П'еса ў 2-х дзях паводле матываў старабеларускага рыцарскага рамана «Трышчан». Упершыню апублікавана ў зборніку «Беларуская драматургія. Вып. 2» (Мінск, 1995). Пастаўлена:

Мазырскі драматычны тэатр імя І. Мележа (1995, рэж. В. Ласоўскі);

Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы (1999, рэж. А. Гарцуеў);

Магілёўскі абласны драматычны тэатр (2000, рэж. А. Жугжда);

Брэсцкі тэатр драмы і музыкі (2000, пад назвай «Карнаваль — што за дзіўная назва...»), рэж. Ц. Ільеўскі);

Палескі драматычны тэатр у Пінску (2006, рэж. П. Марыніч).

«Балада пра Бландою» (1995).

П'еса ў 2-х дзях паводле матываў старабеларускага рыцарскага рамана «Бава». Упершыню апублікавана ў часопісе «Маладосць» (2002, № 11/12). Пастаўлена:

Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі «Вольная сцэна» (1996, пад назвай «Заложніца каханья», рэж. А. Гузіў);

Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі (2001, рэж. У. Паржэцкая).

«Чатыры гісторыі Саламеі» (1996, новы варыянт — 2000).

П'еса ў 2-х дзях. Упершыню апублікавана ў часопісе «Полымя» (2003, № 7). Пастаўлена:

Мінскі абласны драматычны тэатр у Маладзечна (1996, пад назвай «Саламея і амараты», рэж. Р. Таліпаў);

Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы (2001, пад назвай «Саламея», рэж. А. Гарцуеў),

Брэсцкі тэатр драмы і музыкі (2001, пад назвай «Саламея Русецкая», рэж. А. Бакіраў).

«Стомлены д'ябал» (1997).

Фантазмагорыя ў 2-х дзях з беларускага жыцця і літаратуры. Упершыню апублікавана ў часопісе «Калосьсе» (1999, № 7), поўны варыянт у зборніку «Сучасная беларуская драматургія. Традыцыі і наватарства» (Мінск, 2003). Пастаўлена:

Люблінскі тэатр імя Ю. Астэрвы, Польшча (1997, рэж. Р. Таліпаў);

Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі «Вольная сцэна» (1999, рэж. Р. Таліпаў);

Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Якуба Коласа (2007, пад назвай «Дзверы», рэж. Ю. Лізянгевіч).

Тэатр «Záhorské divadlo», г. Сеніца, Славакія (2009).

«Навука каханья» (1999, іншая назва «Францішка, або Навука каханья»).

П'еса ў 3-х дзях. Упершыню апублікавана ў часопісе «Полымя» (2001, № 1). Пастаўлена:

Гомельскі абласны драматычны тэатр (2000, пад назвай «Распуснікі ў пастць», рэж. В. Баркоўскі);

Гродзенскі абласны драматычны тэатр (2001, рэж. А. Жугжда).

«Тарас на Парнасе» (2000).

Народная забава з мядзведзем у 2-х дзях. Упершыню апублікавана ў кнізе: Кавалёў, С. Стомлены д'ябал (Мінск, 2004). Пастаўлена:

Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Якуба Коласа (2003, рэж. А. Ляўскі);

Вучэбны тэатр Беларускай акадэміі мастацтваў (2003, рэж. Н. Башава);

Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага глядача (2004, Н. Башава);

Гродзенскі абласны драматычны тэатр (2009, рэж. С. Курьленка).

«Сёстры Псіхеі» (2000).

П'еса-прыпавесць у 2-х дзях. Упершыню апублікавана ў часопісе «Дзеяслоў» (2003, № 3). Пастаўлена:

Магілёўскі абласны драматычны тэатр (2002, рэж. А. Жугжда);

Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі (2007, рэж. С. Кавальчык).

«**Легенда пра Машэку**» (2003, іншая назва «Замак»).

Старадаўняе паданне ў 2-х дзях. Упершыню апублікавана ў часопісе «Маладосць». 2004. № 4. Пастаўлена:

Магілёўскі абласны драматычны тэатр (2003, рэж. А. Гарцуеў);

Вучэбны тэатр Беларускай акадэміі мастацтваў (2007, рэж. М. Кірычэнка).

«**Вярганне Галадара**» (2005).

П'еса ў 2-х дзях, ахвяраваная Тадэвушу Ружэвічу. Не апублікавана. Пастаўлена:

Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі (2009, рэж. К. Аверкава).

«**Інтымны дзёнік**» (2007).

П'еса ў 2-х гісторыях. Упершыню апублікавана ў часопісе «Дзеяслоў» (2009. № 2 (39)). Пастаўлена:

Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі (2009, пад назвай «Дзёнік паэта», рэж. В. Баркоўскі).

«**Магічнае люстра пана Твардоўскага**» (2007, іншая назва «Жанчына ў люстры»).

П'еса ў 2-х дзях. Не апублікавана. Пастаўлена:

Гродзенскі абласны тэатр лялек (2009, рэж. А. Жугжда).

«**Чужое багацце нікому не служыць**» (2008).

Лібрэта оперы Яна Давіда Голанда. Не апублікавана. Пастаўлена:

Нацыянальны акадэмічны Вялікі тэатр оперы і балета (2009, рэж. Н. Башава, маст. кіраўнікі пастаноўкі В. Скарабагатаў, Г. Каржанеўская).

## 2. П'есы для дзяцей

«**Драўляны Рыцар**» (1987).

П'еса-казка ў 2-х дзях. Упершыню апублікавана ў зборніку «Драўляны Рыцар» (Мінск, 1992). Пастаўлена:

Мінскі абласны драматычны тэатр у Маладзечна (1994, рэж. В. Растрыжэнкаў); Нацыянальны рускі акадэмічны тэатр імя Максіма Горкага (1995, рэж. Г. Карбаўнічая);

Слонімскі драматычны тэатр (1996);

Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага глядача (2008, пад назвай «Вандраванне ў Княства Сноў», рэж. В. Растрыжэнкаў);

Беларускае тэлебачанне (1989);

Беларускае радыё (1992);

Расійскае тэлебачанне (1994).

