

Пятро Васючэнка

Сучасная беларуская драматургія

Дапаможнік для настаўніка

**Мінск
«Мастацкая літаратура»
2000**

KAMUNIKAT.Org

Васючэнка П.

Сучасная беларуская драматургія: Дапаможнік для настаўнікаў. Мн.: Маст. літ., 2000. – 158 с.

Аўтар разглядае беларускую драматургію ў шырокім гістарычным кантэксце, ад яе вытокаў да п'есы абсурду. Аналізуе творы Я.Купалы, К.Крапівы, А.Макаёнка, У.Караткевіча, А.Петрашкевіча, А.Дударова і інш., напісаныя ў розных жанрах: гістарычная п'еса, драма, трагедыя, камедыя. У кнізе прадстаўлена шырокая панарама сучаснага драматургічнага працэсу, у якім прысутнічаюць і традыцыя, і пошук.

Кніга разлічана на выкладчыкаў, настаўнікаў, студэнтаў і школьнікаў, аматараў беларускай літаратуры і тэатра.

ДРАМАТУРГІЯ: ДАЎНІНА І СУЧАСНАСЦЬ

Калі была створана першая п'еса, калі быў пастаўлены першы спектакль, хто выканаўца першай ролі?..

Вытокі гісторыі тэатра і драматургіі хаваюцца ў прыцемках першабытнага часу, у даўніне.

Мастацтвазнаўцы і антрапологі звязваюць тэатр з магічным абрадам. Першабытны чалавек пачуваўся безабаронным перад загадкавымі сіламі прыроды, яе стихіямі. Людзі спрабавалі ўздзейнічаць на прыроду шляхам пераймання тых працэсаў і рухаў, якія назіралі ў навакольным свеце. Шаманы і чарадзеі вынаходзілі сістэму жэстаў і маніпуляцый, з дапамогай якіх спадзяваліся ў сушу выклікаць дождж, узімку павярнуць сонца на лета, дамагчыся ўдачы на паляванні і паспрыяць урадлівасці палеткаў. «Гледачы» першабытнага прадстаўлення былі адначасова яго ж удзельнікамі.

Спакваля магічны бок паказу губляў сваё значэнне, тэатральны ж – узмацняўся. У першабытным «спектаклі», як сведчаць этнографы, прысутнічалі элементы не толькі тэатра, але і іншых відаў мастацтва: дыялог, дзеянне, маскі, музыка, танец, пантаміма. Знітаванасць гэтых элементаў вызначае сінкрэтызм першабытнага мастацтва.

Тэатр захаваў некаторыя свае рысы ад нараджэння да нашага часу. Нямецкі этнограф, даследчык старажытнасці Юліус Ліпс сцвярджаў: «Нягледзячы на тысячагадовую гісторыю развіцця тэатра, нягледзячы на вытанчаныя сцэнічныя трукі нашых сучасных прадстаўленняў, нягледзячы на нашы пастаноўкі, што налічваюць дзясяткі нябачных памочнікаў з закуліснага свету, асновы тэатральных паказаў, сродкі выражэння і драматычнае дзеянне само па сабе амаль не памяншаліся. Усе найважнейшыя элементы сучаснай сцэны ўжо можна сустрэць, няхай і ў іх пачатковым стане, у тэатры першабытных народаў».¹

Містэрыя – рэлігійнае прадстаўленне – змянялася трагедыяй, у якой аб'ектам паказу былі чалавечыя пачуцці, перадусім пакуты.

¹ Липс Ю. Происхождение вещей. М., 1954. С. 280.

Нараджэнне трагедыі, а разам з ёй – і драматургіі мастацтвазнаўцы звязваюць з антычнасцю, са старажытнагрэчаскай цывілізацыяй. Антычны тэатр пачынаўся з дыянісііскіх шэсцяў, удзельнікі якіх услаўлялі Дыяніса, бога вінаграду, віна, весялосці і ўрадлівасці. Пры гэтым разыгрывалася містэрыя смерці бога і яго цудоўнага ажывання.

З цягам часу жыццё Дыяніса пачалі атаясамліваць з чалавечымі пакутамі і шчасцем. Дзеянне дыянісііскай трагедыі ўзбагачалася новымі міфалагічнымі, гістарычнымі і жыццёвымі сюжэтамі.

Тэатр набываў прафесіянальныя рысы. З маналітнага хору вылучыліся акцёры – выканаўцы роляў. Раней аўтар п'есы быў і яе пастаноўшчыкам, і акцёрам. Але ў часы росквіту афінскай дэмакратыі (V стагоддзе да н.э.) ужо тварылі прафесіянальныя драматургі, сярод якіх былі славутыя Эсхіл, Сафокл, Эўрыпід, Арыстафан.

Выявіліся магчымасці драматургіі, у якой вырашаліся складаныя праблемы быцця. Ужо ў антычнасці глыбока даследавалася пытанне «чалавек і лёс». Напрыклад, трагедыя «Цар Эдып» Сафокла – твор надзвычайнай філасофскай глыбіні. Будучаму фіванскаму цару Эдыпу аракул прадказаў найцяжэйшы лёс: ён заб'е свайго бацьку і ажэніцца з маці. Уся маладосць Эдыпа праходзіць у марных намаганнях пераадолець лёс, падрыхтаваны яму багамі Алімпа. Веліч да гэтага трагічнага героя прыходзіць тады, калі ён спрабуе кінуць выклік лёсу, пайсці насустрач яму і паспрабаваць выкупіць сваімі пакутамі грахі продкаў.

Адваротны бок праблемы – пытанні пра справядлівасць, пра шляхі і меру пакарання чалавека за яго грахі і памылкі.

З антычнасці да нашых дзён драматургамі ставіліся універсальныя праблемы. Напрыклад, тэма чалавечага выбару ў безвыходных умовах была асноўнай для пісьменнікаў-філосафаў Альбэра Камю, Жана-Поля Сартра. Немалы ўклад у распрацоўку гэтай тэмы ўнёс і беларускі празаік Васіль Быкаў.

Вопыт антычных драматургаў засведчыў, што паказ бягучай рэчаіснасці, надзённых палітычных і сацыяльных рэалій не перашкаджае вырашаць значныя праблемы. Гэта пацвердзіў сваімі творамі Арыстафан. Ён быў творцам палітычна заангажаваным, без усялякіх агаворак. У яго камедыях раскрываюцца надзённые рэаліі, зразумелыя кожнаму жыхару афінскага поліса, ад нявольніка да стратэга. Арыстафан быў

гарачым прыхільнікам дэмакратыі, вольнасці, міру, але разам з тым мог прытрымлівацца не вельмі папулярных, нават рэакцыйных поглядаў. Ён не прыняў філасофіі і этыкі свайго сучасніка Сакрата і жорстка абсмяяў яго філасофскую школу і, у прыватнасці, сафістыку, у камедыі «Воблакі». Арыстафан востра крытыкаваў вядомых палітыкаў, дзяржаўных мужоў, воінаў, суграмадзян.

Камедыі Арыстафана перажылі свой час і на сёння з'яўляюцца непераўздыненымі шэдэўрамі камедыяграфіі, узорами нязмушанага мастацкага смеху. Ці не таму, што за часовым, хуткаплынным Арыстафан умеў бачыць адвечнае? У камедыях «Ахарняне», «Мір» ён уздымаў праблему «чалавек і вайна», асэнсоўваў яе з пункту гледжання «чыстага» пацыфізму і гуманізму. У камедыі «Лісістрата» адным з першых у сусветнай літаратуры закрануў «жаночае» пытанне, абараніў правы жанчыны на ўдзел у кіраванні грамадствам. У камедыі «Восы» раздумваў над адносінамі пакаленняў, «бацькоў і дзяцей».

Прыроджанае адчуванне камічнага, віртуознае валоданне тэхнікай буфанады і іншымі сродкамі (эфектамі) смехатворчасці, якімі валодаў Арыстафан, паспрыялі папулярнасці яго твораў і ў XX стагоддзі.

Антычны тэатр і драматургія далі вяшчынныя, дасканалыя ўзоры гэтых узаемазвязаных паміж сабою відаў творчасці. Антычнасць стварыла ўсе перадумовы для росквіту тэатральнага мастацтва. У гісторыі культуры Еўропы можна вылучыць цэлыя эпохі, нават стагоддзі, калі драматургія панавала над іншымі жанрамі мастацтва і літаратуры, а яе творы вызначалі духоўную атмасферу часу.

Гэта эпоха Уільяма Шэкспіра і яго сучаснікаў (Джон Лілі, Томас Кід, Роберт Грын, Крыстафер Марло, Бэн Джонсан, Джон Флетчэр, Томас Мідтан, Джон Уэбстэр) у Англіі канца XVI – пачатку XVII стагоддзяў. Напал жарсцей, веліч характараў, вышыня і універсальнасць філасофскай думкі абумовілі ўздым англійскай драматургіі пачас уладарання каралевы Елізаветы I.

«Залаты век» іспанскай драматургіі (XVI стагоддзе), прадстаўлены пісьменнікамі Лопэ дэ Вэга, Тырса дэ Маліна, якія ў сваіх творах праслаўлялі высакароднасць, каханне, самаахвярнасць, стаіцызм і выкрывалі каварства і здраду.

Яшчэ адна з вяшчыннаў сусветнай драматургіі – французскі тэатр эпохі класіцызму XVII стагоддзя, прадстаўлены імёнамі П'ера Карнэля, Жана Батыста Мал'ера, Жана Расіна. У творах

гэтых аўтараў вырашаліся значныя маральна-этычныя праблемы, галоўная з якіх – выбар паміж грамадзянскім абавязкам і асабістым жаданнем. Высакародны трагічны герой рабіў гэты выбар на карысць грамадзянскага абавязку. «Высокая» камедыя Мальера высмейвала чалавечыя заганы і вучыла самаўдасканаленню.

У італьянскім тэатры XVIII стагоддзя асабліва вылучыліся Карла Гальдоні і Карла Гоцы, якія здолелі творча перапрацаваць традыцыю тэатра dell'arte (камедыя масак). За маскамі, тыпажамі ў іх п'есах адгадваліся паўнаважасныя характары, і пры гэтым захоўвалася нацыянальная традыцыя. Вялікія італьянскія драматургі падалі прыклад арганічнага спалучэння фальклору і літаратуры.

Бязмежныя эстэтычныя магчымасці драматургіі выявіліся ў філасофскай трагедыі Іагана Вольфганга Гётэ «Фаўст», у рэалістычных п'есах Аляксандра Мікалаевіча Астроўскага, у псіхалагічных драмах нарвежскага драматурга Генрыка Ібсена.

У паказе чалавечых перажыванняў, найтанчэйшых душэўных рухаў, перыпетый барацьбы героя з неспрыяльнымі абставінамі з драматургіяй наўрад ці могуць спаборнічаць іншыя жанры літаратуры і віды творчасці. Заснавальнік тэорыі мастацтва і эстэтыкі Арыстоцель грунтаваў свае развагі пераважна на матэрыяле антычнай трагедыі і камедыі. Георг Гегель, стваральнік нямецкай класічнай філасофіі, лічыў трагедыю найвышэйшым, найбольш дасканалым жанрам мастацтва ўвогуле.

Думаю, што адметнасць драматургіі абумоўлена натуральнымі, набліжанымі да чалавечага жыцця законамі яе існавання. Ля вытокаў п'есы стаяў чалавек: аўтар, драматург. Пераўтварэнне тэкста ў спектакль дасягаецца творчымі высілкамі рэжысёра, акцёраў ды іншых творцаў. Элементы тэатральнага дзеяння – дыялог, жэст, міміка, мізансцэна – таксама імітуюць рэальнае чалавечае жыццё.

Феномен драматургіі – стварэнне тэатральнай ілюзіі, падчас такой выразнай і пераканаўчай, што яна можа падацца больш рэальнай, чым само жыццё.

Стварэнне п'есы – гэта майстэрства, для авалодання якім патрэбны не толькі значны жыццёвы досвед, але і адчуванне сцэны, асаблівасцей тэатральнага дзеяння.

Драматургія як жанр літаратуры самакаштоўная. Яна здатная да паўнаважаснай эстэтычнай рэалізацыі ўжо на ўзроўні тэксту. Ёсць адмысловы жанр драматургіі – «п'есы для чытання»,

заснавальнікам якога быў нямецкі пісьменнік Готхальд Лесінг. Ідэальны працяг жыцця п'есы – на сцэне, у яе тэатральнай версіі. Тэатр не толькі дапамагае удасканаленню драматургічнага твора, яго мастацкай рэалізацыі, але і выдатныя п'есы, дасканалы рэпертуар спрыяюць узвышэнню тэатра. Сусветную вядомасць набылі лонданскі тэатр «Глобус», дзякуючы пастаноўцы ў ім п'ес Шэкспіра, парызскі тэатр «Камеды Франсэз», у якім паказвалася нацыянальная драматургічная класіка, рускі МХАТ з пастаноўкамі Антона Чэхава.

Драматургія і тэатр у сваю чаргу ўзбагачаюць нацыю, дапаўняюць яе гістарычнае жыццё эстэтычна значнымі з'явамі, надаюць яму адухоўленасць і маральнасць. Вялікую ролю адыгралі ў развіцці беларускай культуры нацыянальныя тэатр і драматургія.

Беларуская драматургія ў сваім развіцці таксама прайшла шлях ад сінкрытычнага абраду да народнага і прафесіянальнага тэатра. У нашым фальклоры багата абрадаў, якія ў старажытнасці мелі магічны змест: калядаванне, гуканне вясны, валачобніцтва, пахаванне стралы, купальскія гульні.

Ваджэнне «казы» пад час калядавання асабліва падобнае да старажытнагрэчаскіх шэсцяў у гонар Дыяніса. Адным з татэмічных знакаў Дыяніса, як вядома, быў казёл. Калядавалі ў пракаветныя часы перадусім дзеля будучага ўраджаю, заможнасці, дабрабыту ў хаце, каб нявесты не заседжваліся ў дзеўках, а маладзіцы нараджалі і гадавалі дзяцей.

Кульмінацыяй калядавання была ўяўная смерць «казы». Гэты эпізод да сённяшняга часу застаецца абавязковым у калядным ігрышчы. «Каза» падае долу, а калядоўнікі абгалошваюць яе:

Каза мая ўпала,
Лягла і прапала...
Ну, каза, усхапіся,
Пані пакланіся
Да саменькіх ножак,
Няхай дасць пірожак,
Ды з каморы пляшку,
І цялячу ляшку...¹

Наступнае «ажыўленне» «казы» ізноў вяртае нас да першабытнага абрадавага сюжэту: уваскрэсення памерлай прыроды, павароту зімовага сонца на вясну.

¹ Народны тэатр. Мн., 1983. С. 86, 87.

Калядныя гульні паступова ператвараліся з магічнага абраду ў тэатральнае дзейства. Матыў памірання і ажывання набываў хрысціянскую трактоўку. Ужо ў эпоху сярэднявечча напярэдадні Раждства Хрыстова артысты-калядоўнікі разыгрывалі з лялькамі спектакль, сюжэтам якога было нараджэнне Збавіцеля, ліхадзейства цара Ірада і ўцёкі святой сям’і ў Егіпет. Так з’явілася батлейка – беларускі народны лялечны тэатр, найменне якога паходзіць ад *Betleem*, польскай назвы Віфлеема, горада, дзе нарадзіўся Хрыстос.

У эпоху барока значнае пашырэнне поруч з батлейкай меў народны тэатр. Самадзейныя артысты па вялікіх святах у людных месцах выконвалі спектаклі «Цар Ірад», «Цар Максімілян», услаўлялі Хрыста і выкрывалі ворагаў хрысціянскай веры. Настрой урачыстасці і паважнасці змяняўся карнавальным блазнаваннем, калі на пляцоўцы з’яўляліся камічныя персанажы: Лекар-шарлатан, Студэнт, Чорт, Жыд, мужык Мацей.

Тэатр прафесіяналізаваўся. Пісьменнік, філосаф-асветнік, рэлігійны дзеяч Сімяон Полацкі напісаў першыя ў гісторыі беларускай літаратуры п’есы: «Камедыя прытчы пра блуднага сына» і трагедыя «Пра Навухаданосара цара...». У навучальных установах студэнты ставілі школьныя драмы – дыдактычна-рэлігійныя спектаклі.

Драматургі імкнуліся да сур’ёзнасці і павучальнасці, пазбягалі фальклорных спрашчэнняў і блазнавання. Але іх творы выглядалі часам панылымі і архаічнымі, бо ім бракавала нязмушаных чалавечых пачуццяў, жывасці. І вось у «сур’ёзную» п’есу зноў вяртаюцца персанажы: Лекар, Студэнт, Чорт, Жыд, Мужык, Барыня. Гэта адбываецца ў жанры інтэрмедыі, кароткай камічнай п’ескі, якая разыгрывалася падчас антрактаў, з тым, каб развесяліць публіку.

Драматургія набывала свецкі характар. У XVIII стагоддзі з’явіліся прыдворныя тэатры, у ліку якіх першым па значнасці быў Нясвіжскі тэатр Радзівілаў, дзе апроч замежных твораў ставіліся п’есы першай жанчыны-драматурга Францішкі Уршулі Радзівіл.

Мастацтва – свет, які дзівіць сваімі метамарфозамі. Камедыя, вадэвіль, фарс, якія раней ўспрымаліся як «лёгка», пацяшальныя жанры, могуць займаць у літаратуры цэнтральнае месца. Так адбылося ў XIX стагоддзі, калі першы прафесіянальны літаратар Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч стварыў фарс-вадэвіль «Пінская шляхта». Твор, надзелены жанравай лёгкасцю, канцэптуальна і вобразна важкі. На фоне нязмушанага

камедыйнага дзеяння найбольш істотна выглядае мастацкае асэнсаванне вобразу Улады.

Новая беларуская літаратура пачыналася з паэзіі і драматургіі. Развіццё эпасу, мастацкай прозы адбылося пазней, за «нашаніўскім часам». З'яўца драматургічныя творы Каруся Каганца, Янкі Купалы, Якуба Коласа, Уладзіслава Галубка, Алеся Гаруна, Максіма Гарэцкага, Леапольда Родзевіча, што стануць класікай і абумовяць далейшае развіццё беларускай п'есы. Зрэшты, і «залаты век» беларускага тэатра настане таксама ў XX стагоддзі, калі распачнуць сваю дзейнасць Першая беларуская трупa Ігната Буйніцкага, тэатральныя аматарскія суполкі ў Санкт-Пецярбургу, Вільні і шматлікіх гарадах і мястэчках Беларусі, Першае беларускае таварыства драмы і камедыі, Беларускія першы, другі і трэці дзяржаўныя тэатры (БДТ-I, БДТ-II, БДТ-III).

Росквіт «нашаніўскай» драматургіі супаў па часе з вялікімі зменамі ў сусветным мастацтве, звязанымі з пашырэннем дэкадансу і мадэрнізму. Прадстаўнікі «новай драмы» (Генрык Ібсен, Морыс Метэрлінк, Аўгуст Стрындберг, Герхарт Гаўптман, Станіслаў Выспянскі, Станіслаў Пшыбышэўскі, Леанід Андрэеў) часта падключалі да дзеяння сваіх твораў сімвалічны падтэкст, стваралі містычную, ірацыянальную атмасферу спектакляў, спрабавалі спасцігнуць таямніцу чалавечай падсвядомасці.

Беларускія драматургі актыўна засвойвалі новыя формы вобразнасці, асабліва тая, што нараджаліся пад уплывам сімвалізму. Пра гэта сведчаць драматычныя паэмы Янкі Купалы «Адвечная песня», «Сон на кургане», «На папасе», п'есы «Раскіданае гняздо» і «Тутэйшыя», драматычная аповесць Максіма Гарэцкага «Антон», драмы Францішка Аляхновіча «Страхі жыцця», «Цені», «Базылішк». Аўтары прытрымліваліся ў сваёй творчасці нацыянальнай традыцыі, а матывы заняпаду, песімізму, чорнай скрухі кампенсаваліся ў іх п'есах высокім адраджэнцкім пафасам.