«**Дзівосныя авантуры Кубліцкага ды Заблоцкага**» (1990).

П'еса-казка ў 2-х дзях. Напісана ў сааўтарстве з Пятром Васючэнкам. Упершыню апублікавана ў зборніку «Ці будзе выселле?» (Мінск, 1992); поўны варыянт у зборніку «Цудоўная дудка: творы беларускай драматургіі» (Мінск, 1997). Пастаўлена:

Мінскі абласны тэатр лялек «Батлейка» ў Маладзечна (1992, рэж. Г. Карбаўнічая);

Беларускі паэтычны тэатр аднаго акцёра «Зьніч» (1994, рэж. Г. Карбаўнічая);

Беларускае радыё (1991);

Беларускае тэлебачанне (1992).

«**Зяц варыць піва**» (1991).

П'еса ў 2-х дзях паводле вершаў і казкі Уладзіміра Караткевіча. Упершыню апублікавана ў часопісе «Тэатральная Беларусь» (1994, № 2). Пастаўлена:

Мінскі абласны тэатр лялек «Батлейка» ў Маладзечна (1993, рэж. С. Юркевіч);

Беларускае радыё (1992).

«**Жабкі і Чарапашка**» (1991).

П'еса паводле казкі Уладзіміра Караткевіча і дзіцячых гульняў. Упершыню апублікавана ў зборніку «Жывая вада: драматычныя казкі» (Мінск, 1994). Пастаўлена:

Мінскі абласны тэатр лялек «Батлейка» ў Маладзечна (1994, рэж. Г. Карбаўнічая);

Смаленскі тэатр лялек, Расія;

Краснадарскі тэатр лялек, Расія.

«**Хохлік**» (1992). Зімовая казка.

Упершыню апублікавана ў зборніку «Беларуская драматургія. Вып. 1» (Мінск, 1994). Пастаўлена:

Мінскі абласны тэатр лялек «Батлейка» ў Маладзечна (1992, рэж. Г. Карбаўнічая);

Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр (2000, рэж. У. Паржэцкая);

Беларускае радыё (1993);

Івана-Франкоўскі тэатр лялек, Украіна (2009);

Кіеўскі гарадскі тэатр лялек, Украіна (2009);

Астраханскі тэатр лялек, Расія;

Валагодскі тэатр лялек, Расія;  
Смаленскі тэатр лялек, Расія;  
Самарскі і шэраг іншых тэатраў лялек у Расіі.  
«**Маленькі Анёлак**» (1992).

Мона-п'еса ў 2-х дзеях паводле вершаў Кармэн дэ Гаштольд (вершы ў перакладзе аўтара п'есы). Упершыню апублікавана ў альманаху «Лялечны куфэрак» (Мінск, 1999), поўны варыянт у кнізе: Кавалёў, С. Хохлік (Мінск, 2002). Пастаўлена:

Беларускі паэтычны тэатр аднаго акцёра «Зьніч» (1995, рэж. Г. Дзягілева).

«**Піліпка і Ведзьма**» (1993).

П'еса-жарт паводле беларускай народнай казкі. Упершыню апублікавана ў кнізе: Кавалёў, С. Хохлік (Мінск, 2002). Пастаўлена:

Мінскі абласны тэатр лялек «Батлейка» ў Маладзечна (1993, рэж. Г. Карбаўнічая);

Магілёўскі абласны тэатр лялек (1994, рэж. А. Жугжда);  
Віцебскі абласны тэатр «Лялька» (2004, рэж. В. Клімчук);  
Брэсцкі абласны тэатр лялек (2004, рэж. Дз. Нуянзін);  
Гродзенскі абласны тэатр лялек (2005, рэж. А. Плютава);  
Краснадарскі тэатр лялек, Расія;  
Кошыцкі тэатр лялек, Славакія (2008, рэж. А. Жугжда).  
«**Чарнакніжнік**» (1995).

П'еса-казка ў 2-х дзеях. Упершыню апублікавана ў часопісе «Тэатральная творчасць» (1997, № 1). Пастаўлена:

Слоні́мскі драматычны тэатр (1997);

Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр (2010, прыняты да пастаноўкі, рэж. М. Абрамаў).

«**Шлях да Батлеему**» (1997, іншая назва «Братка Асёл»).

П'еса-апокрыф у 2-х дзеях. Упершыню апублікавана ў зборніку «Беларуская драматургія. Вып. 5» (Мінск, 1998). Пастаўлена:

Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага глядача (1998, рэж. Ю. Бярэза);  
Брэсцкі абласны тэатр лялек (1999, рэж. Дз. Нуянзін);  
Магілёўскі абласны тэатр лялек (1999, рэж. А. Жугжда);  
Гомельскі абласны тэатр лялек (2000, рэж. У. Матрос);  
Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага глядача (2000, пад назвай «Дарога на Віфліем», рэж. Н. Башава);

Магілёўскі абласны тэатр драмы і камедыі імя В. Дуніна-Марцінкевіча ў Бабруйску (2001, рэж. В. Ласоўскі);

Гродзенскі абласны тэатр лялек (2006, рэж. А. Жугжда);  
Магілёўскі абласны драматычны тэатр (2009, рэж. У. Пятровіч);  
Брэсцкі тэатр драмы і музыкі (2010, прыняты да пастаноўкі, рэж. Ц. Ільеўскі);

Днепрапятроўскі дзяржаўны маладзёжны тэатр, Украіна (2006);  
Сумскі тэатр юнага глядача, Украіна (2009);  
Львоўскі абласны тэатр лялек, Украіна (2009).

«**Пацалунак ночы**» (2003).

П'еса-казка ў 2-х дзеях. Упершыню апублікавана ў штогодніку «Тэрмапіль» (2009, № 13). Пастаўлена:

Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага глядача (2006, рэж. Н. Башава).

«**Пясчаны замак**» (2006).

П'еса-казка ў 2-х дзеях. Упершыню апублікавана ў газеце «Культура» (2009. 25 красавіка – 1 мая). Пастаўлена:

Беларускі дзяржаўны тэатр лялек (2007, рэж. А. Ляляўскі).

### 3. Зборнікі п'ес

**Хохлік.** Мінск: БелДППК, 2002.

**Стомлены д'ябал.** Менск, Логвінаў, 2004.

**Zmęzony diabeł.** Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2004.

**Навука кахання.** Менск: Логвінаў, 2005.

**Шлях да Батлеему.** Мінск: Мастацкая літаратура, 2009.

**Сёстры Псіхеі.** Менск: Логвінаў, 2010 (рыхтуецца да выдання).

## БІБЛІЯГРАФІЯ

1. Альшэўскі, Р. Ці знаў хто, братцы, з вас Тараса... // *Культура*. 2004. 10–16 красавіка.
2. Арлова, Т. Агонь і вада тэатральнай сцэны // *Мастацтва*. 2000. № 11. С. 5–9.
3. Арлова, Т. Страсць і злачынствы // *Мастацтва*. 2009. № 5. С. 19.
4. Асташкевіч, І. Альберт звар’яцеў... у Гомелі // *Літаратура і мастацтва*. 1992. 13 сакавіка.
5. Ахметшын, А. Падаруйце чалавеку надзею // *Мастацтва*. 2000. № 3. С. 3–4.
6. Ахметшын, А. Саламея нічога не ведала пра каханне! // *Чырвоная змена*. 2001. 22 мая.
7. Барабаншчыкава, В. Дарога ў Чароўны сад // *Настаўніцкая газета*. 2006. 16 верасня.
8. Барабаншчыкава, В. У палоне герменеўтыкі // *Настаўніцкая газета*. 2004. 18 верасня.
9. Барабаншчыкава, В. У чаканні сонца драматургіі : нататкі з II фестывалю нацыянальнай драматургіі імя В. Дуніна-Марцінкевіча // *Літаратура і мастацтва*. 2002. 25 студзеня.
10. Барабаншчыкава, В. Тэатр страчанага залюстэрэчча // *Літаратура і мастацтва*. 2000. 15 верасня.
11. Барабаншчыкава, В. Ці то людзі, ці то багі // *Настаўніцкая газета*. 2004. 20 сакавіка.
12. Барабаншчыкава, В. Чаму чорт як малпа, а клоун — не рабочы? // *Настаўніцкая газета*. 2006. 16 верасня.
13. Беларускі тэатр-99 : агляд тэатральнага года / пад рэд. Р. Б. Смольскага. Мінск : Арты-Фекс, 2000.
14. «Беларускі тэатр: яшчэ не багацце, але ўжо разнастайнасць» : з С. Кавалёвым гутарыла Л. Бунеева // *Вечерний Брест*. 2000. 15 верасня.
15. Беларускі тэатр у прасторы сусветнай культуры : зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творч. канф. Мінск : Права і эканоміка, 1996.
16. Белохвостик, Н. Белорусская опера вернулась в Несвиж // *Комсомольская правда в Белоруссии*. 2009. 23 чэрвеня.
17. Бельскі, А. І. Пуцявінамі абнаўлення : Маладая беларуская драматургія 80-х – пачатку 90-х гг. // *Роднае слова*. 1993. № 10. С. 23–25.
18. Бельскі, А. І. Сучасная беларуская літаратура : Станаўленне і развіццё творчых індывідуальнасцей, 80–90-я гг. Мінск : Нар. асвета, 1997.
19. Бельскі, А. І. Сучасная літаратура Беларусі : дапам. для наст. Мінск : Аверсэв, 2000.
20. Белякова, В. Два Багдановічы і адно каханне // *Культура*. 2009. 11–17 красавіка.
21. Бразгуноў, А. У. Вандроўныя сюжэты старой беларускай літаратуры ў сучаснай драматургіі // *Сучасная беларуская літаратура і працэсы славянскага культурна-цывілізацыйнага ўзаемадзеяння*. Мінск : Права і эканоміка, 2008. С. 116–121.
22. Бунцэвіч, Н. Тры спосабы пабагацець // *Культура*. 2009. 22–28 жніўня.
23. Бурло, В. Адвечная тэма кахання // *Культура*. 1997. 7–20 студзеня.
24. Бур’ян, Б. Пракудліва-казачны струмень : Тэлевізійны паказ спектакля Гомельскага драматычнага тэатра «Звар’яцелы Альберт...» // *Літаратура і мастацтва*. 1992. 14 жніўня.
25. Бязлепкіна, А. Маладзёжны літаратурны рух у Беларусі напрыканцы XX стагоддзя // *Роднае слова*. 2005. № 2. С. 91–93.
26. Бязлепкіна, А. Разам і паасобку : Таварыства «Тутэйшыя» : Гісторыя. Асобы. Жанры. Мінск : Беларускі кнігазбор, 2003.
27. Валентинова, О. «Саломею» паставілі по-белорусски с турецким проносом // *Комсомольская правда*. 2001. 14 красавіка.
28. Вар’ят і манашка : польская драматургія XX стагоддзя / укл. С. Кавалёў. Мінск, 2006.
29. Васючэнка, П., Кавалёў, С. Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Зблоскага // *Цудоўная дудка : творы беларускай драматургіі* / укл. С. С. Лаўшук. Мінск : Юнацтва, 1997. С. 392–418.
30. Васючэнка, П. «І трэба беларусу паказаць са сцэны...» // *Звон не малітва : п’есы*. Мінск : Мастацкая літаратура, 2008. С. 5–14.
31. Васючэнка, П. Сучасная беларуская драматургія // *Беларуская мова і літаратура*. 2009. № 3. С. 20–29.