Крызісныя з'явы XX стагоддзя закраналі і драматургію. Песімісты прадказвалі заняпад літаратуры, тэатра, які прыйдзе з-за наступу новых відаў мастацтва: кінематографа, тэлебачання, відэа- і камп'ютарнай субкультур. Але драматургія, разам з літаратурай і тэатрам, захавала сваю частку культурнай прасторы. Высветлілася, што тая атмасфера душэўнага камфорту, інтымнасці, што дасягаюцца праз сцэнічную ілюзію, не можа замяніцца нічым.

У 1950 гадах традыцыйнай драме як быццам пагражалі эксперыменты прадстаўнікоў тэатра абсурду: Сэмюэл Бэкет, Эжэн

Ёнэско, Славамір Мрожак, Харалд Пінтэр. Гэтыя аўтары адмовіліся ад традыцыйных элементаў драмы (дзеянне, канфлікт, інтрыга, дыялог, характар), замяніўшы іх эстэтыкай бяссэнсіцы і «чорным гумарам». Прайшоў час – і найбольш яркія ўзоры драмы абсурду сталі часткай літаратурнай класікі. Але гэта ніякім чынам не змяншае дасягненняў драматургаў-традыцыяналістаў XX стагоддзя – Бернарда Шоў, Антона Чэхава, Максіма Горкага, Юджына О’Ніла, Жана Ануя, Тэнэсі Уільямса, Артура Мілера.

Развіццё беларускай драматургіі мела крызісныя, нават трагічныя эпізоды. Яны звязаны з рэпрэсіямі 1930 гадоў, вынішчэннем творчай інтэлігенцыі, са згубным уздзеяннем на мастацтва з боку палітычнай цэнзуры, узброенай «метадам сацыялістычнага рэалізму» і «тэорыяй бесканфліктнасці».

Лепшыя п’есы беларускіх драматургаў-класікаў – Кандрата Крапівы, Уладзіслава Галубка, Васіля Шашалевіча, Еўсцігнея Міровіча, Міхася Чарота, Язэпа Дылы, Андрэя Макаёнка, Аркадзя Маўзона, Яўгена Шабана – нарадзіліся не дзякуючы нейкаму метаду, а насуперак яму, у змаганні з творчай несвабодай.

З досведам, у якім ёсць набыткі і страты, беларуская драматургія наблізілася да той рысы, за якой пачынаецца сучаснасць. Ніхто з гісторыкаў, складальнікаў разнастайных храналагічных даведнікаў, пакуль не вызначыў, які часавы адрэзак лічыць сучаснасцю. Можна вымяраць яго сённяшнім днём, апошнім дзесяцігоддзем, тымі 20 – 30 гадамі, за якія змяняецца пакаленне. Можна вызначаць сучаснасць інтуітыўна. У гэтым выпадку яна будзе звязвацца ў свядомасці з апошнімі, найбольш значнымі падзеямі, што адбыліся на нашай памяці. А гэта – працэс «перабудовы», перагляду палітычных і маральных каштоўнасцей, нацыянальнае Адраджэнне, набыццё Беларуссю незалежнасці. Гэта і тыя складаныя, супярэчлівыя грамадскія зрухі, якія перажывае ўся цывілізацыя, і Беларусь на мяжы тысячагоддзяў. Псіхалагічна гэты грамадскі працэс выражаецца праз адчуванні трывогі, крызісу.

Тэарэтыкі вызначылі такі стан мастацтва як постмадэрнізм. Тэрмін можна аспрэчваць, але пытанні, звязаныя з новай культурнай сітуацыяй, ад гэтага не знікаюць. Куды рухаецца сучасная літаратура, у тым ліку і драматургія? Што такое сучасная п’еса?

Досыць часта паняцце пра сучаснасць твора звязваецца з яго актуальнасцю, надзённасцю, сацыяльнай вастрынёй, палемічнасцю, здольнасцю выклікаць грамадскі рэзананс.

Вядома, тэатр, драматургія не могуць замяніць у грамадстве функцыі сродкаў масавай інфармацыі. Іх функцыя – перадусім эстэтычная, тварэнне характа. Але тэатральнае відовішча не існуе, як правіла, у адрыве ад гістарычнага, сацыяльнага асяроддзя, нават калі драматург свядома дэкларуе пазіцыю «чыстага характа», мастацтва дзеля мастацтва, хаця б таму, што п'еса – твор для сцэны, для чытача і гледача.

Публіцыстычнасць, сацыяльная актыўнасць, дыдактыка – не самамэта драматургіі, але пры пэўных умовах яны не прырачаць мастацкасці твораў. Сведчаннем таму – шматлікія ўзоры драматургічнай класікі.

Напрыклад, дыдактычныя, папулярызатарскія і інтэлектуальныя магчымасці драматургіі, яе сацыяльныя функцыі раскрыліся дзякуючы драматургу, лаўрэату Нобелеўскай прэміі Бернарду Шоў.

Б. Шоў вядомы як пачынальнік і паслядоўны прыхільнік «праблемнай п'есы». Ён улічваў і пашыраў публіцыстычныя, сацыяльна-крытычныя магчымасці драматургіі, лічыў, што тэатральнае відовішча – не толькі спосаб забаўкі (адпачынку, разрыўкі), але і свайго роду – трыбуна, дыскусійны клуб, «Гайд-парк». У лепшых творах Шоў ставяцца і вырашаюцца праблемы вайны і міру, сацыяльнай няроўнасці, дэмакратычных правоў і свабод чалавека. Пры гэтым сацыяльная і палітычная заостранасць не замяняла такім драматургічным творах Б. Шоў, як «Святая Іаанна», «Вазок з яблыкамі» або «Пігмаліён», стаць драматургічнай класікай.

Нямецкі драматург Бертольд Брэхт, вынаходца асноватворных прынцыпаў «эпічнага тэатра» яшчэ ў большай ступені быў чуйны да грамадскіх і палітычных зрухаў мастак. Яго творы, зараджаныя сацыяльнай крытыкай, антываенным пафасам («Матухна Кураж», «Што той салдат, што гэты», «Трохграшовая опера») сталі хрэстаматычнымі, трывала ўвайшлі ў класічны рэпертуар шэрагу еўрапейскіх тэатраў, добра прыжыліся і на беларускай сцэне. У сцэнічным працытанні гэтых твораў пераважае арыентацыя на універсальнае, адвечнае.

Публіцыстычнасць, нават акцэнтаваная, надзеленая экспрэсіўнымі якасцямі, сама па сабе не шкодзіць мастацкасці твора – пры ўмове агульнай арыентацыі на праблемнасць, універсальнасць, значнасць тэматыкі і яе раскрыцця, маштабнасці драматургічнага таленту.

Адным з першых беларускіх крытыкаў, які тэарэтычна абгрунтаваў прызначэнне драматургіі і тэатра ў вырашэнні грамадскіх, агульнанацыянальных, культурных задач, быў Максім Гарэцкі. У артыкуле «Наш тэатр» (1913) ён звязваў значную ролю тэатра ў нацыянальным жыцці з асаблівасцямі беларускага менталітэту:

«Адным словам, беларус дужа любіць «прыстаўленне», і тэатр яму замянялі «вярцёпы», хадня з мядзведзем, жоравам ды казою, хадня на каляды ў масках, улетку карагоды, узімку ігрышчы і шмат чаго іншага.

Дык, па-мойму, тэатр беларускі, народны тэатр, у беларускім адраджэнні – надта важная справа. І ў адраджэнні ўсякага народа (украінцы) тэатр – сіла непамерная, а ў адраджэнні беларусаў, пры іх псіхіцы, пры іх дэмакратызме, ён можа сыграць вялікую ролю.

Пакажыце беларусу са сцэны, хто ён, чым ён быў, што ён цяпер, чым бы ён мог быць, гукніце яго са сцэны да новага жыцця, – і Божа мілы! -- гэты гаротнік беларус, пераканаўшыся, ужо знойдзе здольнасці парваць ланцугі рабства, патрапіць крыкнуць: «Жыве Беларусь!» – так дужа, што аж векавыя мury няволі, як тыя сцены ерыхонскія, пасыплюцца ў прах. А ў такім разе доўг нашых пісьменнікаў, каторы яны павінны сплываць, гэта – у драматычных творах паказаць беларусу, у якой пушчы ён блудзіць і дзе ляжыць яму дарога на поле, шырока-далёкае, роднае поле вольнага жыцця»¹.

Вера Гарэцкага ва ўсемагутную, ачышчальную і адраджэнцкую місію тэатра сугучная спадзяванню Фёдора Дастаеўскага на тое, што хараство выратуе свет. Гэтая вера выглядае крыху наіўнай, але ж яна належала інтэлігенту ў першым пакаленні, шчыраму «нашаніўцу», глыбока перакананаму ў плёне асветніцтва, літаратуры, драматургіі.

М. Гарэцкі ў сваім праграмным артыкуле вылучае не адну, а некалькі функцый тэатра, абгрунтоўвае значнасць «чыстай» эстэтыкі і хараства, даводзіць, што задачай беларускай драматургіі з'яўляецца таксама «паказаць з беларускай сцэны другім народам зямным, што за народ такі ёсць беларусы, што маюць яны не толькі «очень смешные анекдоты и весьма странные суеверия», а і нешта палепш ад жарту і забабонаў, нешта гэткае, прад чым

¹ Гарэцкі М. Творы. Мн., 1990. С. 172.

прыемна адчыніцца агульналюдская скарбніца векавечных здабыткаў культуры і цывілізацыі...»¹

Тэарэтычныя высновы М. Гарэцкага застаюцца актуальнымі і сёння, дапамагаюць зразумець, якой павінна быць сучасная беларуская п'еса.

Відавочна шматфункцыянальнасць драматургіі і яе адметная роля ў згуртаванні, кансалідацыі беларускай нацыі, дзяржавы. Прызначэнне драматургіі – не толькі адгукацца на бягучыя падзеі, але і аналізаваць іх у маштабным агульнакультурным, агульнагістарычным працэсах. З'явы, што назіраліся ў літаратурным, драматургічным, тэатральным жыцці 1980 – 1990 гадоў, яскрава сведчаць пра гэта.

З перыядам «перабудовы» супала па часе з'яўленне драматургічных твораў з выразна акрэсленай публіцыстычнасцю, вострым сацыяльна-крытычным пачаткам, «перабудоўчай» праблематыкай.

Напрыканцы 1980 гадоў тэатральная крытыка адзначала тую надзвычайную цікавасць, з якой успрымаліся новыя п'есы Міхаіла Шатрова «Дыктатура сумлення», Леаніда Зорына «Цытата», Эдуарда Радзінскага «Тэатр часоў Нерона і Сенекі».

Парадаксальна, што дзеянне названых твораў адбываецца ў досыць аддаленым мінулым. Іх наватарскі характар заключаўся ў новым пераасэнсаванні гісторыі, у пераадоленні колішніх ідэалагічных штампаў.

Пазней пачалі з'яўляцца п'есы, прывязаныя да сучасных рэалій, у якіх распавядалася пра побыт і норавы бамжоў, «бічоў», наступствы афганскай вайны, пра ахвяраў Чарнобылю, пра «новых рускіх», эмігрантаў, прадстаўнікоў сексуальных меншасцей. Гэтыя творы не выклікалі ні адчування сенсацыйнасці, ні тэатральнага эпатажу.

Гэтая акалічнасць дапамагае зрабіць выснову: п'еса, у якой адлюстраваны праявы сённяшняга дня, можа і не ўспрымацца як узор сучаснага твора.

Падключэнне гістарычных рэалій, злучэнне розных часавых пластоў, рэтраспектыўныя планы, аналітычная кампазіцыя, узровень падачы і майстэрства раскрыцця праблем выглядаюць атрыбутамі сучаснай п'есы.

Гэтыя элементы знаходзім і ў творах беларускіх драматургаў 1980 – 1990 гадоў. Напрыклад: «Пагарэлыцы» А. Макаёнка, «Вечар»

¹ Гарэцкі М. Творы. С. 174.

А. Дударава, «Чалавек з мядзвезджым тварам» І. Чыгрынава, «Іван» І. Кудраўцава, «Страсці па Аўдзію» У. Бутрамеева. У кожным з пералічаных твораў адбываецца згушчэнне, ускладненне мастацкага часу, актуалізуецца мінулае. Аўтараў цікавіць сталінская эпоха, час «культу асобы», «вялікага пералому», гвалтоўнай калектывізацыі. Мінулае набывае новае, крытычнае пераасэнсаванне, вызваляецца з-пад завалаў адназначнага ўсхвалення, прыхарошвання.

Пафас маральнага ачышчэння працяглы час вызначаў асаблівасці літаратурнага працэсу. Тыповая адзнака драматургічнага і тэатральнага жыцця 1980 – 90 – «вернутыя п'есы». У той час як на рускую сцэну вяртаюцца забароненыя творы М. Булгакава, Н. Эрдмана, у Беларусі ажывае на сцэне размаітая драматургія Францішка Аляхновіча. Сапраўдным тэатральным трыумфам, падзеяй, расцягнутай на гады, стала вяртанне на сцэну трагікамедыі Янкі Купалы «Тутэйшыя», пастаўленай у арыгінальнай інтэрпрэтацыі рэжысёрам М. Пінігіным у Нацыянальным акадэмічным тэатрам імя Я. Купалы.

Новае жыццё занябаных п'ес можна трактаваць менавіта як надзённую з'яву, як факт сучаснага драматургічнага працэсу, бо гэтыя творы інтэрпрэтуюцца і ўспрымаюцца ў жыццёвым і культурным кантэксце. У свой час як след не расчытаных, паспешліва зганьбаваных паслужлівай «аглабельнай» крытыкай, яны толькі цяпер распачынаюць паўнаўартаснае жыццё – у літаратуры і на сцэне.

Зварот да гістарычнай і легендарнай мінуўшчыны – устойлівая прыкмета сучаснай драматургіі. Адраджэнне беларускай гістарычнай драмы, якое распачалося дзякуючы высылкам Уладзіміра Караткевіча, доўжыцца дагэтуль. Дзве тэндэнцыі ўласцівыя гэтаму працэсу: вывучэнне невядомага і яго пераасэнсаванне. Першая тэндэнцыя датычыцца больш аддаленых гістарычных часоў, гістарычных падзей эпохі Полацкага княства, Вялікага княства Літоўскага («Гора і Слава» («Русь Кіеўская»), «Меч Рагвалода», «Напісанае застаецца», «Прарок для Айчыны» Алеся Петрашкевіча, «Крэва», «Судны дзень Скарыны» Міколы Арочкі, «Барбара Радзівіл» Раісы Баравіковай, «Князь Вітаўт» Аляксея Дударава).

Пераасэнсоўваюцца і галоўныя падзеі ХХ стагоддзя. Напрыклад, драма «Радавыя» А. Дударава з'яўляецца спробай новага гістарычнага погляду на падзеі Вялікай Айчыннай вайны.

Гістарычнае даследаванне ў драматургічных творах з'яўляецца адначасова пошукам трывалых духоўных і маральных каштоўнасцей, іх ачышчэннем ад векавога «пылу», жыццёвага бруду. Гэтыя каштоўнасці: любоў да роднай зямлі, да Бацькаўшчыны, каханне, мацярынства, самаахвярнасць, рыцарства – выявіліся ў гістарычных п'есах У. Караткевіча «Званы Віцебска», «Маці ўрагану», «Кастусь Каліноўскі», «Калыска чатырох чараўніц». У творах, прысвечаных сучаснасці, недахоп пералічаных якасцей на фоне агульнай раз'яднанасці, прагматыкі, расчаравання ў колішніх ідэалах, выглядае вельмі востра. Гэтым можна патлумачыць надзвычайны поспех «Ідыліі» В. Дуніна-Марцінкевіча, «старамоднага», здавалася б, ружова-сентыментальнага твора, які атрымаў новае жыццё на сцэне Купалаўскага тэатра.

Цікавасць да адвечных маральных, духоўных каштоўнасцей можна лічыць новай, недастаткова праяўленай, але выразнай тэндэнцыяй, якая абумовіць далейшае развіццё беларускай драматургіі і ўсяго пісьменства.

Сучасная п'еса – гэта вынік творчага пошуку, які яднае мастацкую традыцыю з наватарствам, раскрыццём, пераасэнсаваннем, а часам і мастакоўскім пераадоленнем новых рэалій.

«ПАЧНЕМ НЯКРАТАНЫ ПАДАННІ...»

У літаратуры вылучаецца жанр, спецыфіка якога ў аднаўленні і пераасэнсаванні мінулага – гістарычны.

Падзеі сьановяцца гісторыяй, калі творца выбудоўвае іх у паслядоўную сістэму, параўноўвае з лёсам свайго народу, усёй цывілізацыі.

У гэтым літаратура крыху набліжана да гісторыі, чым навука. У мастака, вядома, больш магчымасцей для вымыслу, фантазіі, адвольнай трактоўкі гістарычнай падзеі альбо асобы.

Зачнавальнікам гістарычнага жанру ў сусветнай літаратуры лічыцца Вальтэр Скот. Яго паслядоўнікамі называюць Аляксандра Дзюма, Генрыка Сянкевіча, Уладзіміра Караткевіча.

Відавочна, што гістарычны жанр выпяваў у розных варыянтах – у выглядзе летапісаў, хронік. У тым ліку і драматычных хронік, непераўзыходныя ўзоры якіх стварыў Уільям Шэкспір.

Гістарычны жанр у беларускім пісьменстве быў прадстаўлены сярэднявечнымі летапісамі і хронікамі; прыкметы жанру назіраюцца ў прадмовах да Ф. Скарыны да Бібліі, паэмах М.Гусоўскага «Песня пра зубра» і Я.Вісліцкага «Пруская вайна». Жанр удасканальваўся ў вершаваных апавяданнях, баладах і паэмах Адама Міцкевіча, Уладзіслава Сыракомлі, Яна Чачота, Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча.

На пачатку XX стагоддзя зварот беларускіх пісьменнікаў да гісторыі быў звязаны з «нашаніўскім» Адраджэннем, перадусім з абуджэннем нацыянальнай самасвядомасці беларусаў. Пераасэнсаванне беларускай мінуўшчыны было часткаю «нашаніўскага» асветніцтва. Пра гэта ў форме паэтычнай метафары выказаўся Янка Купала ў паэме «Магіла льва»:

Пачнём дакапывацца самі
Разгадкі нашых крыўд і бед,
Што леглі цёмнымі лясамі
На нашай долі з даўных лет.

Пачнём някратаны паданні
Сачыць пад бацькаўскай страхой,
Шукаць ад рання і да рання,
А толькі хай шукае свой¹.

З гэтага празрыстага па змесце выказвання варта патлумачыць радок: «А толькі хай шукае свой». Мелася на ўвазе тэндэнцыйнасць у паказе гісторыі, якая можа праяўляцца нават на ўзроўні навуковага даследавання. Амаль кожны гісторык свядома ці несвядома трактуе гістарычныя падзеі «на карысць» сваёй нацыі. Так руская гісторыя знаходзіла сваіх папулярызатараў у асобах В. Тацішчава, М. Карамзіна, С. Салаўёва, польская – М. Стрыйкоўскага, Я. Длугаша, беларуская – Т. Нарбута і этнографы Я. Карскага, В. Нікіфароўскага.

Беларуская фалькларыстыка апярэджвала нацыянальную гістарычную школу. Адпаведна і ў літаратуры пачатку XX стагоддзя асэнсоўвалася часцей фальклорная, чым гістарычная даўніна.

Павялічвалася жанравая разнастайнасць твораў на гістарычную тэму. Па-ранейшаму пераважала паэзія. Легендарная і гістарычная даўніна ажывала ў паэмах Я. Купалы «Бандароўна», «Магіла льва», «Курган», «На куццю», цыкле вершаў М. Багдановіча «Старая Беларусь» і яго ж паэме «Максім і Магдалена».

З'яўленне прэзідэнтскіх твораў на гістарычную тэму – нарысы «Прылукі», «Навасадскае замчышча», «Вітаўка», «Халера 40-га року» К. Каганца, «Апавяданне аб іконніку і залатару» М. Багдановіча, навелы «Лірныя спевы», «Рунь» М. Гарэцкага, апавяданні «Разбойнікі», «Сож і Дняпро» В. Ластоўскага было своеасаблівым пралогам да нараджэння беларускага гістарычнага рамана.

Кожны з жанраў літаратуры мае свой спецыфічны падыход да мастацкага ўзнаўлення мінулага.

У паэтычным ліра-эпасе згадвалася пра колішнюю, страчаную сучаснікамі, дзяржаўную моц і славу Бацькаўшчыны. Адзін з герояў паэмы Я. Купалы «На Куццю» патрабуе:

«Аддайце славу нашу нам!
Нашто схавалі-расхапалі?»¹

¹ Купала Я. Поўны зб. тв.: У 9 т. Т. 6. Мн., 1999. С. 91.

¹ Купала Я. Поўны зб. тв. Т. 6. С. 69.

Успамін пра колішнюю веліч нацыі ажыццяўляецца як непасрэдны зварот да народнай свядомасці, нагадвае фальклорную замову.

Проза, гістарычная эпіка вяртаюць да шматлікіх падзей, фактаў нацыянальнай гісторыі. У эпічных жанрах адбываецца запаўненне прагалаў гістарычнай памяці, мінуўшчына пачынае ўспрымацца як непадзельнае цэлае, у шчыльнай сувязі з сучаснасцю. Функцыя закліку, звароту аўтара да народнай свядомасці выконваецца больш апасродкавана.

У чым спецыфіка і магчымасці гістарычнай драмы?

Іх трэба шукаць у адметнасцях мастацкага часу п'есы і ў здольнасці драматургіі «ачалавечваць» падзеі, факты, жыццёвыя праявы.

Углядацца ў мінулае дзеля таго, каб лепш разумець сучаснасць, прадказваць будучыню, разважаць пра адвечнае – гэта далёка не ўсе магчымасці гістарычнага жанру ў літаратуры.

Ці ёсць у гістарычнай драмы перавага ў параўнанні, скажам, з раманам, які можа быць дыхтоўна аздоблены прыёмамі рэтраспекцыі (адступлення ў мінулае), падрабязнага апісання, дакументалізацыі, лагічнай або асацыятыўнай сувязі, сродкамі абагульнення, аналітычнага паглыблення, нават навуковага аналізу мінуўшчыны?

Адно з прызначэнняў драмы, сцвярджаў Максім Гарэцкі, «прыстаўляць» беларусу («Хомку нявернаму») перыпетыі гістарычнага лёсу народа, прадстаўніком якога ён з'яўляецца. «І трэба паказаць беларусу са сцэны, што ён мае слаўнае прошлае, што яго дзядоўшчына нараўні з крапчэйшымі старонкамі пад сонцам была і што карані нашы родныя беларускія не згнілі, трывалы і цягучы, маюць жывы сок і жывую сілу і ўжо добрыя адросткі к небу гоняць, а з часам над імі крэпкія, высокія, прыгожыя дрэвы закрасуюцца...»¹

Драма валодае магчымасцямі узмацняць дзеянне, «згушчаць» мастацкі час, збіраць да адзінага цэнтра ўсе падзеі. У ёй мае значэнне кожная, нават драбнюткая дэталі, якая можа глыбока ўразіць гледача.

У шэкспіраўскую эпоху ў лонданскім тэатры «Глобус» крэсла, пастаўленае пасярод сцэны, замяняла ўвесь інтэр'ер троннай залы. Падзеі, расцягнутыя на дзесяцігоддзі, напрыклад, акалічнасці вайны Пунсвай і Белай ружы (1455 – 1485), адлюстраваныя ў

¹ Гарэцкі М. Творы. С. 173.

гістарычных хроніках Шэкспіра, «пракручваліся» за паўтары-дзве гадзіны сцэнічнага часу.

Роля ўмоўнасці ў сучасным тэатры яшчэ большая. Сучасны спектакль, здараецца, зусім абыходзіцца без дэкарацый. Падзеі развіваюцца на сцэне імкліва, хутка, ствараючы ілюзію сінхроннасці дзеяння. Дастаткова прыгадаць эмацыянальныя пастаноўкі шэкспіраўскіх п'ес – «Макбет», «Рычард III», «Гамлет» – на сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі. Там сцэнічны вобраз ствараецца сродкамі тэатральнай умоўнасці, коштам рэжысуры і акцёрскіх якасцей. Можна наракаць на эстэтычную няроўнасць гэтых спектакляў, але іх істотныя дадатныя рысы – тэатральная аўтэнтыка, эмацыянальнасць, страснасць – былі адзначаны не толькі беларускай, але і замежнай крытыкай, высока ацэнены на радзіме Шэкспіра.

У драме не магчыма дэталёвае, падрабязнае разгортванне гістарычных падзей. У яе кампетэнцыі – драматызацыя ключавых, экстрэмальных момантаў, што на «кардыяграме» гістарычнага працэсу вылучаюцца вяршынямі-ўсплёскамі. Гісторыя ажывае ў драме як непрацяглае, але насычанае падзеямі дзеянне – жыццё рэальных і прыдуманых асоб. Жанру падуладна спасціжэнне нацыянальных, гістарычна абумоўленых характараў, усяго менталітэту нацыі. Драматургічная практыка пацвярджае гэта самабытнымі, псіхалагічна выверанымі вобразамі, выведзенымі ў гістарычных хроніках Шэкспіра, драмах Шылера, Лопэ дэ Вэгі, Ібсэна ды іншых класікаў сусветнай драматургіі. У лепшых іх творах прадстаўлены вобразы-тыпы, якія ўбіраюць цэлы комплекс характэрных якасцей, уласцівых прадстаўніку народа, нацыі. Такі спосаб тыпізацыі найбольш даступны драматургіі, бо адзін з яе элементаў – яркі, самабытны, шматмерны характар.

Так Сафокл стварыў свайго Эдыпа, Шэкспір – Фальстафа, Гётэ – Фаўста, Пушкін – Барыса Гадунова, Ібсен – Пер Гюнта.

Некаторыя персанажы не засталіся ў рэчышчы нацыянальнай літаратуры, набылі ў сваім умоўным жыцці рысы універсальнасці, праніклі ў творы іншых літаратур, дзе працягнулі сваё існаванне, сталі «вандроўнымі героямі».

Напрыклад, славы Дон Жуан, упершыню выведзены ў драме іспанскага драматурга Ціраса дэ Маліна «Севільскі гарэзнік, або Каменны госць», пасля быў героем камедыі Мальера «Дон Жуан, або Каменны госць», байранаўскай паэмы «Дон Жуан»,

«Маленькіх трагедый» Пушкіна, «Каменны гаспадар» Лесі Українкі...

Паўстаюць пытанні: ці стварыла беларуская літаратура, у прыватнасці, беларуская драматургія, падобны вобраз-тып, надзелены самабытнымі рысамі нацыянальнага характару, і ў той жа час маштабны, варты таго, каб увайсці ў кантэкст сусветнага пісьменства?

Ці адлюстраваліся ў літаратуры такія рысы беларускага менталітэту, як славутая цяроўнасць, памяркоўнасць, духоўная і фізічная трыушчасць, грунтоўнасць? І ў той жа час дабрадушны гумар беларуса, ягоная кемлівасць, хітрынка, здатнасць да іроніі і самаіроніі?

Ёсць і іншыя, не менш істотныя прыкметы нацыянальнага характару, якія павінны цікавіць творцаў: схільнасць да рэфлексіі, самааналізу, асаблівасці рэлігійнага і філасофскага мыслення беларусаў, іх сацыяльная актыўнасць і г.д. Гэтыя ўласцівасці, пакуль не асэнсаваныя належным чынам, могуць і павінны займаць увагу літаратара.

Існавала меркаванне, што беларускай літаратары старадаўніх і новых часоў найбольш удаваўся вобраз беларуса-селяніна, мужыка. Ці нават Мужыка, персанажа з вялікай літары, якім яго паказваюць у некаторых творах.

Выснова гэтая часта так абсалютызавалася, што беларуская літаратура ад В. Дуніна-Марцінкевіча да І. Мележа ўяўлялася як сялянская, крыху старасвецкая, патрыярхальна-правінцыйная.

Варта падкрэсліць, што беларуская літаратура шукала прыкметы нацыянальнага характару і ў інтэлігенцкім, шляхецкім асяроддзі.

Але разам з тым трэба прызнаць і тое, што неардынарны характар можа досыць ярка праяўляцца ў людзей, блізкіх да прыроды, звязаных з прыземленым, прадметным побытам, працай дзеля хлеба надзённага, старасвецкімі звычаямі, абрадамі, традыцыямі.

Пер Гюнт, герой аднайменнай драмы Генрыка Ібсена, па паходжанні селянін, – носбіт нацыянальных якасцей нарвежскага народа, праведзены праз складаны шлях маральнага, духоўнага пошуку.

Не варта лічыць, што стварэнне вобразаў сялянства ў літаратуры, зварот да паказу вёскі з'яўляюцца прыкметамі правінцыйнасці.

Характэрна, што крышталізацыя рысаў нацыянальнага характару ў беларускай драматургіі пачыналася праз вобраз Мужыка, селяніна яшчэ ў творах батлейкі, народнай драмы, у інтэрмедых, а таксама ў п'есах драматургаў XVIII стагоддзя Міхала Цяцёрскага «Доктар па прымусу» і Каятана Марашэўскага «Камедыя».

Асабліва яркім і трывалым у часе аказаўся твор пісьменніка, святара, прафесара рыторыкі і паэтыкі з вёскі Забелле К. Марашэўскага. Вобраз селяніна Дзёмкі, які ў сваіх паводзінах нашмат цікавей за статычных персанажаў твора і за «маралізатара» Чорта, увасабляе такія рысы беларускага характару, як жвавасць розуму, спагадлівасць, трывушчасць і жывучасць. Уявіце сабе селяніна, якога чорт за нявытрыманасць цягне ў пекла, нібы Дон Жуана або Фаўста, і які не енчыць і не плача, але вырываецца і крычыць: «Квасу! Дайце квасу!»

«Камедыя» К. Марашэўскага як сцэнічны твор захавала сваю актуальнасць да нашага часу і з аншлагам ставіцца ў Малым тэатры Мінска. А вобраз-тып беларускага селяніна ў рознай інтэрпрэтацыі будзе прысутнічаць у драматургічных творах Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча («Ідылія»), Янкі Купалы («Адвечная песня», «Раскіданае гняздо», «Прымакі»), Якуба Коласа («Антось Лата»), Максіма Гарэцкага («Антон»), Леапольда Родзевіча («Збянтэжаны Саўка»), Віталя Вольскага («Несцерка»), Кандрата Крапівы («Партызаны», «Пяюць жаўранкі»), Андрэя Макаёнка («Таблетку пад язык», «Трыбунал», «Лявоніха на арбіце»), Аляксея Дударова («Вечар»).

У большасці гэтых твораў характар селяніна раскрываецца на выразна акрэсленым сацыяльным фоне, прымеркаваным пераважна да таго часу, калі быў напісаны твор. Гістарычная ж драма, узнаўляючы нацыянальны характар беларуса, валодае магчымасцю супастаўляць сучаснасць і мінулае, раскрываць характары на **гістарычным** фоне. Гэтым абумоўлена асабліва актуальнасць жанру ў тых перыяды, калі сама нацыя перажывае крызісны час, робіць свой гістарычны выбар.

У шэрагу краін Еўропы (Нарвегіі, Ірландыі, Польшчы, Балгарыі, Чэхіі, Славакіі, Украіне, Сербіі, Венгрыі) цікавасць да сваёй гісторыі ўзрасла падчас нацыянальнага адраджэння, у працэсе барацьбы за самавызначэнне. Так было і ў Беларусі на пачатку XX стагоддзя, у пару «нашаніўскага» Адраджэння.

Менавіта тады літаратар Карусь Каганец (Кастравіцкі) зрабіў першую спробу стварыць беларускую гістарычную драму. Ён быў

чалавекам рознабаковай адоранасці, жыццёвым крэда якога было: «Беларусь трэба падымаць!» Пісьменнік разумеў, што «падымаць Беларусь», весці яе да нацыянальнага Адраджэння і самавызначэння магчыма толькі праз аднаўленне гісторыі. Сярод шматлікіх твораў розных жанраў, з якіх складаецца літаратурная спадчына К. Каганца, ёсць і дзве (на жаль, не завершаныя) гістарычныя драмы: «Старажовы курган» і «Сын Даніла».

Новая хваля цікавасці да гістарычнай тэмы адбылася ў 1920 гады, у перыяд «беларусізацыі». Жанр гістарычнай п'есы быў асабліва папулярны. З'яўляюцца такія яго разнавіднасці, як фальклорна-гістарычная і гісторыка-біяграфічная драма.

Фальклорна-гістарычны жанр прадстаўляюць творы Еўсцігнея Міровіча «Машэка» (1922, пастаўлена 1923)¹, «Каваль-ваявода» (1957, паст. 1925). Мінулае ў гэтых творах паказваецца без пэўных адзнак гістарычнага часу, падзеі адбываюцца вельмі даўно. У аснову твораў пакладзены народныя паданні, легенды. Паводле сваёй паэтыкі гэтыя творы таксама набліжаны да народнай драмы. У адпаведнасці з атмасферай свайго часу, канфлікт грунтуецца на сацыяльнай (класавай) аснове. Машэка, славуты і страшны разбойнік, выглядае як рамантычны бунтаўнік, народны заступнік. У п'есе «Каваль-ваявода» драматург паспрабаваў перанесці ў легендарнае мінулае мару пра шчаслівае грамадства, у якім пануе сацыяльная роўнасць і воля.

Да фальклорна-гістарычнай драмы можна аднесці таксама п'есу Язэпа Дылы «Панскі гайдук» (1926, паст. 1924). Да гісторыка-біяграфічнай драмы належаць творы Е. Міровіча «Кастусь Каліноўскі» (1957, паст. 1923), М. Грамыкі «Скарынін сын з Полацка» (паст. 1926). Значнасць гэтых твораў заключалася ў тым, што пошук нацыянальнага характару быў звязаны не з абагульненым сацыяльным тыпам, а з яркай чалавечай індывідуальнасцю. Такой выбітнай асобай быў Кастусь Каліноўскі – рэвалюцыянер-дэмакрат, нацыянальны герой, чалавек высокай духоўнай культуры, інтэлектуал, творца. У творах, прысвечаных К. Каліноўскаму, падкрэсліваецца дзейсны, актыўны пачатак яго характару.

У вобразе ж Скарыны пісьменнікі знаходзілі і адзначалі такую рысу, як схільнасць да роздуму, павучання, творчасці.

¹ Тут і далей пасля назвы п'есы ў дужках указваецца год публікацыі або выдання твора, пры неабходнасці – год пастаноўкі. Замест «пастаўлена» будзе ўжывацца скарачэнне «паст.».

Першая п'еса пра Скарыну з'явілася разам з тым і першай спробай драматызаваць вобраз не палітычнага, а культурнага дзеяча, волата беларускага і еўрапейскага Рэнесансу, чалавека з энцыклапедычнымі ведамі, мысліцеля, філосафа.

На жаль, гэтыя першыя спробы пранікнення ў глыб беларускай гісторыі не мелі працягу. У 1930 гады, падчас сталінскіх рэпрэсій, гістарычны жанр у беларускай літаратуры фактычна спыніў сваё развіццё. Як прыпыніліся ўсе астатнія формы інтэлектуальнай і творчай чыннасці, якія не адпавядалі бягучым патрэбам таталітарнага рэжыму. Лічылася, што беларуская гісторыя пачынае свой адлік з 1917 года. Кастусь Каліноўскі быў абвешчаны дробнабуржуазным нацыяналістычным дзеячам. Імя Францыска Скарыны і плён яго дзейнасці старанна замоўчваюцца, магчыма, таму, што быў звязаны з рэлігіяй і з нацыянальным Адраджэннем. Шматлікія падзеі тысячагадовай беларускай гісторыі, не прыгаданыя імёны яе палітычных і культурных дзеячаў заставаліся ў стане напаўзабыцця.

«Не запатрабаваны» значны матэрыял нашай гісторыі, даступны невялікаму колу навукоўцаў, быў схаваны ў бібліятэчных фондах, архівах. Ён нагадваў пра сябе старонкамі Полацкага і Віцебскага летапісаў, «Летапісу вялікіх князёў літоўскіх», «Хронікі Быхаўца», «Хронікі» Мацея Стрыйкоўскага, «Баркулабаўскай хронікі», «Магілёўскай хронікі», мемуараў, архіўных дакументаў, кніг і рукапісаў, навуковых прац...

Новае адраджэнне гістарычнага жанру ў беларускай літаратуры было абумоўлена патрэбамі часу. Культура, мастацтва, літаратура спрычыніліся да вырашэння агульнанацыянальных задач, што было немагчыма без звароту да мінулага. Адбываўся пошук шляхоў сацыяльнага і эканамічнага прагрэсу, выйсця са стану стагнацыі, палітычнага ўдасканалення і дэмакратызацыі грамадства, рэалізацыі права нацыі на самавызначэнне і дзяржаўную незалежнасць, захавання і развіцця мовы і культуры; абуджэння нацыянальнай самасвядомасці, вяртання заняўчаных духоўных, культурных каштоўнасцей, назапашаных у мастацтве, рэлігіі, народнай творчасці.

У 1960 – 1970 гады аднавіліся спробы асваення драматургамі беларускай гісторыі. Досыць плённымі яны былі пры спалучэнні элементаў драмы і лірыкі. Маюцца на ўвазе драматычныя паэмы «Хамуціус» (1975) Аркадзя Куляшова і «Крэва» (1982) Міколы Арочкі. А. Куляшоў вяртаецца да асобы Кастуся Каліноўскага, шукае псіхалагічнае і філасофскае абгрунтаванне яго грамадзянскага

выбару. М. Арочка даследуе адзін з драматычных і лёсавызначальных момантаў беларускай гісторыі – дынастычную барацьбу князеў Кейстута, Ягайлы і Вітаўта, падпісанне Крэўскай уніі (1385).

Але найбольш паслядоўным, грунтоўным і таленавітым у пераасэнсаванні і белетрызацыі беларускай мінуўшчыны быў, безумоўна, Уладзімір Караткевіч. Па сутнасці, ён выканаў тую ж звышзадачу, якую ў Польшчы вырашыў Генрык Сянкевіч, у Англіі – Вальтэр Скот, у Францыі – Аляксандр Дзюма. Караткевіч не толькі ўвасобіў гісторыю Беларусі ў літаратурных вобразах, але і «падвысіў», рамантызаваў яе. Творчасць беларускага пісьменніка атаясамліваецца з «новым рамантызмам».

Гэта не значыць, што Караткевіч ігнараваў рэалістычны падыход да гісторыі або не лічыўся з канкрэтнымі гістарычнымі звесткамі. Наадварот. Слушна заўважыў на гэты конт Васіль Быкаў: «Гістарычны і прыгодніцка-рамантычны жанр, мабыць, на шэраг год стаў улюбёным літаратурным жанрам Уладзіміра Караткевіча. Няспыннае вывучэнне мінулага па архіўных і літаратурных крыніцах, шматгадовае ўдумлівае асэнсаванне атмасферы, духу, псіхалогіі людзей даўніх часін выпрацавала ў аўтара пэўнае мастацкае, інтуітыўнае адчуванне матэрыялу, звычайна не даступнага іншым пісьменнікам. З-пад яго пяра выходзілі ўсё новыя творы, прысвечаныя гісторыі і нязменна азначаныя лепшымі рысамі яго непаўторнага таленту»¹. У беларускай літаратуры не было аўтара больш дасведчанага, абазнанага ў фактах беларускай гісторыі. Разам з тым Караткевіч мог дастаткова вольна абыходзіцца з некаторымі рэаліямі мінулага – дзеля мастацкасці твора.

Пісьменнік-рамантык не проста ўзнаўляў гістарычныя падзеі, ён вызваліў іх ад налёту будзённасці. Тое ж адбывалася з літаратурнымі персанажамі. Рамантыка цікавілі асобы неардынарныя, выключныя. Пры гэтым творца ўлічваў асаблівасці чытацкага густу. Не сакрэт, што ў творах на гістарычную тэму чытача прывабліваюць дынамічнасць сюжэта, займальнасць інтрыгі, самабытны каларыт эпох, экзотыка. Можна зразумець і жаданне чытача ўбачыць у творах незвычайнага героя, якога не сустрэнеш у наш час, надзеленага такімі вартасцямі, як вернасць ідэалу, высакароднасць, шляхетнасць, самаахвярнасць, адданасць Бацькаўшчыне, рыцарскае служэнне «Прыўкраснай Панне».