32. Васючэнка, П. Слова складальніка // Сучасная беларуская драматургія. Традыцыі і наватарства / укл. і прадм. П. Васючэнка. Мінск : Сэр-Віт, 2003. С. 3–14.
33. Васючэнка, П. Сучасная беларуская драматургія : дапам. для наст. Мінск : Мастацкая літаратура, 2000.
34. Вішнеўская, М. Беларускі «Маленькі Анёлак» // Народная воля. 1998. 3 лютага.
35. Гончарова-Грабовская, С. Я. Тенденции развития русской и белорусской драматургии конца XX в. // Веснік БДУ. Серыя IV. 2002 № 1. С. 3–9.
36. Гаробчанка, Т. На мяжы стагоддзяў : Сучасны беларускі драматычны тэатр. Мінск : Беларуская навука, 2002.
37. Гаробчанка, Т. Проста... эратычны жыццяпіс // Літаратура і мастацтва. 1997. 18 красавіка.
38. Гарэцкая, М. Маладзечанская сакавіца-97 // Тэатральная творчасць. 1997. № 4. С. 26–28.
39. Герменеўтыка — навука аб інтэрпрэтацыі. Штрыхі да партрэта новай генерацыі драматургаў : з С. Кавалёвым гутарыла Т. Ратабыльская // Культура. 1999. 25–31 снежня.
40. Глебова, Н. Любовь и смерть белорусских Тристана и Изольды // Вечерний Минск. 1999. 14 снежня.
41. Глебова, Н. У беларусов — своя Саломея // Вечерний Минск. 2001. 19 красавіка.
42. Гончарова-Грабовская, С. Я. Модификация жанровой структуры комедий (на материале современной русской и белорусской драматургии) // Куляшоўскія чытанні : матэрыялы Міжнар. навук. канф. «Творчасць А. Куляшова і адукацыйна-асветніцкія праблемы сучаснасці», Магілёў, 6–7 лютага 2002 г. Магілёў : МДУ імя А. Куляшова, 2002. С. 160–162.
43. Грамыка, Л. Империя страсти Александра Гарцуева // Белорусская деловая газета. 2001. 31 мая.
44. Громыко, Л. Просто love story // Арлекин. 1999/2000.
45. Грамыка, Л. Сезон фестываляў // Мастацтва. 2002. № 2. С. 2–9.
46. Грамыка, Л. Фестывальная мазайка : «Маладзечанская сакавіца-2001» // Мастацтва. 2001. № 6. С. 6–11.
47. Грыбава, Н. Трыстан ды Изольда : Любоўны шматкутнік // Мінская праўда. 2000. 22 лютага.

48. Даніленка, С. Міф імперыі : Хронікі зямнога раю. Спецыфіка сацыяльнай міфатворчасці ў савецкай і постсавецкай беларускай літаратуры ў кантэксце яе інфернальнай вобразнасці. Мінск : Выдавецкі цэнтр БДУ, 2004.

49. Драбень, Ф. В. Герменеўтыка ці рымейк? П'еса С. Кавалёва «Францішка, або Навука каханьня» // Творчасць А. Куляшова і адукацыйна-асветніцкія праблемы сучаснасці : матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Магілёў, 6–7 лютага 2002 г. Магілёў : МДУ імя А. Куляшова, 2002. С. 35–36.

50. Драбень, Ф. В. «Герменеўтычная драматургія» С. Кавалёва як з'ява сучаснай беларускай літаратуры // І Сборник научных работ студентов высших учебных заведений Республики Беларусь «НИРС 2002». Минск : Министерство образования, 2003. С. 90–93.

51. Драбень, Ф. В. Драма С. Кавалёва «Стомлены д'ябал» як кантамінацыя ў беларускай літаратуры // Інновачыі-2003 : материалы X Республиканской студенческой науч.-практ. конф., Мозырь, 24–25 апреля 2003 г. Мозырь, 2003. Ч. 1. С. 141.

52. Драбень, Ф. В. Жанравыя асаблівасці драматургіі Сяргея Кавалёва // Веснік БДУ. Сер. 4. 2004. № 3. С. 3–7.

53. Драбень, Ф. В. Жанравая спецыфіка драматургіі С. Кавалёва // Матэрыялы VII Республиканской научной конференции студентов и аспирантов Беларуси (НИРС-2002). Новополоцк : НГУ, 2002. Т. 2. С. 9–11.

54. Драбень, Ф. В. Мадыфікацыі жанру камедыі ў сучаснай беларускай драматургіі // Беларускае літаратуразнаўства. 2004. Вып. 1. С. 45–50.

55. Драбень, Ф. В. Новыя казкі для сучасных дзяцей (па творах драматургіі) // Літота. Беларуская мова і літаратура : навукова-папулярнае выданне для моладзі. Мінск : НІА, 2007. С. 40–47.

56. Драбень, Ф. В. Паэтыка п'есы Сяргея Кавалёва «Стомлены д'ябал» // Беларускае літаратуразнаўства. 2004. Вып. 2. С. 69–78.

57. Драбень, Ф. В. Прыём «тэатр у тэатры» ў драмах С. Кавалёва // Наша класіка : Традыцыі, наватарства, яе сучасная інтэрпрэтацыя ў ВНУ і школе : матэрыялы рэсп. навук. канф., 23–24 снежня 2002 г. Брэст : БрДУ імя А. С. Пушкіна, 2003. С. 38–41.

58. Драбень, Ф. В. Пазнавальнасць новага // Дзеяслоў. 2004. № 12. С. 244–246.

59. Драбень, Ф. В. Спецыфіка п'ес-казак для дзяцей малодшага школьнага ўзросту // Беларускае літаратуразнаўства. Мінск : РІВШ, 2006. Вып. 2. С. 117–126.