¹ Быкаў В. Ад роднай зямлі // Караткевіч У. Зб. тв. У 8 т. Т. 1. Мн., 1987. С. 8, 9.

Як і Карусь Каганец, Уладзімір Караткевіч імкнуўся «падымаць Беларусь» разнастайнымі творчымі намаганнямі. Найбольш ярка ён вылучыўся як празаік, стваральнік гістарычных раманаў і аповесцей, выдаў некалькі выдатных зборнікаў паэзіі, працаваў у жанры нарыса, эсэ. Разам з тым Уладзімір Караткевіч, па сутнасці, перастварыў, вывеў на сучасны ўзровень жанр беларускай гістарычнай драмы.

Варта падзвіцца той творчай смеласці, з якой празаік аднойчы пераклучыўся на драматургію, прычым імкнуўся пры гэтым вырашыць адначасова некалькі складаных творчых задач. Зразумела, што яго п'есы выклікалі часам разгубленасць у рэжысёраў.

Валерый Мазынскі, тады рэжысёр Беларускага тэатра імя Якуба Коласа, згадваў пра першае знаёмства з п'есай «Званы Віцебска»: «...Твор мне спадабаўся ўвесь, ды толькі ад п'есы там было мала. Гэта быў... нейкі «п'есны раман»! Божа! Чаго толькі там не было! Усё – і нават кінематограф. Пазней ён (Караткевіч – П.В.) скажа: «Я табе напісаў «Барыса Гадунова», дык ты стаў і не прыдумвай...»¹ Неадназначнымі былі ўражанні рэжысёраў і ад п'ес «Кастусь Каліноўскі», «Маці ўрагану».

Праблемы пры пастаноўцы гэтых твораў узнікалі не ад маладасведчанасці аўтара, які выпрабавваў свае сілы ў новым для сябе відзе творчасці. Гэта быў вынік ускладненасці мастацкага цэлага твораў, шырыні аўтарскіх задум, размаху творчасці. У драматычных творах У. Караткевіча праглядаецца і пэўнае адзінства, якое лучыць іх у цыкл. Гэтыя чатыры п'есы: «Званы Віцебска», «Маці ўрагану», «Кастусь Каліноўскі», «Калыска чатырох чараўніц» літаратуразнавец Адам Мальдзіс прапанаваў лічыць драматычнай тэтралогіяй.

П'есы пералічаны паводле храналогіі тых гістарычных падзей, якія яны адлюстроўваюць. Атрымліваецца, што кожны твор уводзіць гледача ў новае стагоддзе, пачынаючы ад XVII. У кожным стагоддзі драматург вылучае крызісную, сімптаматычную падзею: паўстанне ў Віцебску і забойства Іасафата Кунцэвіча; крычаўскае паўстанне пад кіраўніцтвам Васіля Вашчылы; паўстанне Кастуса Каліноўскага; юнацтва Купалы і прыядадзень «нашаніўскага» Адраджэння.

Ёсць пэўная паслядоўнасць і пераемнасць у выбары і характарыстыцы галоўнага персанажа твора. Аўтар шукае не

¹ Мазынскі В. Я табе напісаў «Барыса Гадунова»... // ЛіМ. 1987. 4 верас. С. 13.

проста моцнага, надзеленага значнай палітычнай воляй героя, але яркую, багатую на душэўныя і духоўныя якасці асобу, носбіта самабытных рыс нацыянальнага менталітэту.

Пры гэтым разбураўся міф пра адвечную, характэрную нібыта ўсёй беларускай нацыі пакорлівасць, бясконцую цярплівасць, што часам выдаваліся за памяркоўнасць, талерантнасць. Драматург даследуе тыя абставіны, калі келіх цярплівасці перапаўняецца і беларус адважваецца на актыўны супраціў.

Адным з такіх момантаў была сітуацыя ў Беларусі на прыканцы XVI – у пачатку XVII стагоддзяў, адлюстраваная ў п’есе «Званы Віцебска» (1977, паст. 1974). Нашая краіна разам з Рэччу Паспалітай апынулася ўцягнутай у ланцуг кровапралітных войнаў. Абвастрыліся сацыяльныя і рэлігійныя супярэчнасці, што было нязвыклым для краіны, дзе спрадвеку пільнаваліся прынцыпу верацярпімасці. Берасцейская царкоўная унія (1596 г.), не зняла, а часам узмацняла гэтыя супярэчнасці. Далучэнне вернікаў да уніяцтва, здаралася, набывала гвалтоўны, прымусовы характар. Прыхільнікі уніі, захопленыя ідэяй паяднання каталіцкай і праваслаўнай канфесій, не заўсёды задумваліся над тымі сродкамі, праз якія ажыццяўлялася гэтая ідэя. Спраўджвалася вядомае выслоўе пра «добрыя намеры, якімі выслана дарога ў пекла». Адным з такіх дзеячаў быў, паводле версіі У. Караткевіча, Віцебскі і Полацкі арцыбіскуп Іасафат (Ізахват) Кунцэвіч.

Несумненна, У. Караткевіч усведамляў складанасць увасаблення гэтай неардынарнай гістарычнай постаці. Ён ведаў пра два адрозныя, нават палярныя погляды на асобу Кунцэвіча. Савецкія гісторыкі школы Л. Абэцэдарскага схільныя былі залічваць Віцебскага арцыбіскупа ў цемрашалы, рэлігійныя фанатыкі, праваднікі варожай простаму народу палітыкі Рыма. Вернікі уніяцкай канфесіі лічаць Кунцэвіча пакутнікам за веру.

Бясспрэчна, што вобраз Кунцэвіча ў п’есе «Званы Віцебска» быў пазбаўлены арэолу святасці. Аднак нельга сцвяджаць, што драматург прытрымліваўся толькі афіцыйнай версіі гісторыкаў і вывеў Кунцэвіча як цалкам адмоўнага персанажа. Пісьменнік знайшоў фарбы, каб паказаць і жорсткую волю, і сумненні, і яго баючыя перажыванні. Вобраз атрымаўся супярэчлівы, скрозь драматызаваны, як і павінна быць, калі аўтар пераасэнсоўвае мінуўшчыну. Асабістая драма Кунцэвіча – гэта драма яго ідэі, пераканання, што «чыя ўлада, тая і вера», што ўладары маюць права вырашаць лёс народа, не пытаючыся яго згоды.

Не менш складаны, не пазбаўлены ўнутранай супярэчнасці і той «персанаж», што проціпастаўлены вобразу Кунцэвіча, – просты люд, які віруе на вуліцах старажытнага Віцебска. На пачатку п’есы гэта – нізы горада, шматгалосая людская стыхія, у якой часам мільгаюць абліччы прамойцы, юродзівага, святара або блазна, але яны адразу знікаюць ў натоўпе. Вобраз грамады асацыіруецца з меркаваннямі вядомага філосафа Міхаіла Бахціна пра жывое «народнае цела», «карнавалізаваную» грамаду. У. Караткевіч паймаў тэрму выбудоўвае масавыя сцэны, праз дыялог, які ўвогуле датычыцца важных, усеагульных пытанняў, але ў якім знаходзіцца месца і народнаму смеху, жарту, моцнаму слоўцу:

«П а л а ч а н і н. Яны яшчэ раз хочуць свой каляндар рымскі ўвесці. Каб было на дзесяць дзён наперад ад нашага. Дзесяць дзён жыцця кожнага з нас украсці. Каб перад Богам не ведалі, як сказаць, што мы ў іх рабілі. Забылі, як мы, палачане, ужо хрысцілі іх за гэтыя дзесяць дзён доўбнямі.

Н а в у м В о ў к. Кіньце вы пра калдуны ды календары. Справу кажыце.

М а м к а (*выйшаўшы з шалаша*). А ў храме, а пане мой божа. Я пабыла на Прачыстую, то закаялася. Пань і паннаў голкамі колюць і за паню з падкручаннем шчыкаюць.

І л я. Ну, гэта табе не вялікая бяда.

М а м к а. Змоўч, поп, нахабная твая пыса. Хто, як не брат твой, у Заручаўі, напіўшыся, вакол Уваскрасенскай царквы на казле са спяваннем сто другога псалма ездзіў?! Вось за такіх і зваліўся на нас Ізахват»¹.

У выказваннях людзей з натоўпу нямала бязладнага, ірацыянальнага; іх бунт цяжка назваць усвядомленым. Дзейнічае стыхійны пратэст вольнай па свайму духу грамады супраць прымусу, гвалту.

Канфлікт твора не засяроджваецца вакол рэлігійных пытанняў. У. Караткевіч не імкнуўся падкрэсліваць перавагу адной веры над іншай. Закранаюцца перадусім сацыяльныя, маральныя, псіхалагічныя моманты жыцця народы, нацыі. У п’есе паспешлівыя, неабачлівыя дзеянні канцлера Сапегі (да якога драматург у цэлым ставіцца не без сімпатыі), Іасафата Кунцэвіча ды іншых адэптаў уніі абарочваюцца для віцябчан стратамі ў сацыяльных правах, традыцыях, культуры, прыніжэннем

¹ Караткевіч У. Зб. тв. У 8 т. Т. 8. Кн. 1. Мн., 1990. С. 122, 123. (Далей творы У. Караткевіча цытуюцца паводле гэтага выдання).

чалавечай і нацыянальнай годнасці. Вось біскупская гвардыя разганяе натоўп, што прыйшоў да храма з каласкамі і гронкамі арабіны ў руках. Вось служкі арцыбіскупа спрабуюць падпаліць царкву. Праціўнікаў уніі збіваюць, здзекуюцца з іх. Зачапілі нават нябожчыкаў – іх загадана выносіць з горада задняй брамаю, разам са смеццем.

Гвалт спараджае гвалт, зло спараджае зло – вось адна з галоўных маральных высноў твора.

У масавых сцэнах падкрэсліваецца бязладдзе, што апанавала горад. Неўсвядомлены пратэст перарастае ў адкрыты бунт гарадскога натоўпу. У гэтай агрэсіўнай і напачатку бязладнай чалавечай масе пачынаюць, аднак, спакваля вымалёўвацца чалавечыя характары. Поруч з істотнай беларускай якасцю – вялікай (але не бясконцай) цяроплівасцю праглядаецца іншая рыса: абвостранае пачуццё справядлівасці. Бунт перарастае ў змаганне – са зброяй у руках. Гучыць удар ратушнага звона...

У. Караткевіч вылучыў вобразы асобных паўстанцаў: Сцяпана Пасіёры, Марцыяна Ропата, Вольхі, Багусі, Ілі... Яны выглядаюць больш як прадстаўнікі натоўпу, чым самастойныя, надзеленыя яркай індывідуальнасцю асобы.

Пошук нацыянальнага характару ў драматычных творах У. Караткевіча меў працяг.

Рэха віцебскіх званаў стагоддзем пазней адзавецца крывавамі падзеямі ў Крычаўскім старостве – менавіта так успрымаецца кампазіцыйная сувязь паміж п'есамі «Званы Віцебска» і «Маці ўрагану» (1985, паст. 1988), экспазіцыя якой таксама ўяўляе сабой крызісную сітуацыю, што можна параўнаць са сціснутай да апошняй мяжы спружынай.

У сярэдзіне XVIII стагоддзя, калі адбываецца дзеянне п'есы, у Рэчы Паспалітай назіраўся глыбокі крызіс абсалютысцкай улады і дзяржаўнасці. Былі амаль паралізаваны выканаўчая і судовая ўлады, бяздзейнічаў закон. Магнаты, аддаючы цэлыя рэгіёны пад апеку арандатараў, асуджалі гэтыя вобласці на беззаконне. Пры гэтым няшчадна прыгняталася амаль усё насельніцтва краю – ад сялян і мяшчан да дробнай шляхты і святароў. У такой сітуацыі апынулася Крычаўскае староства, фактычна аддадзенае на рабункі хіжым адкупшчыкам – братам Іцкавічам.

У прадмове да п'есы У. Караткевіч падрабязна аналізуе эканамічную сітуацыю на Крычаўшчыне, што папярэднічала выбуху народнага гневу ў 1743 – 1744 гадах. Гэта сведчыць пра

тое, што пад рамантычныя ў цэлым дзеянне і характары аўтар імкнуўся падвесці трывалую рэалістычную падставу.

Трагізм сітуацыі, у якой апынуліся крычаўцы, акрэсліваецца аўтарам надзвычай эмацыянальна:

«Поўная безвыходнасць панавала над крычаўскімі паўстанцамі. Няма выйсця. Нідзе.

Але чалавек не можа пагадзіцца з гэтым. Зламаць шыю лёсу, нават калі сам пры гэтым зломіш шыю. Адказваць безнадзейнай барацьбою на безнадзейнасць, уласнай загібеллю на безвыходнасць становішча.

Нават самім паражэннем перамагчы – гэтага чалавеку не можа забараніць ніхто.

У гэтым пафас паўстання, як яго разумее аўтар...» (с. 210, 211).

Аўтар зноў выбірае панарамны спосаб паказу падзей паўстання. Ёсць у творы і масавыя, і нават батальныя сцэны. Дзеянне штораў пераносіцца то ў палац князёў Радзівілаў, то ў карчму, то ў шляхецкі маёнтak, то на поле бітвы. Трагічныя эпізоды чаргуюцца са сцэнамі, у якіх пераважае смех, часам грубаваты народны гумар. Смехавая, карнавальная стыхія звязана перадусім з вобразамі карчмаркі Магды і яе каханка Лаўрэна Каўбасы, якія выконваюць у творы амплау блазнаў.

У гэтым сэнсе п'еса таксама мае прыкметы кінематаграфічнасці; зрэшты, па матывах твора быў пастаўлены аднайменны мастацкі фільм у 1990 годзе (рэжысёр Юры Марухін).

Асноўнае дзеянне твора пабудавана паводле законаў драмы. На першы план вылучаюцца дзве асобы – Агна і Васіль Вецер.

Цікава, што ў лік цэнтральных персанажаў не трапіў нават Васіль Вашчыла, натхніцель і кіраўнік паўстання. Ён сваім душэўным складам, бунтарскімі якасцямі настроены на барацьбу.

У адрозненне ад яго Васіль Вецер – чалавек далікатнага, вытанчанага душэўнага складу, высокаадукаваны, схільны да самааналізу інтэлігент, гуманіст. Паўстанне распачынаецца якраз у той момант, калі Вецер бярэ шлюб з Надзеяй, у якую бязмерна закаханы. І вось у момант найвялікшага чалавечага шчасця прыходзіць вестка пра паўстанне і прапаноўвае Васілю ўдзельнічаць у ім. Ад чаго ён спярша адмаўляецца.

Не, дарэмна Васіль Вашчыла ў гарачцы называе Ветра здраднікам. Васіль Вецер – не здраднік і не баязлівец. Але як чалавек інтэлекту, міралюбівы па натуры і закаханы ў жыццё, ён

мае свае аргументы супраць кровапраліцця і забойстваў. Ён прыводзіць іх у размове з маці.

«В е ц е р. Я не жадаю крыві. Ува мне зараз неба. І я так палюбіў жыццё і Надзею, што трэба баяцца, як бы я не зганьбіў сябе яшчэ горш... Вось схопяць... Ты можаш зрабіць так, каб я не пахіснуўся, каб смяяўся ім у вочы, каб не стагнаў ад успамінаў у апошнюю ноч? Я не жадаю даць ім гэтае ўцехі. Я не хачу чужой крыві і не хачу ліць сваю! Ратуй мяне. Зрабі, каб я не шкадаваў іхняга жыцця і свайго. Ратуй мяне ад ганьбы!» (с. 233).

Маем адвечны ў драматургіі выбар – паміж грамадзянскім абавязкам і асабістым шчасцем. У гэтым творы сітуацыя выбару вырашаецца спосабам, надзвычай характэрным для рамантычнага стылю, -- праз экстраардынарны, выключны ўчынак. Гэты ўчынак робіць маці Васіля Ветра, Агна.

Яна таксама як і сын, не пазбаўлена ваганняў; выбар даецца ёй не менш балюча. Але Агна натура дзейсная, рашучая, бескампрамісная. Гэтыя якасці былі ўласцівыя славытым жанчынам Беларусі.

Агна пасылае сына ў пячору, дзе жыве «чалавек», Пракажоны. Захварэўшы на праказу, Вецер перастане шкадаваць аб страчаных жыццёвых радасцях і цалкам аддасць сябе барацьбе. Яго лёс дзеляць з ім маці і жонка.

У творы яшчэ нямала ўражлівых, неардынарных, эфектных эпізодаў, якія сведчаць пра рамантычны характар дзеяння. Напрыклад, лютая, фантастычна жорсткая расправа князя Гераніма Радзівіла над паўстанцамі – іх зашываюць у мядзведжыя шкуры і цкуюць сабакамі. Або помста Агны Вецер, якая перадае праказу паслугачам князя і праклінае самога Гераніма.

Рамантызацыі падлягаюць і антыгероі. Гэта азначае, што перад намі не проста адмоўныя персанажы, але асобы, надзеленыя выключнай жорсткасцю, падступніцтвам, дэманізмам, «метафізічным злом». Асабліва вылучаецца паміж астатнімі сам Геранім Радзівіл – разумны і цынічны, страшны як для ворагаў, так і для свайго атачэння, але не пазбаўлены пачуцця «чорнага гумару».

Пошук характараў у творы ідзе ўскладненым шляхам: на рэалістычнай, гістарычнай глебе, але з дапамогай сродкаў рамантызацыі, узбуджэння вобразаў, гіпербалізацыі. У параўнанні з п'есай «Званы Віцебска» персанажам у большай ступені ўласцівае адчуванне гісторыі, свайго месца ў ёй, значнасці сваіх учынкаў. Займальнасць, дынаміка дзеяння, вострая інтрыга не заміналі

аўтару паставіць філасофскае пытанне пра сэнс змагання і ахвяр, пра магчымасць чалавека ўплываць на ход гісторыі. Ці магчыма перамога, хаця б маральная, у безнадзейных абставінах? Які кошт такому супраціву, ці будзе ён мець наступствы?

Як бы ў адказ на гэтыя пытанні ў фінальнай сцэне твора «далятае аднекуль, як з таго свету, трубны голас ці то Ілы, ці то Дудара».

«Г о л а с. Маці. Пачуй нас. Не чуеш? Маці ветру. Маці ўрагану! Чорта яны нас узялі! Чорта лысага яны ўзялі і возьмуць нас!» (с. 309).

Справа змагароў неўміручая. Пра гэта сведчыць п'еса драматургічнага цыкла У. Караткевіча «Кастусь Каліноўскі» (1980, паст. 1978).

Тут мы назіраем як быццам знаёмае: шматгалосы, падрыхтаваны да дзеянняў людскі натоўп у масавых сцэнах і рамантызаваны, прыўзняты над натоўпам вобраз правадыра. Але ёсць і істотнае адрозненне: адзін з кіраўнікоў паўстання 1863 – 1864 гадоў, публіцыст і паэт, палітык і ваяр, Кастусь Каліноўскі не проста вядзе да змагання ўзбунтаваную людскую грамаду, але кіруецца інтарэсамі цэлага народа, нацыі беларусаў.

Сялянскі рух паказваецца У. Караткевічам без штучнай ідэалізацыі, у многім супярэчлівы і хаатычны. Момант ірацыяналізму прысутнічае ў наіўнай сялянскай веры ў «добрага цара». Паверыўшы ў тое, што паўстанцы імкнуцца схаваць ад народа падараваную царом волю, ізноў загнаць народ у прыгон, сяляне гатовы ўзняць зброю супраць паўстанцаў.

У першай сцэне п'есы мужыкі з Бахарэвічаў знаходзяцца за «паважным» заняткам: рыхтуюцца адцяць галовы захопленым паўстанцам – за тое, што яны нібыта хаваюць ад сялян «царскую міласць».

Словы Каліноўскага, звернутыя да сялян, пераконваюць іх у адваротным. Вядома, такі хуткі паварот падзей можа быць толькі ў творы, у якім рамантычныя элементы спалучаюцца з рэалістычнымі. Гэты эпізод пераконвае ў неабходнасці асветніцтва як абавязковай часткі нацыянальнага руху, панацзі ад ірацыяналізму масавай свядомасці, адзінага спосабу змагання з цямнотай, марнымі ілюзіямі. Шмат што залежыць і ад самой асобы асветніка.

Кастусю Каліноўскаму, аўтару славунай «Мужыцкай праўды», удалося тое, што не заўсёды было пад сілу некаторым інтэлігентам-дэмакратам сярэдзіны XIX стагоддзя, – патлумачыць

мэту паўстання, выкласці асновы сваёй палітычнай праграмы ў зразумелай форме, заваяваць давер сялянства, прыцягнуць яго да ўдзелу ў супраціве.

Прамень рамантычнага святла, накіраванага на вобраз Каліноўскага, трапляе і на сялян. Мужыкі з Бахарэвічаў гатовы ісці ў паўстанні да канца, не губляючы чалавечай годнасці, прыняць лютую кару ад рук царскіх жаўнераў.

Характэрныя беларускія рысы, уласцівыя вобразу Каліноўскага, перадаюцца і астатнім персанажам. Некаторыя ж якасці якраз ярчэй высвечваюцца праз вобразы прадстаўнікоў сялянства, «аратых». Гэта – народны гумар, самаіронія.

Мужыкі цягнуць на плаху збяднелага шляхціца Зарубу, які для іх таксама «пан», а значыць, вораг. Але пад пагрозай смерці гэты ганарлівы панок, «фанфарон-рыцар», пачынае сыпаць досціпамі, па-народнаму хлёсткімі, часам грубаватымі, высмейвае і сваіх мучыцеляў, і сваё незайздроснае становішча:

«З а р у б а. ...Гэй вы, мякінныя галовы, гродзенскія гракі, бручкаеды, бульбаглоты, глядзіце, як памірае беларускі дваранін, тысяччу д'яблаў і пудовую свечку кожнаму з вас...

Рогат.

Г а р э л і х а. Чаго ж ты лаісці, чаго?!

З а р у б а. З вамі іначай – як? Вы ж, халеры, і памерці як я, не сумеце.

Я ў х і м. Затorkніся!..

З а р у б а. Гэта часам не ты, Яўхім, сваю варону ў Вільні пазнаў?

Я ў х і м і х а. Не руш мужыка!

З а р у б а. Гэта часам не ты па бабскім сваім разуменні свінню за губернатара палічыла?

Рогат.

І ці не ты гэта, Гарэліха, на ўвесь вялікі пост пеўня ад курэй адсатджвала, каб не грашыў, а потым здіўлялася, чаго гэта пад квактухай адны баўтуны?

Г а р э л і х а. Цьху!

Я ў х і м. Досыць.

Зарубу цягнуць да пня.

З а р у б а. І ці не вы гэта ўсе, скупеча ненажэрная, тэльбушына прагна, караля не еўшы спаць паклалі?.. (*Перад плахай*). Стой. Пусціце рукі. Глядзі, Беларусь, як паміраюць твае фанфароны-рыцары! Пляваць ім на гэтыя пасконныя пузы. Не баяліся каралёў – не збаімося кароў... Гэй, божа ласкавы,

падрыхтуй там для свайго Зарубы кварту мёду ды пару грэшніц з пекла выпусці... Га? Як для пакутніка...

Сеў, абхапіў пень нагамі. Мужыкі з нейкім нават спачуваннем ляпаюць яго па спіне. Чуваць выгукі: «Нічога, хлопча»; «Не палохайся»; «Гэта ў нас хутка». Паспрабавалі нахіліць яму галаву.

Прэч! Я на калені не стаў. То і пню сам пакланюся. Лепей дубоваму пню, чым вам, пням стаяросавым.

К а с т у с ь. Чакайце, мужыкі!.. Чортаў Бацька, я вам гэтага чалавека не дам...» (с. 16, 17).

Зарубу выратаваў ад смерці не толькі яго, зразумелы простаму чалавеку, гумар. Герой, які так дабрадушна і трапна жартуе перад пагрозай смерці, на думку Каліноўскага, не можа здрадзіць.

Сімпатыю сялян выклікае тое, што Заруба апантана любіць жыццё і Бацькаўшчыну, Беларусь. Любоў да Радзімы – універсальнае пачуццё, уласцівае кожнаму маральна здароваму чалавеку, незалежна ад яго сацыяльнага становішча. Заруба ж у вачах мужыкоў – «яблык, што з панскай яблыні ўпаў на мужыцкую ніву» (с. 12). У нечым ён нагадвае Гервасія Выліваху з аповесці «Ладдзя Роспачы», Юрася Братчыка з рамана «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» – амбівалентных, г. зн. шматвартасных герояў, у якіх дзіўным чынам спалучаюцца блюзнерства і вера, прыземленае і высокае.

У сцэне з панам Зарубам пераважае рамантычны спосаб паказу, але у ёй праглядаецца і адна значная псіхалагічная акалічнасць, уласцівая рэальнай асобе Кастуся Каліноўскага. Гэта – давер’е, амаль бясконцае і згубнае для героя ў тых абставінах. Ён не памыліўся ў Зарубе, але залішне даверыўся Вітаўту Парфіяновічу, які, мяркуе аўтар, стаў здраднікам.

У гэтым творы У. Караткевіч, мажліва, больш настойліва пільнуецца прынцыпу кантрасту ў пабудове характараў. Па адзін бок змагання – беззаганныя, сонечныя натуры, сапраўдныя рыцары, па другі – беспрасветныя нягоднікі, каты, такія, як генерал Мураўёў або Гогель. Зрэшты, бескарыслівых, чыстых душой і памкненнямі герояў, можна сустрэць і ў апавядальных творах У. Караткевіча – гэта Алесь Загорскі з рамана «Каласы пад сярпом тваім», Андрэй Беларэцкі з «Дзікага палявання караля Стаха», Косміч з рамана «Чорны замак Альшанскі». Як, дарэчы, і змрочных, безнадзейных ліхадзеяў, носьбітаў метафізічнага зла.

І ў межах рамантычнага метаду гэта не з'яўляецца спрашчэннем, таму што героі Караткевіча, станоўчыя або адмоўныя, не губляюць сваёй самабытнасці, яркіх індывідуальных рысаў. Гэтая думка знаходзіць пацвярджэнне ў п'есе «Кастусь Каліноўскі», у дыялогу-спрэчцы, якую вядуць два антыподы – Кастусь і адзін з «крумкачоў», паручнік Гогель:

«Г о г е л ь. Вы тупы, вузкі артадокс... Сярод усіх колераў вы адрозніваеце толькі чорны і белы...

К а с т у с ь. Вы дрэнна ведаеце фізіку, паручнік. Каб вы скончылі... хаця чатыры класы гімназіі – вы б ведалі, што ўсю радасць, усю шматкаляровасць свету складае адзін колер, белы. І гэта мы. А вы, чорны колер, вы нават не колер. Вы – проста адсутнасць святла, смярдзючая чорная яма і гразь» (с. 87).

Рамантычная афарбоўка характараў у п'есе зусім не азначае і спрашчэння аўтарскай канцэпцыі. Менавіта ў гэтым творы філасофскае асэнсаванне гісторыі мае асаблівую заглыбленасць. Аўтар блізкі да таго, каб вынайсці своеасаблівую формулу гісторыі, вядома ж, суб'ектыўную, мастацкую. Яна ў шмат чым прасвятляе сэнс пакут, страт і ахвяр, якіх дастаткова ў гісторыі.

Пераадоленне смерці бачыцца драматургу ў непарыўнасці лініі, што злучае лёсы герояў-змагараў з розных эпох. У спрэчцы паміж Каліноўскім і Мураўёвым-вешальнікам гэты момант ісціны выказваецца ў ёмістай, афарыстычнай форме:

«М у р а ў ё ў. Ці думалі вы, супраць чаго паўстаяце? Ці думалі, што тысячу год кожны разбіваў аб нас галаву? Былі бунты, рэвалюцыі – а мы заставаліся, і зноў аб нас разбівалі галаву. Таму што мы – парадак, дзяржава, таму што за нас вера, забабоны, філасофія, культура. Таму што за нас – жах. Людзі не могуць жыць свабоднымі сярод руін. Яны ўзрываюць дом, кідаюцца трохкі сярод каменя са сваімі добрымі намерамі, а потым будуць новы, яшчэ горшы. І кожны раз льецца кроў. І гінуць лепшыя, а не горшыя. І пасля кожнага такога эксперымента сярод жывых застаецца больш і больш мярзотнікаў. (...)

У вас блакітная сонечная кроў. Вы – сапраўдны дваранін, рыцар – не тое што гэтыя вырадкі. І вы са сволаччу.

К а с т у с ь. Калі за вас парадак, то чаму сярод вас столькі нягоднікаў? Чаму з пакалення ў пакаленне лепшае – гіне, а ўсё адно ідзе да нас, да «сволачы»?

Паўза.

Я вам скажу, чаму. Кожны раз чалавецтва бліжэй да пшчасця... на вышыню нашых магіл. З крывёю, са зрывамі на дно прорвы, яно, здыхаючы, паўзе да праўды» (с. 88, 89).

Пройдзе няшмат часу – і стары рэвалюцыянер, удзельнік паўстання 1863 – 1864 гадоў Зыгмунд Чаховіч прачытае па памяці пранікнёныя радкі «Мужыцкай праўды». Ягоным слухачом будзе не хто іншы, як Янка Луцэвіч, герой «Калыскі чатырох чараўніц» (1982).

П'еса была напісана У. Караткевічам да стагоддзя з дня нараджэння Янкі Купалы і мае прыкметы твораў «з нагоды», юбілейных. Гэта – некаторая паспешлівасць у вырашэнні канфлікту, элемент урачыстасці, патэтыкі і рыторыкі. Ёсць падставы сцвярджаць, што менавіта гэтая п'еса з'яўляецца лагічным завяршэннем драматургічнага цыклу У. Караткевіча. Бо яна даводзіць да пэўнага выніку адну са стрыжнявых ліній тэатралогіі – пошук нацыянальнага характару. Які абарочваецца адначасова і пошукам нацыянальнага героя.

У п'есах У. Караткевіча герой-змагар паступова вылучаецца з народнай масы. Спачатку – гэта чалавек дзеяння, барацьбіт, воін. Але ўжо Васіль Вецер спалучае ў сваіх паводзінах не толькі дзеянне, але і мысленне. Ён – не толькі змагар, але і інтэлігент, прадстаўнік адукаванай вясковай эліты. Каліноўскі, у сваю чаргу, і рэвалюцыянер, і агітатар, і публіцыст, і паэт.

І вось перад намі Купала – валадар Слова. Барацьбіт, які галоўнай сваёй зброяй абраў слова. Гэтае слова – перадусім аб Бацькаўшчыне. Яно паступова прабівалася да людзей, каб ператварыць іх з натоўпу ў народ.

Ужо ў п'есе «Званы Віцебска» асэнсоўваецца тэма Радзімы; паўстанцы гавораць не толькі пра веру, але і пра родную мову, традыцыі і звычаі бацькоў. У п'есе «Маці ўрагану» яшчэ больш выразна гучаць матывы заняўдбанай, зняволенай радзімы, адабранай мовы, знявечанай гістарычнай памяці. Святыя, заповітныя словы ў п'есе «Кастусь Каліноўскі» ставяцца ў сінанімічны шэраг: «І паўсюль, дзе перамагае іхняя сіла, – у мужыкоў зямля, воля, мова, слава. І няма над імі ніякай улады, акрамя іхняй справядлівасці. Няма ўжо ні чыноўніка, ні пана, ні хама. Ёсць – Людзі» (с. 13).

Матывы і вобразы з іншых п'ес Караткевіча пераходзяць у п'есу «Калыска чатырох чараўніц». Напрыклад, той Голас, што гучаў у фінальнай сцэне трагедыі «Маці ўрагану». Тут Голас – персанаж, якога нельга ўбачыць, а можна толькі пачуць. І чуе яго

адзіны чалавек – Янка. Пакуль што ён юнак, якому наканавана стаць Паэтам, яшчэ цмяна здагадваецца, што Голас – яго другое «я». Адначасова гэта голас яго далёкіх папярэднікаў, змагароў і творцаў. Ён жа – прадвеснік яго будучых твораў. Голас набудзе ўпэўненасць і моц у фінале, калі загучаць радкі «Мужыка» – першага верша Купалы на роднай мове.

У У. Караткевіча надзіва стракатае перапляценне стыляў – рамантычнага, рэалістычнага і сімвалічнага. Магчыма, гэтая палітра абумоўлена сінтэтычнасцю паэтычнага стылю самога Купалы, да асобы якога звярнуўся драматург. Прынамсі, «Калыска чатырох чараўніц» перапоўнена рэмінісцэнцыямі – матывамі і тэмамі, якія можна знайсці ў купалаўскіх творах.

Чараўніцы, што ладзяць таямнічы абрад варажбы над калыскай нованароджанага Янкі, нагадваюць, безумоўна, містычных персанажаў з купалаўскай «Адвечнай песні». Там горкі лёс сялянскаму сыну прадказваюць Жыццё, Доля, Бяда, Холад і Голад. Яны абвешчаюць Мужыка і царом, і рабом прыроды.

У творы Караткевіча прысуд варажбітак інакшы. Іх чатыры – Белая, Блакітная, Залатая, Цёмная. Паводле іх прароцтва можна меркаваць, што нованароджаны будзе **не такім, як усе**, што яму наканавана адметная доля, адначасова і ўзнёслая, і драматычная.

Ч а ц в ё р т а я. Ён будзе гадамі блукаць упоцёмку.

П е р ш а я. І выйдзе на святло.

Ч а ц в ё р т а я. І аслепне ад яго.

Д р у г а я. І выведзе на яго іншых.

Ч а ц в ё р т а я (*амаль у ярасці*). Ён памрэ далёка ад роднай зямлі.

П е р ш а я. І вернецца ў яе. І давеку застанецца з ёю» (с. 160).

Янка Купала стане відавочцам розных чалавечых драм, і адна з іх разыгрываецца ў п'есе У. Караткевіча. На вачах у хлопца Луцэвіча распадаецца і гіне сям'я Юзука Гладышэўскага, збяднелага арандатара. Тут праглядаецца ўжо фабула драмы Я. Купалы «Раскіданае гняздо».

Цэнтрам канфлікту п'есы становіцца ўнутраная барацьба, якая адбываецца ў душы маладога Купалы. Істотнае значэнне тут мае выбар мовы, рашэнне Купалы пісаць толькі па-беларуску, прынятае не ў апошнюю чаргу пад уплывам старога рэвалюцыянера Чаховіча.

Значным для самога Купалы і для ўсёй нацыі быў і выбар жыццёвага шляху. Характэрна, што прымаючы рашэнне, Янка ў

дыялогу з Маці кажа не пра сваю схільнасць да літаратуры, але пра доўг:

М а ц і. Лёс не благавіць цябе, што кідаеш зямлю.

Я н к а. Я кідаю, каб прыйсці да яе. Я іду да гэтай зямлі.

М а ц і. Чаго?

Я н к а. Сплочваць доўг.

М а ц і. Не было ў нас даўгоў.

Я н к а. Нязмерныя нашыя даўгі. Усіх, хто ўмее пісаць і думаць...» (с. 205).

Гаворка ідзе пра той абавязак інтэлігенцыі перад народамі нацыяй, пра які пазней будуць гаварыць і спрачацца палемісты ў «Нашай ніве», аўтары артыкулаў «Сплачвайце доўг» (Вацлаў Ластоўскі) і «Чаму плача песня наша?» (Янка Купала).

З твора У. Караткевіча бачна, што змаганне, асветніцтва і творчасць – з’явы аднаго плану, з іх разам, а не паасобку вынікае поспех нацыянальнага Адраджэння і росквіту. «Формула гісторыі», вынайздзеная Караткевічам, яго творчы досвед, адкрыты ім мацярык беларускай гісторыі мелі не толькі літаратурны, але і грамадскі рэзананс.

На ўсе творчыя праекты У. Караткевічу проста не хапіла жыцця. Патрэба ў белетрызацыі беларускай гісторыі, у новым яе пераасэнсаванні ўзрастае.

У. Караткевіч пакінуў пасля сябе запатрабаваную, але не рэалізаваную напоўніцу гістарычную прастору. У жанры гістарычнай драмы яе запоўнілі творы, якія ўмоўна можна падзяліць на дзве плыні.

Першая з іх – «вернутая драматургія», творы, напісаныя пераважна на пачатку стагоддзя, але па палітычных меркаваннях выключаныя з літаратурнага ўжытку. Як правіла, прысвечаныя свайму часу, гэтыя творы нясуць у сабе ўсе звязаныя з ім рэаліі, уводзяць нас у мінулую эпоху і з гэтай нагоды таксама маюць дачыненне да жанру беларускай гістарычнай драмы.

Гэта перадусім трагікамедыя Янкі Купалы «Тутэйшыя», якая ўвабрала ў сябе непаўторныя палітычныя рэаліі менскага жыцця 1918 – 1920 гадоў.

Варта далучыць да гэтай плыні і драматургію Францішка Аляхновіча, забароненую з-за складанай біяграфіі самога аўтара. Сёння ж творы Аляхновіча не толькі друкуюцца, але і ставяцца ў тэатрах краіны. Творы «беларускага Шэкспіра», як яго крыху кампліментарна называлі сучаснікі, («Цені», «Чорт і баба», «Круці...») пастаўлены Мінскім тэатрам «Дзе-я».

Выразныя прыкметы гістарычнай п'есы мае сатырычная камедыя Ф. Аляхновіча «Пан міністар» (1924), дзеянне якой адбываецца пасля рэвалюцыі, у складаны перыяд аднаўлення беларускай дзяржаўнасці.

Другая плынь гістарычнай драматургіі – творы паслядоўнікаў Уладзіміра Караткевіча. Гэтыя аўтары – прафесіянальныя драматургі, часам прэзідэнта або паэты, якія спрабуюць свае сілы ў драматургіі, – не ставяць адзінай мэтай сваёй творчасці толькі белетрызацыю або папулярызацыю гісторыі. Яны імкнуцца развязаць нейкія праблемныя вузлы, што завязаліся ў глыбіні беларускай гісторыі, але іх наступствы мы адчуваем і сёння.

Гэта могуць быць падзеі пахода кіеўскага князя Уладзіміра на Полацк («Гора і Слава» («Русь Кіеўская») Алеся Петрашкевіча), перыпетыі заключэння Крэўскай уніі («Крэва» Міколы Арочкі, «Князь Вітаўт» Аляксея Дударова), часы барацьбы з мангола-татарами («І на ўсе часы» Льва Караічава, «Осцей – Альгердаў унук» Івана Чыгрынава). Або гэта не такія даўнія падзеі 1930 гадоў, звязаныя з культам асобы Сталіна і масавымі рэпрэсіямі («Чалавек з мядзведжым тварам» Івана Чыгрынава, «Воля на крыжы» Алеся Петрашкевіча).

Тэмай драмы стала гісторыя кахання, якая адбылася ў тыя часы, калі каханне вызнавалася за грэх, калі ў адносінах паміж арыстакратамі на першы план вылучаліся не асабістыя, а дынастычныя, дзяржаўныя інтарэсы. І тым не менш такое каханне было... Пра яго распавядае Раіса Баравікова ў драматычнай паэме «Барбара Радзівіл». У жанры драматычнай паэмы адбываецца надзвычай пранікнёны, прачулы паказ гісторыі кахання слаўтай красуні Барбары Радзівіл і караля Жыгімонта Аўгуста.

Асабліва актуальнай застаецца тэма беларускай дзяржаўнасці, існаванне якой аспрэчвалася навукоўцамі, якія лічылі, што гісторыя Беларускай дзяржавы пачынаецца з 1917-га або 1920 года.

Сёння добра вядома, што падваліны беларускай дзяржаўнасці былі закладзеныя яшчэ ў часы Полацкага і Турава-Пінскага княстваў. А згадкі пра першыя беларускія гарады маюць яшчэ даўнейшую гісторыю.

Гэта надзвычай істотны факт. У цывілізаваным свеце большай павагай карыстаюцца краіны з працяглай гісторыяй, з багатай культурнай спадчынай, вялікім досведам суіснавання з іншымі краінамі, блізкімі і далёкімі суседзямі.