60. Драбень, Ф. В. Стылёвыя асаблівасці п'есы С. Кавалёва «Звар'яцелы Альберт» // Письменник – Мова – Стыль : матэрыялы II Міжнароднай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю з дня нараджэння Л.М.Шакуна, Мінск, 15–16 лістапада 2001 г. Мінск : РІВШ, 2002. С. 55–59.
61. Драбень, Ф. В. Сучасная беларуская дзіцячая драматургія : Сюжэты, матывы, вобразы // Полымя. 2008. № 11. С. 108–115.
62. Драбень, Ф. В. Сюжэт-пратагатып у драме С. Кавалёва «Трышчан, або Блазны на пахаванні» // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе : Проблема теоретической и исторической поэтики : материалы Международной научной конференции, Гродно, 1–3 октября 2002 г. Гродно : ГрГУ им. Я. Купалы, 2002. С. 34–36.
63. Драбень, Ф. В. Сюжэты з творчасці Я. Купалы ў драме С. Кавалёва «Стомлены д'ябал» // Мова – Літаратура – Культура : матэрыялы III Міжнароднай канферэнцыі да 120-годдзя з дня нараджэння Я. Купалы і Я. Коласа, Мінск, 27–28 верасня 2002 г. : у 2 т. Мінск : БДУ, 2002. Т. 1. С. 116–119.
64. Драбень, Ф. В. Сюжэты літаратурных казак у сучаснай беларускай драматургіі для дзяцей // Беларускае літаратуразнаўства. 2008. Вып. 6. С. 28–31.
65. Драбень, Ф. В. Цытацыя ў архітэктоніцы п'есы С. Кавалёва «Звар'яцелы Альберт» // Філалагічныя навук : Маладыя вучоныя ў пошуку : матэрыялы навук. канф., 25 красавіка 2003 г. Мінск : БДУ, 2004. С. 238–241.
66. Ермалінская, В. Люблінскія канфрантацыі // Літаратура і мастацтва. 2001. 14 снежня.
67. Драўляны Рыцар / укл. Н. Загорскай. Мінск : Юнацтва, 1992.
68. Жугжда, А. «Трышчан ды Іжота» // Маладзечанская газета. 2001. 16 сакавіка.
69. З нагоды выдання «Стомленага д'ябла» і «Навукі каханьня» : гутарка Т. Команавай з С. Кавалёвым // Культура. 2005. 15–21 кастрычніка.
70. З Псіхей на ты : гутарка М. Кузьміч з В. Буслаевай // Народная газета. 2007. 26 ліпеня.
71. Завадская, І. Новая мова спрадвечнага // Культура. 2000. 23–29 верасня.
72. Запрудскі, І. Каляпарнаскія жарсці, ці Што такое паноптыкум? // Літаратура і мастацтва. 2005. 1 ліпеня.
73. Златковская, Н. Кто утомил дьявола? // 7 дней. 1999. 3 июля.

74. Іваноўскі, В. Няма старых паданняў пра каханне // Культура. 2001. 19–25 мая.
75. Івашчанка, А. Эпоха рэмэйку // Дзеяслоў. 2005. № 3 (16). С. 238–243.
76. Кавалёў, С. Герменеўтычная драматургія, або Актуалізацыя забытых сэнсаў // Кавалёў, С. Стомлены д'ябал : п'есы. Мінск, 2004. С. 3–12.
77. Кавалёў, С. Герменеўтычная драматургія, або Актуалізацыя літаратурнай спадчыны // Сучасная беларуская драматургія : зборнік матэрыялаў / пад рэд. В. Грыбайлы. Мінск, 2004. С. 57–64.
78. Кавалёў, С. Гульня ў словы : нататкі драматурга // Мастацтва. 2009. № 3. С. 11.
79. Кавалёў, С. Інтымны дзённік // Дзеяслоў. 2009. № 2 (39). С. 131–164.
80. Кавалёў, С. Канфрантацыі, якія аб'ядноўваюць // Мастацтва. 2001. № 4. С. 19–22.
81. Кавалёў, С. Новая беларуская драматургія // Мастацтва. 2001. № 1. С. 14–16.
82. Кавалёў, С. Пераклад і мастацкая інтэрпрэтацыя літаратурнай спадчыны // Беларусіка=Albaruthenika. № 24. Мінск, 2002. С. 40–46.
83. Кавалёў, С. Польскія пачынальнікі беларускай драматургіі : Каспар Пянткоўскі і Гжэгаш Кнапій // Феномен пагранічча : Польская, украінская і беларуская літаратура — уплывы і ўзаемаўзбагачэнне : зборнік / пад рэд. С. Кавалёва і І. Набытовыча. Мінск : Кнігазбор, 2008. С. 59–74.
84. Кавалёў, С. Сёстры Псіхеі // Дзеяслоў. 2003. № 3. С. 141–165.
85. Кавалёў, С. Ф. У. Радзівіл у беларускай культурнай прасторы // Працы кафедры гісторыі беларускай літаратуры Белдзяржуніверсітэта. Вып. 7. Мінск, 2006. С. 114–123.
86. Кавалёў, С. Школьны тэатр і драматургія Беларусі позняга Рэнэсансу // Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта. Вып. 5. Мінск, 2004. С. 3–15.
87. Кавалёў, С. Як з п'есы робіцца спектакль // Арлекін. 1999/2000.
88. Казакова, А. Любимые женщины драматурга Ковалева // Вячэрні Мінск. 2002. 27 февраля.
89. Ковалев, С. Братка Осел (Дорога в Вифлием) // Театр Чудес. 2001. № 1. С. 29–34.
90. Кісліцына, Г. Новая культурная сітуацыя : Змена культурнай парадыгмы. Менск : Логвінаў, 2006.