Полацкае княства мела асноўныя атрыбуты дзяржаўнага суверэнітэту: заканадаўчую і выканаўчую ўлады, уласную геапалітыку, грашовую сістэму, войска, самабытную культуру. Але яго гістарычны лёс быў далёка не бясхмарны. Незалежнасць Полацкай дзяржавы ўсталёўвалася праз цяжкія страты, праз змаганне і ахвяры. Гэта адлюстравалася ў старажытных летапісах, у якіх лаканічнай, сціслай мовай пераказваюцца падзеі, вартыя пярэ Шэкспіра. Адна з іх – гісторыя Рагвалода, Рагнеды і кіеўскага князя Уладзіміра, занатаваная яшчэ ў «Аповесці мінулых гадоў».

Вобраз пакутнай полацкай князеўны, Рагнеды-Гарыславы, потым жонкі кіеўскага князя Уладзіміра, маці князя Ізяслава, здаўна цікавіць пісьменнікаў. Кастусь Тарасаў, напрыклад, які прапанаваў досыць змрочную версію паланення Рагнеды Уладзімірам, распавядаў у стылі «жорсткага» рэалізму.

Першая спроба ўвасобіць вобраз Рагнеды ў жанры паэмы ў беларускай літаратуры належыць Янку Купалу, які ў 1912 годзе напісаў «Гараславу» – пачатак незавершанага твора.

У большасці паэтычных і прэзінтывных твораў, прысвечаных дачцэ Рагвалода, падкрэсліваўся ахвярніцкі, пакутліва-трагічны лёс Рагнеды. Аддавалася належнае той цяроплівасці, з якой слаўная палачанка несла крыж жыццёвых выпрабаванняў. Князь Уладзімір выглядаў у параўнанні з ёй суровым валадаром, нават дэспатам, але ж – пераможцам, надзеленым моцнай воляй палітыкам.

Драматург Алесь Петрашкевіч паспрабаваў перагледзець такую трактоўку у гістарычнай драме «Гора і Слава» («Русь Кіеўская») (1983, паст. 1982).

У творы, жанр якога сам аўтар вызначыў як трагедыя, – цэлы калейдаскоп падзей беларускай і ўсходнеславянскай гісторыі X стагоддзя. Нават у сціслым пераказе ў летапісах гэтыя падзеі займаюць не адну старонку: смерць старой кіеўскай княгіні Вольгі; барацьба Святаслава з печанегамі; забойства Яраполка; барацьба паміж полацкім і кіеўскім князямі за Ноўгарад; заваёва Уладзімірам улады над Полацкам і Кіевам; расправа з полацкім князем Рагвалодам і яго дзецымі; горкае замужжа Рагнеды; паход Уладзіміра на Візантыю; чалавечае ахвярапрынашэнне ў язычніцкім Кіеве; выбар новай веры; хрышчэнне кіяўлян у Дняпры; новая жаніцьба Уладзіміра і пастрыжэнне Рагнеды...

Падзей замнога не толькі для трагедыі, але і для гістарычнага рамана. Зрэшты, дзеянне трагедыі найчасцей

адбываецца вакол адной, але маштабнай, значнай, фатальнай для лёсу цэнтральнага героя падзеі. Магчыма, жанр п'есы варта было б вызначыць як гістарычная хроніка (па аналогіі з гістарычнымі хронікамі Шэкспіра, Мерымэ, Караткевіча).

Сам тэрмін «Кіеўская Русь» у дачыненні да дзяржаў Усходняй Еўропы X – XI стагоддзяў не раз аспрэчваўся і аспрэчваецца гісторыкамі. Гаворка можа ісці пра Полацкае, Кіеўскае, Ноўгарадскае княствы, якія ў той час мелі неабходныя прыкметы дзяржаўнасці. Зрэшты, разгортванне падзей у п'есе А. Петрашкевіча, дзе паказваецца палітычная і ваенная барацьба паміж Полацкам і Кіевам, ускосна пацвярджае гэта.

Варта падкрэсліць, што драматурга цікавяць у першую чаргу не гістарычныя тэрміны, не асобныя дэталі, а агульны вектар гістарычнага працэсу. Як у святле гэтых падзей выглядаюць героі твора: Рагнеда, Рагвалод, Уладзімір, якім чынам самавыяўляюцца іх характары?

Пісьменнік імкнецца прапанаваць сваю, даволі адвольную інтэрпрэтацыю летапіснага сюжэта. Яе задума заключаецца ў тым, каб не давяраць слепа летапісным радкам. Аўтар сыходзіць з таго, што ва ўсе часы летапісы ствараліся жывымі людзьмі, якія маглі быць тэндэнцыйнымі, асвятляць падзеі на карысць сваёй дзяржавы або каб дагадзіць «заказчыкам», сваім уладарам.

Створаны вобраз няшчырага Летапісца, чыё пяро паслухмянае волі кіеўскіх валадароў. Паміраючы, прадыктуе сваю «праўду» пра мінуўшчыну дэспатычная, помслівая княгіня Вольга. Паспрабуюць з дапамогай Летапісца папрыхарошвацца перад гісторыяй, «адбяліць» свае нядобрыя ўчынкі Святаслаў, Яраполк, Уладзімір...

Аўтар п'есы падкрэсліў у прадмове, што не імкнецца да поўнай гістарычнай дакладнасці. Не прэтэндуюць на гэтую дакладнасць і іншыя рэаліі, якія сустракаюцца ў п'есе: магчымасць летапісання на Русі ў X стагоддзі і раней; існаванне ў гэты час разнастайнай і развітай літаратуры; шырокае бытаванне берасцяных грамат, самая ранняя знаходка якіх належыць, як вядома, да XI стагоддзя.

У падыходзе да гістарычных падзей аўтар дапускае момант міфалагізацыі – прыём, не забаронены ў гістарычным жанры, дзе ўвогуле можа быць вялікая доля мастацкай умоўнасці.

Ёсць у п'есе элементы падання, легенды, увасобленыя ў драматычнай форме. Варта прыгадаць, што паданні, як і быліны, звычайна апавядаюць пра падзеі, што адбываюцца ў «эпічным

часе» – вельмі даўнім і не зусім пэўна акрэсленым. Напрыклад, у час княжання таго ж Уладзіміра, які ў рускіх былінах набывае другое, прыхарошанае найменне – Краснае Сонейка. У фальклорных творах, што адназначна праслаўляюць свайго героя, няшмат агульнага з гістарычна засведчанымі звесткамі.

Абставіны, у якіх дзейнічаюць героі п'есы «Гора і Слава...», таксама ахутаныя лёгкай смугой таямнічасці, легендарнасці, неакрэсленасці, што ствараецца ў многім дзякуючы гістарычнай аддаленасці ў часе. У творы назіраем амаль казачную гіпербалізацыю, запазычаныя ў фальклору прыёмы тыпізацыі. Такім чынам, працягваецца традыцыя фальклорна-гістарычных п'ес, распачатая творамі К. Каганца, Е. Міровіча, Я. Дылы, У. Галубка.

Ад фальклорнай традыцыі ў п'есе А. Петрашкевіча і пабудова характару паводле адной станоўчай ці адмоўнай рысы, лейтматыву. Але драматург імкнецца развіць і ўскладніць фальклорную аснову вобраза. Гэта датычыцца перадусім характару галоўнай гераіні твора.

Рагнеда не толькі цярплівая пакутніца, якой выглядала яна паводле летапісных звестак. Яна – юная, гарэзлівая, вясёлая дзяўчына, амаль падлетак. Яе з'яўленне ў п'есе – відавочнае адступленне ад манументальнага стылю: яна ўрываецца на сцэну, фехтуючы на затупленых шаблях з братамі-падлеткамі.

У сцэне сватання, калі Рагнедзе зрабілі прапанову двое жаніхоў – Яраполк і Уладзімір, высвятляецца, што Рагнеда аддала перавагу Уладзіміру. Гэта – наўмыснае адступленне ад летапіснага факта, згодна з якім Рагнеда адмовіла Уладзіміру, прычым у абразлівай форме: «Не хачу разуці рабыніча, але за Яраполка хачу». (Уладзімір быў сынам ключніцы Малушы і Святаслава).

У п'есе ёсць свой Яга, падступнік і ліхадзей, сэнс жыцця якога – чыніць злію. Гэта варажскі ваявода Блуд. Хітры іншаземец нібыта сам напісаў ад імя Рагнеды гэта сказ на берасцянай грамаце і аддаў яе Уладзіміру. Рагнеда, паводле летапісу, збіралася пайсці замуж за Уладзіміра.

Гэты наўмысны адыход ад агульнапрынятай думкі дапамагае драматургу псіхалагічна абгрунтаваць далейшыя адносіны Рагнеды да Уладзіміра – яе адданасць, вернасць і падтрымку мужу.

Крывакая кульмінацыя гэтага эпизода амаль нічым не адрозніваецца ад летапіснай. Абражаны Уладзімір прагне помсты. Ён выкарыстоўвае права сілы, права пераможцы, досыць

пашыранае ў тых жорсткіх часы. І вось ужо за сцэнай чуцен гул сечы, і ў церам полацкага князя ўрываецца Уладзімір, забівае Рагнеда.

Рагнеда замахваецца кінжалам, каб адпомсціць за забойства бацькі, але рука спыняецца ў паветры. Як вядома з летапісаў, Рагнеда спрабавала забіць свайго мужа. Драматург жа засяроджвае тут увагу не на гэтым учынку, а на тым, што збліжае Рагнеду і Уладзіміра, – іх агульным клопаце пра моц дзяржавы.

Настае чарга драматурга пераконваць у тым, што ёсць іншая Рагнеда, якая ўзважвае свае ўчынкi мерай глыбокай любові да радзімы. Дзеля Бацькаўшчыны яна гатовая паступіцца асабістай знявагай.

Сітуацыя, у якой апынулася Рагнеда, і яе паводзіны нагадваюць гісторыю Юдзіфі. Але, у адрозненне ад Юдзіфі, Рагнеда перамагае праз паступовае «ачалавечванне» нястрымнага, імпульсіўнага, часам дзікага ў сваіх учынках Уладзіміра.

Гэты ход добра стасуецца з агульнапрызнанай, стваральнай, цывілізацыйнай роляй жанчыны ў грамадстве. Гэтая стваральнасць, міратворчасць – закліканыя супрацьстаяць мужчынскай прыроднай агрэсіўнасці, разбуральнаму пачатку.

Мы бачым вобраз жанчыны, здатнай пераадолець у сабе помслівасць дзеля грамадзянскай мэты, своеасаблівую полацкую «антымедэю». Медэя, помсцячы свайму мужу Ясону за абразу і здраду, забіла ўласных дзяцей. Рагнеда ж здолела дараваць Уладзіміру абразу і здраду, станоўча ўплываць на яго, выхаваць сына Ізяслава і дамагчыся для яго спадчыны – княскага пасаду ў Полацку. Гэта жанчына, якая можа мысліць і дзейнічаць памужчынску, вырашаць «нежаночыя», ваенныя, дыпламатычныя, рэлігійныя пытанні.

Уладзімір падпарадкоўваецца жонцы, слухаецца яе парадаў, дзейнічае, часам пра тое не здагадваючыся, згодна з яе стваральнай воляй. Пад яе ўплывам князь вырашае развітацца з паганскімі ідаламі і прыняць хрысціянства. Гэта было псіхалагічна няпростое рашэнне. Уладзімір давярае дальнабачнасці жонкі, і яна не злоўжывае гэтым. Больш таго, яна гатовая і на новую ахвяру.

«У л а д з і м і р. Многае ты, Гараслава, пазнала і ў справах дзяржаўных, і боскіх, але, што будзе з Руссю, прадбачыць не можаш... Ніхто не можа!.. І я не ведаю...

Г а р а с л а в а. Прарочыць не стану, але думаю, што прыйдзе час, і хутка, калі і ты, і Дабрыня, і іншыя раўніцелі старой веры пакінуць сваіх куміраў, каб абраць іншых. А абраўшы, будуць абараняць іх з падвоянай рэўнасцю.

У л а д з і м і р. Няўжо з галавою хрыставерам прададзімся?!

Г а р а с л а в а. Хіба я пра тое?

У л а д з і м і р. А пра што ж ты?

Г а р а с л а в а (*пасля паўзы*). Пра тое, што, прымаючы багоў і новую веру, не спяшайся дзякаваць Візантыі, узнагароду ж запрасі дастойную. Жыццё яшчэ пацвердзіць, хто перад кім у даўгах будзе.

У л а д з м і р (*пасля паўзы*). Назаві, Гараслава, тую ўзнагароду. Яна табе падарункам стане...

Г а р а с л а в а (*як даўно вырашанае*). Прасі сястру імператара візантыйскага царэўну Анну.

У л а д з м і р (*здзіўлена*). Навошта?

Г а р а с л а в а. У жонкі... Ахрысцішся – Анна адзінай жонкай застанецца...

У л а д з і м і р (*усё зразумей, перапалохаўся, схаваў галаву Гараславы ў сваіх абдымках*). А ты як, Гараслава?! Я не памяняю цябе на ўсіх багоў свету!..

Г а р а с л а в а. Не пра цябе і не пра мяне гаворка. Аб дзяржаве Рускай думай, Уладзімір Святаславіч. Возьмеш Анну – параднішся адразу з двума імператарамі: візантыйскім і германскім. Гэта не кожнаму ўдавалася...»¹

Матывацыя чарговага валявога ўчынку Рагнеды досыць прагматычная: росквіт дзяржавы. Гаворку пра асабістае жыццё яна перапыняе як пра нешта неістотнае. Можна меркаваць, што гэтая тэма хвалюе толькі Уладзіміра. Рагнеда нарэшце знайшла падставу, каб расквітацца з чалавекам, які забіў яе бацьку і братоў і шлюб з якім яна толькі церпіць.

Цяпер, калі яе доўг перад Бацькаўшчынай сплачаны цалкам, яна заслугоўвае права на спакой. І знойдзе яго ў манастве, узяўшы пры пострыгу імя Анастасія.

А. Петрашкевіч вярнуўся да вобразаў Рагнеды і яе бацькі ў новай п'есе «Меч Рагвалода», дзеянне якой разгортваецца ў пашыраным гістарычным кантэксце, да якога падключаюцца часы Усяслава Чарадзея, Ефрасінні Полацкай. Драматург спрабуе

¹ Петрашкевіч А. Соль. Мн., 1988. С. 339, 340.

адлюстраваць ролю Полацкага княства ў далейшым фарміраванні беларускай дзяржаўнасці.

У найноўшых драматургічных творах вобразу Рагнеды, нязломнасці яе духу, яе характару і памкненням таксама надаецца вялікае значэнне.

Гэта манап'еса драматурга Н.Раппа «Выгнанне ў рай», пастаўленая Беларускім паэтычным тэатрам аднаго акцёра «Зьніч». Актрыса Галіна Дзягілева (яна ж і рэжысёр) выконвае ў ім ролю Рагнеды. Яна таленавіта паказвае ўнутраную нязломнасць гераіні, яе абурэння супраць гвалту. Мэта спектакля – вяртанне гонару зняважанай беларускай гісторыі. Праўда, інтэрпрэтацыя гістарычных характараў ў гэтым творы эскізная, мала разгорнутая. Найбольшая ўвага ўдзелена вобразу гераіні, што і натуральна для жанра манап'есы.

Больш разгорнутая псіхалагічная характарыстыка ўдзельнікаў летапісных падзей паказана ў драме Івана Чыгрынава «Звон – не малітва» (1988).

Дзеянне драмы адбываецца ў апошнія гады жыцця Рагнеды – калі шматпакутная княгіня, «саламяная ўдава», знаходзілася ў высылцы разам з сынам, княжычам Ізяславам, будучым полацкім князем і адным з заснавальнікаў хрысціянскай веры ў Беларусі.

Іншыя летапісныя падзеі (сватанне Яраполка і Уладзіміра да Рагнеды, крывакая расправа Уладзіміра з Рагвалодам і яго дзецьмі, горкае замужжа Рагнеды-Гараславы, спроба помсты з боку Рагнеды) падаюцца аўтарам у рэтраспектыўным плане, праз ўстаўныя сцэны-пантэімы. Твор надзелены аналітычнай кампазіцыяй, пры якой назіраецца развіццё дзеяння не толькі ў будучыню, але і ў мінулае.

У той час, як у А. Петрашкевіча трактоўка характараў звязана з гістарычнымі падзеямі, барацьбой за уладу, І. Чыгрынаў закранае пытанні веры, падкрэслівае драматызм пераходу ад паганства (язычніцтва) да хрысціянства.

Рагнеда – паслядоўная і свядомая прыхільніца хрысціянства («Гора і Слава...»), у драме «Звон – не малітва» паказана як язычніца. Але слова «адступніцтва», якое ўжываецца ў такіх выпадках, не адпавядае паводзінам Рагнеды. Яна вяртаецца да веры бацькоў, адмаўляецца ад імені Гараслава як ад памяці пра сапраўды горкія старонкі свайго жыцця. У яе, жанчыны, якая перажывае складанае, супярэчлівае пачуццё да мужа, Уладзіміра, змена веры звязана з асабістымі, інтымнымі перажываннямі.

Гэтае асабістае, жаночае (спляжаны гонар, успамін пра крываваю расправу з сваякамі, крыўда і рэўнасць) выразна адчуваюцца ў спрэчцы Рагнеды з праваслаўным прэсвітэрам Апанасіем:

«Р а г н е д а. Не веру я Уладзіміру. Крывадушны ён быў, крывадушны і цяпер. Сын рабыні. А новую веру ўзяў, бо грэчаскія цары не аддавалі без гэтага за яго сястру сваю Ганну. Таму я ў цябе, праваслаўны прэсвітэр, пытаюся: навошта яму, распусніку, яшчэ адна жонка? Толькі дзеля таго, каб парадніцца з вялікімі царамі? У яго ж гэтых жонак без мяне яшчэ чатыры – грачанка, якую забраў у забітага ім жа брата, балгарыня, чахіня і яшчэ адна... Я ўжо не ведаю нават, з якой зямлі яна...

А п а н а с і й. Так, муж твой, княгіня, быў дасюль ва ўладзе пажадлівасці. І новая вера ўратуе вялікага князя ад гэтага. У новай веры яму належыць мець адну жонку»¹.

Выбар новай веры, хрышчэнне славянскіх земляў, адлюстраваныя ў п'есах А. Петрашкевіча, І. Чыгрынава займаюць цэнтральнае месца. Славутае хрышчэнне язычнікаў у Кіеве згадваецца ў п'есе «Звон – не малітва» ў рэтраспектыўным плане. Пра яго распавядае Ізяславу Фар, выхавацель вялікакняскіх дзяцей. У нечым гэты фрагмент з'яўляецца пераказам занатаваных у летапісах падзей:

«Ф а р. Княжыч, запомні – тут паўсюды воля вялікага князя, яго ўлада над усім і над усімі. Прыехаўшы з Корсуня, ён адразу ж загадаў прывязаць Перуна да конскага хваста, і той валачыў яго з гары па Барычову ўзвозу да Ручая, а дваццаць дружыннікаў беглі следам, дубасілі старога бога жэзламі.

І з я с л а ў. А што ж кіяўляне? Што яны?

Ф а р. Няверныя, канечне, плакалі, гледзячы на ганьбаванне, нават с плачам суправаджалі свайго бога да самага Дняпра. Але вялікі князь загадаў і далей адпихваць Перуна. Сказаў: «Калі прыстане дзе да берага, адпихвайце яго. А калі пройдзе парогі, тады толькі пакіньце яго». Няверным жа тым часам загадаў сказаць: «Калі не прыйдзе хто заўтра да ракі – ці то багаты, ці то бедны, жабрак ці раб – будзе мне вораг!» На другі дзень узышоў вялікі князь з папамі царыцынымі і корсунскімі на бераг Дняпра, куды збіраліся натоўпам кіяўляне, пагнаў людзей у

¹ Чыгрынаў І. Звон – не малітва. Мн., 1993. С. 8. (Далей твор Чыгрынава І. Цытуецца паводле гэтага выдання).

ваду, і там яны стаялі ў ёй па грудзі, а папы хрысцілі іх малітвамі, стоячы на беразе» (с. 44).