91. Команав, Т. Здрады, грошы, адзін ствол... // *Культура*. 2001. 8–14 снежня.
92. Команав, Т. Ці праўда, што колькасць забяспечвае якасць? // *Культура*. 2001. 31 сакавіка – 6 красавіка.
93. Команав, Т. Феменизм? Гуманізм! // *Культура*. 2001. 29 верасня – 5 кастрычніка.
94. Команав, Т. Што ёсць гісторыя? Што ёсць каханне? // *Культура*. 2000. 26 жніўня – 1 верасня.
95. Крючкова, А., Амелькович, Д. «Утомленный дьявол» взял Гран-при, а московские артисты выглядели балластом на «Белой веже» // *Белорусская деловая газета*. 1999. 18 октября.
96. Крючкова, А., Амелькович, Д. Любовь и плоть «Тристана и Изольды» // *Белорусская деловая газета*. 1999. 8 декабря.
97. Кудрыцкі, А. «Стомлены д'ябал» на «Вольнай сцэне» // *Наша Ніва*. 1999. 28 чэрвеня.
98. Курейчик, А. Любовь в стиле барокко // *Белорусская газета*. 2003. 17 февраля.
99. Курейчик, А. Парнас в паноптикуме // *Белорусская газета*. 2005. 7 марта.
100. Курейчик, А. Утомляющий дьявол // *Белорусская газета*. 2002. 21 октября.
101. Лазарев, В. Новые глубины «общеизвестного»: Спектакль Театра юного зрителя «Тарас на Парнасе» // [http://pensne.na.by/rectnz/taras\\_vl.html](http://pensne.na.by/rectnz/taras_vl.html)
102. Лапо, І. «Тэатральныя канфрантацыі» // *Культура*. 2001. 8–14 снежня.
103. Лапець, І. Д'ябал Ігара Сігава пануе на «Вольнай сцэне» // *Народная воля*. 1999. 13 студзеня.
104. Лаўшук, С. Час пераадольвання: Беларуская драматургія апошніх дзесяцігоддзяў // *Полымя*. 1997. № 3. С. 241–260.
105. Лаўшук, С. С. Драматургія // *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. Т. 4. Кн. 2, 1986–2000 / НАН Беларусі; Аддзя-не гуманітар. навук і мастацтваў. Ін-т літ. ім. Я. Купалы; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. Мінск: Бел. навука, 2003. С. 88–116.*
106. Лашкевіч, Ж. Будзе фестываль Кавалёва? // *Літаратура і мастацтва*. 1995. 10 сакавіка.

107. Лашкевіч, Ж. І выцінаем... спектакль // *Літаратура і мастацтва*. 1995. 17 сакавіка.
108. Лашкевіч, Ж. Патрапіць зрабіць суд...: Прэм'ера ў Маладзечанскім ляльным тэатры «Батлейка» // *Літаратура і мастацтва*. 1992. 6 лістапада.
109. Лашкевіч, Ж. Паспець бы... // *Літаратура і мастацтва*. 2007. 13 ліпеня.
110. Лашкевіч, Ж. Рай для «стомленага д'ябла» // *Літаратура і мастацтва*. 1997. 21 лістапада.
111. Лашкевіч, Ж. Усмешка для апошняга змагання // *Мастацтва*. 2007. № 10. С. 20–21.
112. Лашкевіч, Ж. Чакаем толькі кахання // *Літаратура і мастацтва*. 1996. 8 лістапада.
113. Ліона, А. Драматург Сяргей Кавалёў: Паміж Беларуссю і Польшчай / *Тэатр. Выбранае. Белтэлерадыё*. 2007.
114. Лисова, Е. Не чужое богатство // *Беларусь сегодня*. 2009. 17 июня.
115. Микрюков, А. Четыре стихии души: «Карнаваль — што за дзіўная назва» — спектакль Тимофея Ильевского // *Брестский курьер*. 2000. № 38.
116. Михайлов, И. Тюзовская «Камасутра» // *Белорусская газета*. 2004. 30 марта.
117. «Міністр культуры дзякаваў артыстам оперы за беларускую мову»: з С. Кавалёвым гутарыла В. Аксак // *Дом Літаратара. Радыё Свабода*. 11.07.2009.
118. «На репетициях своих пьес я стараюсь не появляться»: с С. Ковалёвым беседовала М. Носова // *Ва-банк*. 2004. 3 мая.
119. «Насуперак тэндэнцыям»: з С. Кавалёвым гутарыла Т. Ратабыльская // *Культура*. 2000. 22–28 ліпеня.
120. «Немагчыма сказаць маленькаму чалавеку, што смерці няма...»: з С. Кавалёвым гутарыла В. Барабаншчыкава // *Настаўніцкая газета*. 2006. 16 верасня.
121. Няўдзячны слухач. Click here // *Наша Ніва*. 1999. 28 чэрвеня.
122. Немагай, С. Ці сваё багацце для нас чужое? // *Літаратура і мастацтва*. 2009. 16 кастрычніка.
123. Орлова, Т. Аплодисменты по государственному заказу // *Народная газета*. 1997. 4 февраля.
124. Орлова, Т. Как трудно быть белорусским драматургом // *Арлекин*. 1998/1999.