Пераход да новай веры, у аснове якой – цярплівасць, міласэрнасць, – адбываецца «паганскім», гвалтоўным шляхам. У многім змена багоў мае фармальны змест, закранае абрад, звязана з палітыкай, а не з інтымнымі акалічнасцямі духоўнага быцця чалавека.

Сам хрысціцель Кіева, вялікі князь Уладзімір не выпадкова вагаўся ў выбары паміж іудаізмам, ісламам і хрысціянствам – гэтыя веры былі для яго раўназначныя, і толькі чыста суб'ектыўныя чыннікі накіравалі яго выбар на карысць хрысціянства. Для яго ж галоўны не сімвал веры, не абрад, не духоўны змест рэлігіі, але абнаўленне жыцця, пераход яго ў іншую якасць. Менавіта гэтым ён тлумачыць Ізяславу неабходнасць адмовы ад язычніцтва:

«У л а д з і м і р. Я, сын мой, аддаючы табе Полацкі стол, хачу, каб ты разумеў: мінулае прайшло, цяпер усё будзе паволаму. Але стол атрымаеш пасля таго, як прымеш новую веру. Без гэтага я не дам табе Полацкага княства» (с. 47).

«Звон – не малітва». Гэты рэфрэн, які гучыць з вуснаў персанажаў драмы, адлюстроўвае супярэчлівасць тых змен, пра якія з захапленнем кажа Уладзімір. Перамога новай веры, якая пацвярджаецца пабудовай хрысціянскіх бажніц, гукам званоў, гэта яшчэ не перамога новага, больш гуманнага светаадчування над паганскімі звычкамі. Ёсць традыцыя, ёсць мараль, што перадаюцца ад пакалення да пакалення. Носбітам гэтай традыцыі і маралі выступае ў творы ўсё тая ж Рагнеда.

Яна, нібыта адступніца, выглядае большай хрысціянкай, чым усе дабраахвотныя або міжвольныя хрысціцелі славянства. Рагнеда спрабуе выратаваць Анею, дачку злотніка, ад жорсткага абраду ахвярапрынашэння. Гэта, аднак, не ўдалося ні ёй, ні прэсвітэру Апанасію.

Кульмінацыя твора – канфлікт, непаразуменне паміж маці і сынам, Рагнедай і Ізяславам. Ён, як і яго бацька, гатовы зрушыць, зламаць усё «старое»: абрад, традыцыю, забыцця на матчыну крыўду за зняважаны гонар. У заключным дыялогу п'есы ў маці з сынам няма паразумення:

«І з я с л а ў. Цяпер я ведаю шмат, мама. Але ты не павінна дакараць мяне, што я згадзіўся на пэўных умовах прыняць Полацкі стол. У мяне ў галаве снуюцца планы...

Р а г н е д а. О няшчасная зямля! Што з табой будзе?

І з я с л а ў. Раней часу не трэба плакаць па ёй. Цяпер у яе ёсць гаспадар, свой князь.

Р а г н е д а. Няшчасная яна і няшчасны сын мой!

І з я с л а ў. Ладна, мама, здаецца, я ўсё пераказаў, трэба спяшацца ў Полацк.

Р а г н е д а. Ты не раздзеліш са мной нават трапезу?

І з я с л а ў. Няма калі, мама. Скажы, каб памянялі коней, а то мае стаміліся.

Р а г н е д а. А сам ты?

І з я с л а ў. Яшчэ трымаюся ў сядле.

Р а г н е д а. Цяпер ужо зусім зразумела – падмянілі цябе ў Кіеве, сын! Раней ты не такі быў!

І з я с л а ў. Раней не ляжаў на мне княскі клопат. Жылі сабе тут, і ўсё.

Р а г н е д а. Ты яшчэ ўспомніш наша тутэйшае жыццё, яно будзе здавацца табе самым лепшым.

І з я с л а ў. Ты гаворыш так, быццам не жадаеш шчасця ні мне, ні нашай зямлі Полацкай, якую мы назад атрымалі?

Р а г н е д а. Якраз таму я і гавару гэтак, што хвалюся і за цябе, і за бацькаву зямлю.

І з я с л а ў. Прасі багоў за нас. Хоць што я кажу? Наконт багоў таксама ёсць воля вялікага князя. Дарэчы, трэба сказаць няныцы, каб прывялі сюды Анею. Я вазьму яе з сабой у Полацк.

Р а г н е д а. Яна не прыйдзе.

І з я с л а ў. Чаму?

Р а г н е д а. Яе забралі да сябе багі.

Ад нечаканасці Ізяслаў сядзе на ўслон, бярэ ў далоні твар.

І з я с л а ў. Каму гэта ў галаву прыйшло аддаць яе багам у ахвяру?

Р а г н е д а. Самім багам. Я была тады ў свяшчэнным лесе, выбар паў на яе...

І з я с л а ў. І ты не заступілася?

Р а г н е д а. Перад багамі ўсе людзі роўныя!

І з я с л а ў (*устае, бліскае вачамі*). Трэба спаліць гэты лес і разбурыць свяцілішчы з усімі яго кумірамі! Так, як учынілі з імі ў Кіеве! А на іх месцы паставіць праваслаўныя цэрквы са званамі.

Р а г н е д а. Ты гэтага не зробіш, сын! Бо нашы багі будуць доўга харкаць крывёю ўслед вам, здрадзіўшым старой веры! Сам жа не адзін раз паўтараў за тым заходнім святаром: звон – яшчэ не малітва...» (с. 50, 51).

Пісьменнік здолеў знайсці і перадаць псіхалагічныя, драматычна насычаныя моманты пераходу ад старой да новай веры.

Для герояў драмы гэты пераход абярнуўся трагічнымі наступствамі. Ізяслаў губляе сваю каханую Анею. Рагнеда пасля расстання з мужам страчвае і сына. Ізяслаў здабывае больш турботаў і клопатаў, чым радасці ад падараванага яму княскага пасаду. Пераход ад старога да новага – адвечная прычына канфліктаў у гісторыі, адпаведна і ў літаратурных творах.

Падрабязнасць, дэталізацыя вонкавых і ўнутраных абставін гістарычнага працэсу ў паказе І. Чыгрынава не заўсёды (як гэта адзначалася крытыкай) адпавядалі патрабаванням драматургічнага і сцэнічнага дзеянняў. Празаік звярнуўся да досыць спецыфічнага жанру драматургіі. У п'есе І. Чыгрынава «Осцей – Альгердаў унук», драматург паспрабаваў пераасэнсаваць акалічнасці падзей і наступстваў Кулікоўскай бітвы, ролю літоўскіх (беларускіх) князёў у вызваленні маскоўскіх земляў з-пад прыгнёту Арды.

Тэатразнавец Анатоль Сабалеўскі ў прадмове да п'есы заўважае: «Твор «Осцей – Альгердаў унук» напісаны ў традыцыйным для драматургіі Івана Чыгрынава эпічным плане. Пісьменнік як бы падкрэслена не клапаціцца, каб дастасаваць п'есу да звыклых законаў сцэны – дзейсныя карціны перамяжоўваюцца з апісальнымі. Апісаннем дзеяння – своеасаблівай разгорнутай нямой сцэнай – і завяршаецца твор. У ім вельмі шмат эпизодаў, хуткіх пераходаў з аднаго месца ў другое, дзеючых асоб...»¹

Тэатральны крытык, знаходзіць словы, якімі апраўдвае недахопы сцэнічнасці п'ес, якія не лепшым чынам уплываюць на тэатральны лёс твораў. Бо ідэальнае жыццё п'есы – на сцэне.

Ёсць у творах І. Чыгрынава на гістарычную тэму і пралікі, звязаныя з парушэннем прынятага ў драматургіі прынцыпу аўтарскай аб'ектывацыі. Напрыклад, у п'есе «Звон – не малітва» прыхільнікі старой веры раз-пораз называюць сябе «язычнікамі», як бы прыніжаюць статус сваёй рэлігіі. Бо «язычнікамі» традыцыйна называліся іншаверцы. Гэтаксама ў трагедыі Эсхіла «Персы» прадстаўнікі варожага грэкам лагера называюць сябе «варварамі» – аналагічнага кшталту недакладнасць.

¹ Сабалеўскі А. Працягваючы знаёмства // Беларуская драматургія. Вып. 3. Мн., 1997. С. 4.

Аляксей Дудараў у п'есе «Палачанка» (1998 год) сватанне да Рагнеды прадставіў як псіхалагічна ўскладненую гісторыю пра нянавісьць і каханне. Выпадковая сустрэча Рагнеды і Уладзіміра ў купальскую ноч абарочваецца каханнем – Ярыла запальвае гэтае сонечнае пачуццё ў іх сэрцах. Першая ж перашкода на шляху да шчасця – адмова ў шлюбе, якую па загадзе Рагвалода выказвае пераапанутая ў строі Рагнеды Любава – прыводзіць наўгародскага князя ў шаленства. Ён не можа дараваць згадкі пра сваё рабскае паходжанне, крывава помсціць родным Рагнеды, чыніць гвалт над ёю на вачах бацькі, братоў, дружыны.

Калі ў творах А. Петрашкевіча, І. Чыгрынава ўчынкі кіеўскага князя Уладзіміра ў нейкай ступені апраўдваюцца, а сам вобраз надзяляецца пэўным высакародствам, то ў п'есе А. Дударава персанаж набывае выразныя прыкметы трагічнага антыгероя. Гэтаму спрыяе тая страснасць, з якой яго абвінавачвае абражаная Рагнеда.

Жаночая годнасць і прага справядлівасці ў Рагнеды мацнейшыя за колішнюю пяшчоту. Злачынцу чакае праклён.

«Р а г н е д а. Ты, Уладзімір, раб! І сын рабыні...

У тваім сэрцы звер, а не любоў...[...]

Полацкая кроў,

Што у Дзвіну цяпер сцякае, выйдзе

З тваіх нашчадкаў... Я іх праклінаю...

Хай будзе смага ў іх на кроў братоў,

Бацькоў, сяцёр, сваіх сяброў і блізкіх...

Хай не спатоліць гэту смагу час...

Ні заўтра, ні пазаўтра, аніколі...

Не мець ім шчасця, ні дабра, ні волі...»¹

Праблематычнай у п'есе выглядае трактоўка вобраза полацкага князя Рагвалода, якому прыпісваюцца вераломства, жорсткасць у адносінах да дачкі. Драматург сам падкрэсліў момант фантазіі, вымыслу ў дачыненні да старадаўняга, напаяўлегендарнага гістарычнага сюжэта.

Загадка Рагнеды, таямніца яе ўнутраных перажыванняў паранейшаму застаецца прываблівай тэмай для напісання новых п'ес. Драматургічныя творы, прысвечаныя жаночаму вобразу, пакуль што даводзяць значнасць гэтай асобы і, адпаведна, складанасць філасофскіх і маральных пытанняў, звязаных з ёй.

¹ Дудараў А. Палачанка. // Крыніца. 1998. № 5 (42). С. 34.

Многія падзеі, глабальныя або лакальныя, што адбыліся на працягу гісторыі, маюць тэндэнцыю паўтарацца – у розных варыянтах. Гэтая акалічнасць натхняла майстроў літаратуры – Томаса Мана, Германа Гесэ, Уільяма Фолкнера, Умберта Эка ствараць творы-прыпавесці (прытчы), у якіх гістарычныя эпізоды даследуюцца ва універсальным, значным для ўсяго чалавецтва аспекце. Гэтай асаблівасцю надзелена і проза Васіля Быкава, звернутая да падзей недалёкай мінуўшчыны – калектывізацыі, другой сусветнай вайны. Выкарыстанне тыповых гістарычных сітуацый і іх даследаванне з'яўляюцца надзвычай актуальным працэсам, важным не толькі для арыентацыі ў сучаснасці, але і для прагназавання будучыні.

Гэтая патрэба часу і абумовіла той паварот, які адбыўся ў творчасці А. Дударова. Паварот настолькі істотны і ў многім нечаканы, што ў 1990 гады крытыка нават загаварыла пра «новага Дударова».

Аўтар вострасацыяльных, звязаных з сучаснасцю п'ес («Парог», «Выбар», «Вечар»), пазней звернецца да жанру гістарычнай драмы.

Падставы для такога павароту былі яшчэ ў сярэдзіне 1980 гадоў, пасля напісання драмы «Злом» (паст. 1988), якая ў цэлым была ацэнена крытыкай як адносна няўдача драматурга, як праява яго творчага крызісу.

Крызісныя з'явы ў творчасці майстра адбываюцца падчас пошуку новых тэм, праблем, сродкаў, перагляду ўласных эстэтычных прынцыпаў. Драматург у газетных і часопісных інтэрв'ю гаварыў і пра незадаволенасць сабой, і пра крызіс усёй айчыннай драматургіі. Тэатральны, драматургічны працэс быў тады ў стане, які Мікалай Гоголь некалі называў «зацягнутым антрактам». Пасля выхаду літаратуры і мастацтва з-пад цензурнага ўціску, пасля таго як пісьменнікі аддалі належнае былым «закрытым» тэмам, выпрабавалі магчымасці публіцыстычнага жанру, паўстала пытанне: што далей?

Арыентацыя на этычны пошук, на сцвярдженне занябаных духоўных каштоўнасцей засталася па-ранейшаму звышмэтай драматурга. Але памяняўся суб'ект пошуку – драматургічны характар, тыпаж. Вобраз маральна спустошанага, знявечанага чалавека: Гастрыт («Вечар»), Буслай («Парог»), Піфагор («Злом») сябе вычарпаў. Драматург шукае іншага, больш цэласнага героя, надзеленага значнай воляй, стваральнай энергіяй. У гэтым яму спрыяе беларуская гісторыя, што мела такіх герояў.

У творах А. Дудараў пераносіць дзеянне ў часы Рагнеды, Кейстута, Ягайлы, Вітаўта, чые асабістыя драмы моцна перапляліся з лёсам Бацькаўшчыны.

Зварот А. Дударава да старажытнабеларускай гісторыі натуральна вынікае з пошукаў новага характару, героя з якасцямі стваральніка і збіральніка. На фоне нацыянальнага беларускага Адраджэння такі пошук мае значны грамадскі плён, спрыяе кансалідацыі нацыі, выхаванню пачуцця гонару за шматвяковую гісторыю. Аўтар спрабуе паказаць не толькі фарміраванне беларускай дзяржаўнасці, але нараджэнне і высяванне беларускай ідэі, самасвядомасці нацыі, спасцігнуць іх складанасці і супярэчнасці.

Першай такой спробай пранікнення ў гісторыю была інсцэнізацыя А. Дударавым паэмы М. Гусоўскага «Песня пра зубра», дакладней, стварэнне п'есы па матывах гэтага твора. Аўтар пайшоў шляхам пашырэння літаратурна-гістарычнага кантэксту, перанёс час дзеяння ў пару княжання вялікага князя Вітаўта, які толькі ўзгадваецца ў паэме «Песня пра зубра».

Драматург спрабуе сцвердзіць, усталяваць тыя характэрныя якасці беларускіх дзеячаў, якія могуць быць асноватворнымі для ўсёй нацыі, на якіх трымаецца беларуская ідэя. Ён знаходзіць іх у развагах М. Гусоўскага, у якіх гучаць ідэі патрыятызму і міру, выказваецца трывога за лёс хрысціянскай Еўропы, аналізуюцца стасункі чалавека і прыроды і г.д. Гэтыя якасці праяўляюцца праз характары дзеючых асоб, падкрэсліваюцца дзяржаўны розум і абвостранае пачуццё справядлівасці Вітаўта, гнуткае палітычнае мысленне і дыпламатыя Ягайлы.

Аднак як паўнаважнае драматургічнае цэлае, як яркая сцэнічная з'ява п'еса «Песня пра зубра» А. Дударава не атрымалася. Драматычны самарух падзей у творы замяніўся наборам прыёмаў інсцэнізацыі. Значэнне п'есы ў тым, што яна стала эскізам да трагедыі «Купала» (1994). Сцэнічная версія гэтага твора (пастаўлена ў Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Я. Купалы) мае назву «Князь Вітаўт». Такую перамену назвы варта, бадай, прызнаць слушнай, бо для большасці глядачоў «Купала» звязваецца з імем вялікага песняра, а не з прадстаўніцай славянскага язычніцкага пантэона, багіняй кахання. Да таго ж, Купала – не галоўная дзеючая асоба трагедыі.

Гэты твор А. Дударава адрозніваецца ад папярэдніх перадусім навізнай драматургічнай мовы. Персанажы п'ес «Парог» і асабліва «Злом» гаварылі на мове, блізкай да «трасянкі». У п'есе

«Купала» загучаў класічны пяцістопны ямб – памер шэкспіраўскіх п’ес. Асаблівасці кампазіцыі, стылістыкі, мізансцэнаў п’есы таксама сведчаць пра зварот да спадчыны Шэкспіра.

Не было ў свеце, пэўна, аніводнага драматурга, якога б не трывожыў цень вялікага англічаніна са Стратфард-он-Эйвана. Многія драматургі, у тым ліку і Янка Купала, сціпла называлі сябе вучнямі або спадкаемцамі Шэкспіра. Бернард Шоў з яго «праблемнымі п’есамі», «драмамі-дыскусіямі» наважыўся на творчую палеміку з класікам, у якой сцвярджаў, што У. Шэкспір паказваў у сваіх п’есах чалавечыя страсці, у той час як прадметам драматургіі павінны стаць ідэі.

Пра перайманне А. Дударавым драматургічнага стылю Шэкспіра сведчыць і пабудова масавых сцэн, імклівая змена месца дзеяння, умоўнасць дэкарацый, канцэнтрацыя мастацкага часу, пераключэнне стылявых рэгістраў, чаргаванне паэтычных і праявістых фрагментаў, прысутнасць нароўні з высакароднымі персанажамі просталюдзінаў і блазнаў. Сцэны з удзелам міфалагічных бостваў, духаў (Купалы, беражніцаў) нагадваюць вядзьмарак у трагедыі «Макбет» і лясных духаў у камедыі «Сон у летнюю ноч». Эпізоды з удзелам гістарычных персанажаў маюць шмат агульных рысаў з шэкспіраўскімі хронікамі, у якіх паказваюцца перыпетыі вайны Пунсвай і Белай ружы.

У адным з інтэрв’ю драматург засведчыў, што пры стварэнні п’есы «Князь Вітаўт» не абмяжоўваў сябе жорсткай арыентацыяй на сцэнічнасць тэатральнага відовішча.

Аўтар давяраў драматызму і тэатральнасці самога гістарычнага матэрыялу ў тым выглядзе, у якім ён паўстае са старонак «Летапісу вялікіх князёў літоўскіх». Спектакль стаў сапраўднай і ўражлівай, відовішчнай тэатральнай з’явай. Гэтаму спрыяла таленавітая пастаноўка В. Раеўскага.

Трагедыя А. Дударава, напісаная на аснове дакументальна-гістарычнага матэрыялу, не належыць да жанру гістарычнай драмы, як і не паўтарае жанравых рысаў драматычнай паэмы М. Арочкі «Крэва». Драматург наўмысна збліжае падзеі, аддзеленыя значнай часавай дыстанцыяй. Ён дапускае і вольную трактоўку гэтых падзей, дае ўласную характарыстыку гістарычным персанажам, якая не заўсёды супадае з ацэнкай старажытных хроністаў.

Так, у «Летапісе вялікіх князёў літоўскіх» князь Ягайла характарызуецца пераважна як падступны чалавек, здатны на

хітрасць, парушэнне клятвы. У той час як князь Вітаўт адназначна ўсхваляецца як узорны, велікадушны, мудры дзяржаўны муж.

Безумоўна, паводзіны Ягайлы падчас барацьбы за ўладу з Кейстутам і Вітаўтам не выглядаюць высокамаральнымі. А. Дудараў не абмінае ўвагай патаемных задум Ягайлы, яго імкнення заваяваць уладу любым коштам. Ён не спяшаецца выставіць яго змрочным ліхадзеям. У нейкі момант Ягайла, завагаўшыся, гатовы адмовіцца ад сваіх злачынных планаў.