125. Орлова, Т. Когда клоунам грустно // Республика. 2007. 22 ноября.
126. Орлова, Т. Перформативные игры театра в белорусской драматургии // Дыялогі вякоў : зб. матэрыялаў навук.-практ. канф. па прабл. сучас. бел. драматургіі. Мінск, 2000. С. 37–42.
127. Падаляк, Т. Які інтым шукаў і знайшоў тэатр у «Дзённіку» Максіма Багдановіча // Звязда. 2009. 22 мая.
128. Пазняк, С. Яркае відовішча з прэтэнзій на шоу // Чырвоная змена. 1999. 14 снежня.
129. Пазняк, С. Гульні ў смерць на «Белай вежы» // Чырвоная змена. 1999. 19 кастрычніка.
130. Палачаніна, Ю. Жанчына рыцарскіх часоў // Літаратура і мастацтва. 2002. 15 лютага.
131. Пепеляеў, В. «Саламея» : Тутэйшы варыянт // Свободные новости. 2001. 27 июля – 3 августа.
132. Пра багацце сваё і чужое : Прэм'ера нацыянальнай оперы / пад рэд. Т. Мушынская. Мастацтва. 2009. № 9. С. 28–33.
133. «Пра Украіну ведаем не больш, чым пра Бразілію» : з С. Кавалёвым гутарыла Т. Команавы // Культура. 2001. 16–22 чэрвеня.
134. Пукшанскі, А. А, напэўна, «інтыму» і не хапае? // Чырвоная змена. 2009. 29 мая.
135. Пухальская, И. Рыцари вымирают // Республика. 2001. 15 декабря.
136. Радзівіл, Ф. У. Творы / укл. С. Кавалёва. Мінск : Кнігазбор, 2003.
137. Ратабыльская, Т. I карабель плыве... // Культура. 1999. 23–29 кастрычніка.
138. Ратабыльская, Т. Герменеўтыка і сучасная драматургія // Спыніся, імгненне... : Старонкі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х г. : зб. арт. Мінск : Ковчег, 2000. С. 193–196.
139. Сабалеўская, І. Пра каханне і шахматы // Культура. 2000. 22–28 студзеня.
140. Савіцкая, А. Леташняя пабудка ў драматургіі // Тэатральная Беларусь. 1993. № 1. С. 22–23.
141. Савіцкая, А. Прэм'ерныя будні // Тэатральная творчасць. 1997. № 6.
142. Салаўёва, М. Зеўс-бізнэсовец і Вэнэра-німфаманка // Наша Ніва. 2003. 27 чэрвеня.
143. Салееў, В. «Тарас на Парнасе» : Вопыт тэатральнай герменеўтыкі // Літаратура і мастацтва. 2004. 30 красавіка.
144. Смольская, К. Антычная сучаснасць // Мастацтва. 2007. № 12. С. 17.
145. Смольскі, Р. «Звезды» зажыгаюцца. Кому это нужно? // Республика. 1997. 27 марта.
146. Смольскі, Р., Гаробчанка, Т., Лаўшук, С. Вынікі тэатральнага сезона 1996/1997 гадоў у драматычных тэатрах Беларусі : Тэатральны летапіс Беларусі 90-х гадоў / пад рэд. Р. Смольскага. Мінск : Арты-Фекс, 1998.
147. Сучасная беларуская драматургія : Традыцыі і наватарства / укл. і праф. П. Васючэнкі. Мінск : Сэр-Віт, 2003.
148. Сучасная беларуская драматургія : зборнік матэрыялаў / пад рэд. В. Грыбайлы. Мінск, 2004.
149. Сяргей Кавалёў — драматург на Парнасе : з С. Кавалёвым гутарыла В. Барабаншчыкава // Настаўніцкая газета. 2004. 20 сакавіка.
150. Трафілаў, С. Праект рэвалюцыі ў драматургіі, або Пяць увасабленняў Сяргея Кавалёва // Дзеяслоў. 2007. № 5 (30). С. 299–307.
151. «Трэба думаць пра з'явы на сцэне» : гутарка Г. Карбаўнічай і С. Кавалёва / запісала Ж. Лашкевіч // Літаратура і мастацтва. 1997. 10 кастрычніка.
152. У пошуках традыцый : гутарка тэатральнага крытыка Жаны Лашкевіч з драматургам Сяргем Кавалёвым // Літаратура і мастацтва. 1998. 28 жніўня.
153. Фральцова, Н. Развітанне з пазітывізмам. Сучасная драматургія пад лінзай семіётыкі // Мастацтва. 2002. № 2. С. 28–30.
154. Хрэстаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі. Т. 4 / укл. А. Сабалеўскага. Мінск, 2005.
155. Чыгір, Г. Вяртанне Саламеі // Народная газета. 2001. 26 красавіка.
156. Шадріна, А. Люди и куклы // Советская Белоруссия. 1999. 11 чэрвеня.
157. Шчаслівая зорка «Трышчана...» : гутарка Л. Гулякевіч з С. Кавалёвым // Літаратура і мастацтва. 2000. 8 снежня.
158. Шымук, Т. Алагічная гісторыя ў лагічнай пастаноўцы // Мастацтва. 2000. № 4. С. 16–18.
159. Шымук, Т. Калі ўпусціш птушку шчасця, «Стомлены д'ябал» трапіць у рай // Звязда. 1999. 12 кастрычніка.
160. Цветкова, Л. Сети коварства и интриг опутали героиню спектакля «Баллада о Бландое» // Вячэрні Мінск. 2002. 18 лютага.

161. Цімошык, Л. Беларуская Саламея, якую жыццё закінула нават у Турцыю // Звязда. 2001. 18 мая.
162. Цімошык, Л. Смех і слёзы каралеўства Карнаваль // Звязда. 1999. 18 снежня.
163. Эпоха Дударова скончылася : з С. Кавалёвым гутарыў Аркадзь Шанскі // Наша Ніва. 2002. 27 верасня.
164. Юркевіч, С. П'есы-казкі Сяргея Кавалёва // Кавалёў, С. Хохлік : зборнік п'ес. Мінск, 2002. С. 3–8.
165. «Я пішу толькі п'есы, якія б сам хацеў паглядзець у тэатры» : з С. Кавалёвым гутарыла В. Барабаншчыкава // Літаратура і мастацтва. 2002. 25 студзеня.
166. Alegoryczny dramat białoruski : z dramaturgiem białoruskim Siergiejem Kowalowym rozmawia Gabriela Żuk // Gazeta Festiwalowa «5 ściana». 9.10.2005.
167. Borowiec, A. O prze/ykładzie *Powrotu Głodomora* S. Kawalou // Czasopis. 2006. № 11. S. 41–42.
168. Dorosiewicz, M. Nie będzie lepiej // Dziennik Wschodni. 10–11.11.1997.
169. Drewniak, Ł. Posłowie do *Zmęczonego diabła* // Kawalou, S. *Zmęczony diabeł* : dramaty. Lublin, 2004. Okładka.
170. Drewniak, Ł. Teatr z Łukaszenką w tle // Przekrój. 2001. Nr 40 (2937). S. 64–65.
171. Haponiuk, M. Białoruski everyman // Gazeta Wyborcza w Lublinie. 10–11.11.1997.
172. Haponiuk, M. Trzynasta sztuka. Sylwetka : Siergiej Kowalow // Gazeta Wyborcza w Lublinie. 8.11.1997.
173. Janikowski, G. Niezależni, niepodlegli... // Opcje. 2006. Nr 4.
174. Józefczuk, G. Czytanie współczesnego dramatu białoruskiego // Gazeta Wyborcza w Lublinie. 6.10.2006.
175. Kawalou, S. Polsko-białoruskie kontakty teatralne // Stan i perspektywy rozwoju polsko-białoruskich kontaktów naukowych, gospodarczych i kulturalnych. Lublin, 2005. S. 161–168.
176. Kawalou, S. Współczesny dramat białoruski // Kawalou, S. *Zmęczony diabeł* : dramaty. Lublin, 2004. S. 7–10.
177. Kawalou, S. Filipek : bajka białoruska / przekład H. Kalita // Lublin : Kultura i społeczeństwo. 2008. Nr 5–6. S. 60–63.

178. Kawalou, S. Tristan, lub Błazny na pogrzebie : fragment / przekład T. Giedz // Kresy. Kwartalnik Literacki. 2001. Nr 1–2 (45–46). S. 149–160.
179. Kowalczyk, A. Z. Jak z pianki // Kurier Lubelski. 30.10.2001.
180. Kruk, B. Karnawał mitów i błaznów // Akcent. 2001. Nr 4. S. 179–186.
181. Kurejczyk, A. Białoruskie wysepki wolności / przeł. P. Mitcner // Dialog. 2005. Nr 12. S. 61–69.
182. Lappo, I. Konfrontacje z tradycją : Polska recepcja teatru białoruskiego // Akta Albaruthenika. 2005. Nr 5. S. 78–89.
183. Lappo, I. O braciach naszych mniejszych // Akcent. 2007. Nr 4. S. 16–172.
184. Lappo, I. O pewnym polsko-białoruskim nieporozumieniu z rosyjskim klasykiem w tle // Akta Albaruthenika. 2007. Nr 7. S. 319–330.
185. Moskwini, A. Dramaty Kawalowa po polsku // Recepcja. Transfer. Przekład / pod red. J. Koźbiała. Warszawa : Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 2005. S. 117–122.
186. Rusiecka, N. Polsko-białoruski dialog we współczesnym dramacie białoruskim (na przykładzie twórczości Siergieja Kowalowa) // Kulturowe konteksty dramatu współczesnego / red. M. Bartosiak, M. Leyko. Kraków, 2008. S. 127–139.
187. Sadowski, J. Hymn na cześć kobiet // Kurier Lubelski. 29.10.2001.
188. Siwek, B. W kręgu problematyki *Zmęczonego diabła* Siarhieja Kawalou // Droga ku wzajemności / red. M. Cimoszuk, M. Chaustowicz. Warszawa, 2006. S. 248–254.
189. Siwek, B. Obraz Franciszki Urszuli Radziwiłłowej w dramacie Siarhieja Kawalou *Franciszka, abo Nawuka kachannia* // Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта. Вып. 7. Мінск, 2006. С. 175–182.
190. Siwek, B. Dialog z historią w dramacie Siarhieja Kawalou *Cztery historie Salomei* // Ze studiów nad literaturami i językami wschodniosłowiańskimi / red. A. Ksenicz, P. Stasińska. Zielona Góra, 2008. S. 163–170.
191. Sulisz, W. Klejnoty i kicze // Dziennik Wschodni. 29.10.2001.
192. W poszukiwaniu tradycji : z Siarhiejem Kowalowym rozmawia Żana Łaskiewicz / przeł. N. Rusiecka // Kresy. Kwartalnik Literacki. 2001. Nr 1–2 (45–46). S. 142–148.

Фотаздымак на вокладцы: сцена са спектакля «Сёстры Псіхіе»  
С. Кавалёва ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі.  
Рэжысёр С. Кавальчык. Мастак А. Ігруша.

*Навукова-папулярнае выданне*

**ПАМІЖ БЕЛАРУССЮ І ПОЛЬШЧАЙ**  
**ДРАМАТУРГІЯ СЯРГЕЯ КАВАЛЁВА**

**POMIĘDZY BIAŁORUSIĄ A POLSKĄ**  
**DRAMATURGIA SIARHIEJA KAWALOUA**

*Зборнік артыкулаў*

Адказны за выпуск *Генадзь Вінярскі*  
Рэдактары *Алена Ліюпа, Агнешка Баровец*  
Камп'ютарны набор *Наталлі Русецкай*  
Вёрстка *Ларысы Ваўчок*  
Карэктар *Валянціна Андрэева*

Падпісана да друку 2.11.2009 г. Фармат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Друк на рызографе. Папера афсетная. Гарнітура Times.  
Ул.-выд. 18,49 арк. Ум. друк. 25,43 арк.  
Наклад 200 асобнікаў. Зак. 1066.

ПУП «Кнігазбор».  
Ліцэнзія № 02330/0131712 ад 12.05.06.  
Вул. Я. Лучыны, 38-93, 220112, Мінск.  
**Тэл./факс (017) 204-86-97,**  
**тэл. (029) 772-19-14, 682-83-86.**

Надрукавана з арыгінала-макета заказчыка  
ў друкарні УП «Ходр» БелТІЗ.  
Ліцэнзія ЛП № 02330/0150482 ад 25.02.09.  
Вул. Вызвалення, 9, 220004, Мінск.