У трагедыі ёсць свой «Яга», які не ведае ані ваганняў, ані згрызот сумлення, калі чыніць благое. Гэта стражнік Люцень, на якога прыпадае асноўны цяжар віны за здрадніцкае забойства Кейстута ў Крэўскім замку. Люцень творыць свае ліхадзействы з халоднага разліку і не дзеля асабістай выгоды. Сэнс яго жыцця – дагаджаць гаспадару, халопскае служэнне ўладарам. На ліхі ўчынак ён ідзе дзеля таго, каб дагадзіць гаспадару. Так спрацоўвае комплекс слугі, раба, і ён настолькі моцны, гэты рабскі комплекс, што дэфармуе нават свядомасць персанажа. Люцень «прачытвае» патаемныя думкі Ягайлы, ад якіх сам князь з сорамам адмаўляецца, і каб не залішня праніклівае слугі, бяды магло б і не здарыцца.

Злачынству і каварству ў трагедыі традыцыйна процістаіць каханне, ахвярнасць і вернасць. Носьбітам гэтых якасцей з'яўляецца Алена, пакаёўка ў палацы Вітаўта, безнадзейна закаханая ў князя. Адданая сваім гаспадарам, яна дапамагае князю Вітаўту ўцячы з яго вязніцы ў Крэве, памяняўшыся з ім адзеннем. Гэты ўчынак каштуе ёй жыцця – Алену спальваюць на вогнішчы як «вядзьмарку».

Перад намі два тыпы служэння ўладарам: ахвярнае, безразважлівае і халопскае, заснаванае на самапрыніжэнні.

Вітаўт не можа ні на крок адступіцца ад пэўных маральных прынцыпаў, не можа паступіцца гонарам, гандляваць сумленнем. Ягайла ж здатны да кампрамісаў, дыпламатыі, у яго шырокае разуменне маральнасці, якое мяжуе з імаралізмам. Настане такі момант, калі Ягайла забытаецца ў сваіх інтрыгах, а яго кампрамісы пачнуць выглядаць як здрада радзіме. Гэта выявіцца пасля таго, як ён памяняе веру, заключыць унію з Польшчай, фактычна – здачу Літоўскай дзяржавы дзеля каралеўскага пасаду і шлюб з каралеўнай Ядвігай.

Мяжа паміж кампрамісам і здрадай часам выглядае настолькі хісткай, што патрабуе дакладных крытэрыяў. Ягайла

шукае сабе апраўданняў, але гледачу зразумела, яшчэ адзін крок – і ён навакi зняславіць сябе перад гісторыяй.

Выратавальным і для яго, і для дзяржавы аказваецца пагадненне з Вітаўтам. Гэта – якраз той кампраміс, які мае маральнае апраўданне. Абодва князі здолелі пераступіць цераз асабістыя амбіцыі, узаемныя крыўды дзеля карысці Бацькаўшчыны, падаць адзін аднаму рукі.

І ўсё ж заключэнне Крэўскай уніі, як даводзіць твор, абярнулася для Беларусі фатальнымі наступствамі. Гандаль незалежнасцю, гульні палітыкаў, ад якіх пакутавала беларуская дзяржаўнасць, на доўгі час сталі гістарычным «заломам» на шляху Беларусі да нацыянальнага самавызначэння. Магчыма, прычынай гэтаму былі не толькі пралікі або заганы палітыкаў, але і пасіўнасць народных мас, пэўная выключанасць іх з гістарычнага працэсу. Ёсць у п'есе роздум і над прычынамі такой дабраахвотнай самаізаляцыі ад гісторыі.

Сцэна, у якой праяўляецца пэўны ірацыяналізм, загадкавасць мыслення чалавека з народу, паводле сваёй стылістыкі аналагічная некаторым эпізодам з пушкінскага «Барыса Гадунова», дзе апісваецца непрадказальная рэакцыя народу на палітычныя падзеі.

Неўзабаве пасля выратавання Вітаўта сустракаюцца двое стражнікаў (у сцэнічным варыянце – сялян) і пачынаюць абмяркоўваць «палітычныя навіны». Гаворка ідзе пра Алёну, выратавальніцу князя, абвінавачаную ў вядзьмарстве:

«Д р у г і с т р а ж н і к. І за гэта вядзьмарства яе зараз будуць паліць. Трэба назбіраць трэсак. Тыя дровы, што кінеш у агонь, на якім пячэцца ведзьма, чэрці дастануць з-пад цябе, калі будзеш смажыцца ў пекле.

П е р ш ы с т р а ж н і к. А хіба мы трапім у пекла?

Д р у г і с т р а ж н і к. А то куды ж?

П е р ш ы с т р а ж н і к. Тады пайшлі па трэскі»¹.

Стражнікі нібыта не для Алёны, а для сябе збіраюць трэскі. Бо яны будуць гарэць у пекле якраз за тое, што замучылі праведніцу. Так аўтар паказвае маральную недасканаласць, абмежаванасць поглядаў «людзей з натоўпу».

Дарэчы сказаць, што пекла як сродак пакарання ліхадзеяў у гэтым творы адсутнічае, бо на яго месцы – таямнічы край, дзе ўладараць Купала – князеўна жыцця, хараства, пяшчоты, і яе свiта

¹ Дудараў А. Купала // Сучасная беларуская п'еса. Мн., 1997. С. 260.

– духі-беражніцы. Боствы, перанесеныя ў дзеянне з язычніцкай міфалогіі, не супярэчаць хрысціянскім нарматывам паводзін, якімі кіруюцца галоўныя персанажы. Якраз тут пануе мір і спакой: Алёна даруе Ягайлу, дзякуе свайму кату, а беражніцы з аднолькавай пяшчотай прымаюць ва ўлонне іншага жыцця забойцаў і забітых, здрадцаў і здраджаных. У заключным маналогу Купалы паўтараецца біблейская выснова: «Няма нічога новага пад сонцам...»

«К у п а л а.

І будзе тое, што калісь было,

А што было на гэтым свеце – будзе.

Тры чары ўсе адвеку людзі п'юць,

Медзь, золата і срэбра баль свой правяць!

Хто родзіцца, той мусіць паміраць,

Памрэ ж затым, каб зноўку нарадзіцца.

Ўсё бурыцца, каб зноў нам будаваць,

Будуецца затым, каб разбурыцца.

Ты сёння плачаш, каб смяцца заўтра,

А потым зноўку будзеш слёзы ліць.

Вайна прыходзіць, каб чакалі міру,

А мір – чаканне новае вайны.

Замкнёны круг да часу, да пары,

Гараць, гараць купальскія кастры.

Купала ўскладае на галаву Вітаўта карону»¹.

Канцэпцыя п'есы не выключае магчымасці нават адной асобы ўздзейнічаць на ход гісторыі, кідаль выклік таямнічаму фатуму, які стаіць на шляху чалавечых высілкаў і памкненняў.

Іншым разам пісьменнік, асветнік, мастак могуць зрабіць для свайго народа, нацыі, усяго чалавецтва нашмат больш, чым уладар, надзелены значнай воляй і матэрыяльнымі магчымасцямі.

Такія асобы, з іх духоўным досведам, інтэлектуальнымі пошукамі, перыпетыямі біяграфіі, у тым ліку і «ўнутранай», роздумам, сумненнямі, азарэннямі – не могуць не стаць персанажамі гісторыка-біяграфічнай драмы.

Еўфрасіння Полацкая, Кірыла Тураўскі, Мікола Гусоўскі, Сымон Будны, Малеці Сматрыцкі, Афанасій Філіповіч, Саламея Пільштынова, Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч, Паўлюк Багрым, Францішак Багушэвіч, Франц Савіч, Максім Багдановіч, Цётка,

¹ Дудараў А. Купала // Сучасная беларуская п'еса. С. 268.

Алесь Гарун, Максім Гарэцкі, Цішка Гартны, Браніслаў Тарашкевіч, Вацлаў Ластоўскі, Уладзімір Жылка, Уладзімір Дубоўка, Андрэй Мрый... За кожным імем – драматычны лёс, неардынарная творчая асоба, моцны і непаўторны характар. Некаторыя з іх ужо пражылі і другое, і трэцяе жыццё ў якасці персанажаў гісторыка-біяграфічнай драмы, іншыя, трэба спадзявацца, гэтага яшчэ дачакаюцца.

З культурных дзеячаў Беларусі найбольш асвоены драматургіяй вобраз Францыска Скарыны, першадрукара, асветніка, навукоўца, пісьменніка. Беларуская драматургічная Скарыніна пачынаецца творам Міхайлы Грамыкі «Скарынін сын з Полацка» (1925, паст. 1926); рукапіс п'есы, нажаль, не захаваўся. Да гэтага вобразу звярталіся Язэп Дыла («Падунскі студэнт», 1944 – 1945, п'еса не завершана), Міхась Клімковіч (драматычная паэма-трылогія «Георгій Скарына», 1946, 1947, 1955), Мікола Арочка (драматычная паэма-«фрэска» «Судны дзень Скарыны», 1990), маладыя драматургі-сааўтары Міраслаў Адамчык і Максім Клімковіч (*Vita brevis*, або Нагавіцы святога Георгія», 1997) ды іншыя драматургі.

У Скарыніне значнае месца займае драматургічная дылогія Алесь Петрашкевіч «Напісанае застаецца» (1978, паст. 1979) і «Прарок для Айчыны» (1991).

Як і ў п'есе «Гора і слава» («Русь Кіеўская»), аўтар знаходзіць магчымым адыходзіць ад вывераных дакументальна фактаў і дапускае ў значнай ступені мастацкі вымысел. Апроч Францыска Скарыны – цэнтральнага персанажа п'есы «Напісанае застаецца», А. Петрашкевіч уводзіць у твор у якасці дзеючых асоб Міколу Гусоўскага, Пятра Мсціслаўца, Томаса Мюнцэра, Марціна Лютэра, Максіма Грэка, Мікалая Каперніка.

У нас няма дакументальных пацверджанняў таму, што Скарына быў знаёмы з усімі пералічанымі асобамі, мог размаўляць з імі. У рэальным жыцці такія знакамітыя для свайго часу людзі з розных краін наўрад ці маглі б сабрацца разам. Але драматург робіць мастацкае дапушчэнне – у межах мастацкай, тэатральнай умоўнасці.

Гісторыя, як сцвярджаюць, не мае ўмоўнага ладу. Але гістарычная літаратура, мастацкая проза або драматургія такі лад мае! «А што калі б?» – ставіць пытанне аўтар. І спрабуе на яго адказаць.

Волаты еўрапейскага Рэнесансу жылі ў эпоху Адраджэння. Іх, адзеленых прасторай і межамі, аб'ядноўваў час і дух

Адраджэння, яго паветра, у якім адчуваліся павевы новага, набліжэнне перамен. І яны самі былі творцамі гэтых перамен.

Выбар дзеючых асоб адпавядаў адной з задач твора: увасобіць на сцэне велічную постаць Скарыны, падкрэсліць з дапамогай драматургічных сродкаў значнасць пачынанняў гэтага вялікага дзеяча.

У свой час беларускія навукоўцы, гісторыкі, культуролагі вызначаць тыпалагічныя рысы рэнесанснага дзеяча: энцыклапедызм ведаў, валоданне некалькімі мовамі, схільнасць да вандровак, гуманізм, вальнадумства, патрыятызм. Высветліцца, што Скарына паводле сваёй рознабаковай адоранасці нічым не саступае такім дзеячам еўрапейскага Рэнесансу, як Бакача, Дантэ, Рабле, Мікеланджала, Леанарда да Вінчы.

Асоба беларускага першадрукара, пісьменніка, перакладчыка, мастака-графіка, навукоўца з бліскучай еўрапейскай адукацыяй, натуральна глядзіцца ў сузор’і выдатных дзеячаў Рэнесансу. Аўтар падкрэсліў гэтую сувязь з дапамогай драматургічнай умоўнасці.

Спрэчкі, дыялогі, якія вядзе герой як з антаганістамі, так і з аднадумцамі, дазваляюць убачыць у Скарыне мысліцеля-гуманіста новага кшталту – хрысціяніна паводле веры і маралі, але перакананага ў тым, што і ў зямным жыцці можа быць дасягнута гармонія існавання, калі кожны чалавек, ад просталюдзіна да караля, будзе кіравацца Боскімі заветамі.

Мы бачым Скарыну і як прадстаўніка свайго народа ў Еўропе, выхадца «з слаўнага места Полацка», надзеленага такімі характэрнымі для беларусаў рысамі, як павага да чалавечай годнасці, незалежна ад веры і нацыянальнасці, велікадушнасць, міласэрнасць, разважлівасць.

П’еса «Напісанае застаецца» – у многім твор палемічны, з прыкметамі «п’есы-дыскусіі». Скарына не проста паказваецца ў атачэнні славутых сучаснікаў – ён абмяркоўвае з імі актуальныя навуковыя, рэлігійныя, свецкія пытанні свайго часу. Трэба сказаць, што аўтар аддае перавагу свайму персанажу, калі ён палемізуе з заснавальнікам Рэфармацыі Марцінам Лютэрам (звесткі пра сустрэчу Скарыны і Лютэра ў Вітэнбергу маюць дакументальныя пацвярджэнні). Вобраз Лютэра падаецца ў крыху зніжаным плане і гэта не зусім адпавядае гістарычнай аб’ектыўнасці. Усё ж пратэстантызм, Рэфармацыя адыгралі значную ролю і ў станаўленні беларускай культуры, актывізавалі

творчую чыннасць такіх славутых паслядоўнікаў Скарыны, як Васіль Цяпінскі і Сымон Будны.

Больш пераканаўчай выглядае палеміка Скарыны з суддзёй-інквізітарам, дзе даводзіцца важкасць здзейсненага Скарынам, асабліва пераклад «Бібліі» на старажытнабеларускую мову, напісанне прадмоў і пасляслоўяў да яе.

Галоўная каштоўнасць п'есы ў тым, што асоба Скарыны паўстае ў ёй у кантэксте яго культурных здабыткаў, з падключэннем дакументальнага літаратурнага матэрыялу, на фоне ўсяго агульнаеўрапейскага Рэнесансу. Аўтар зрабіў нямала, каб перадаць сэнс скарынаўскіх выказванняў жывой драматургічнай мовай, пабудоваць менавіта дыялог, а не дэкламацыю.

Істотна ажыўляецца, робіцца дынамічным дзеянне ў сцэнах, дзе ўдзельнічаюць дасціпна выпісаныя вобразы Юрыя Адверніка, Ката, Іоахіма. Часам інтрыга набывае рысы авантурнасці: Скарыну пагражае смяротная небяспека, служкі інквізіцыі строяць супраць яго падкопы... На баку Скарыны верны сябар, зямляк і мецэнат Юрый Адвернік.

Драматургу ўдалося займаць і псіхалагічна пераканаўча пераказаць адмысловы эпізод з біяграфіі Скарыны. Ён бярэ шлюб з удавой Адверніка Маргарытай. Гэты ўчынак не азначаў знявагі сябра; наадварот, шлюб адбыўся, пераконвае аўтар, згодна з воляй і блаславеннем самога Юрыя Адверніка.

Драма «Прарок для Айчыны» Алеся Петрашкевіча і драматычная паэма «Судны дзень Скарыны» Міколы Арочкі прысвечаны віленскаму перыяду жыцця першадрукара. У п'есах адлюстравалася гісторыя судовых спраў, звязаных са спадчынай, тых недарэчных побытавых калізій, якія адабралі ў творцы столькі каштоўнага часу, здароўя, абумовілі яго эміграцыю ў Прагу.

У выніку судовай цяганіны вакол спадчыны Маргарыты, пасля шэрагу няўдалых спроб заручыцца падтрымкай у людзей, надзеленых уладай або грашыма, Скарына апынуўся ў познанскай турме, у пазыковай «яме». П'еса А. Петрашкевіча ўжо сваёй назвай дэкларуе адвечнае пытанне: чаму не шануюцца прарокі ў сваёй Айчыне? Чаму ў людзей таленавітых заўсёды ворагаў больш, чым сяброў? Талент, як высвятляецца, няздатны сам сябе абараніць. Ён патрабуе разумення і падтрымкі як сучаснікаў, так і нашчадкаў. Людзі павінны быць падрыхтаваныя для таго, каб прыняць гэты Божы дар.

Цяжка сказаць, які канкрэтна з дзён, пражытых Скарынам, М. Арочка вызначыў як Судны. Не абавязкова той, калі

адбывалася пасяджэнне Гаспадарскага суда ў Віленскім магістраце, дзе слухалася справа аб спадчыне Маргарыты. У жыццяпісе Скарыны было яшчэ няма такіх горкіх, споўненых душэўнымі згрызотамі момантаў. Аўтар акцэнтуюе ўвагу на драме ўсяго жыцця першадрукара – не зразуметага як след сучаснікамі, выгнанніка на ўласнай зямлі. Драма вынікае з таго, што першадрукар не мог працягваць пачатую справу – і тут жыццю духа перашкаджаюць грубыя, зямныя рэчы. Напрыклад, адсутнасць грошай. «Дзе мой пратэктар? / Мецэнат памысны? / Дзе вы, ўладарцы мудрыя зямлі?» – у роспачы спытае Скарына.

Памяняюцца назвы грошай, імёны друкароў, мастакоў і фундатараў – драма непрызнанага таленту застанеца адвечнай. У розных формах і праявах будзе існаваць частковае або поўнае непаразуменне паміж творцам і гандляром, вольным мастаком і дзяржаўнымі людзьмі, чыноўніцтвам. Гэтая не вельмі аптымістычная выснова вынікае і з таго псіхалагічнага феномена, які Скарына называе «боязю кнігі».

Амаль у кожным гістарычным творы, прысвечаным беларускім дзеячам, канфліктную аснову складаюць непаразуменне паміж мастаком і асяроддзем, непрызнанне яго сучаснікамі. Паўстае пытанне: а ці не заўчасна яны, гэтыя неардынарныя людзі, прыходзяць да нас, апярэджваючы сваю эпоху?

Адным з такіх дзеячаў, які «не памяшчаўся» у сваім часе, быў Сымон Будны, паслядоўнік Ф.Скарыны, беларускі рэфарматар, пісьменнік, філосаф. Ён галоўны герой п'есы драматурга В. Рудава «Брат мой, Сымон». Будны ўсенымі высілкамі паступова стварае вакол сябе атмасферу адчужэння. Яго духоўны пошук, тыя неспакойныя і ўвогуле забароненыя пытанні, якія ён ставіць, пазбаўляюць яго сяброў і аднадумцаў. Спачатку ён нажывае сабе ворагаў у асяроддзі езуітаў, адэптаў каталіцызму тым, што прапаведуе ў Беларусі кальвінізм, адну з плыняў пратэстантызму. Потым ён узначальвае самую радыкальную плынь кальвінізму – секту антытрынітарыяў (вернікаў, якія адмаўлялі дагмат Тройцы). Няўрымслівы розум, даследчыцкая цікавасць вядуць яго далей, і ўсё менш у яго сяброў, апекуноў-мецэнатаў, здатных зразумець і падтрымаць. З ім застаецца толькі жонка Ганна... Сымон Будны памёр у страшэннай галечы, у часовым прытулку, які даў яму адзін добрасардэчны шляхціц...

Адзіноту і смутак на схіле жыцця перажывае іншы дзеяч беларускай гісторыі і літаратуры – пісьменнік XIX стагоддзя

Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч. Здавалася, лёс быў літасцівы да гэтага творцы. Пісьменнік доўгія гады разам з сваёй сям'ёй досыць спакойна жыў і працаваў у маёнтку Люцінка, выдаваў беларускія кніжкі, спадзяваўся на тое, што яго творчасць не застанецца забытай нашчадкамі.

Але надараліся ў жыцці часіны душэўных згрызот і сумненняў. Асабліва часта гэта адбывалася пасля паўстання 1963 – 1864 гадоў. Пісьменнік жыў пад пільным наглядам улад, бо падазраваўся ва ўдзеле ў нацыянальна-вызваленчым руху. Зразумела, гэтая « апека » не спрыяла добраму настрою літаратара.

Драматург А. Асташонак у калядным фарсе « Камедыянт, ці Узнёсласць сумнай надзеі » (1985, паст. 1984) якраз і паказвае В. Дуніна-Марцінкевіча ў пару смутку і скрухі. Гумар і фантазія дапамагаюць пісьменніку пераадолець не толькі сум, але і неспрыяльныя абставіны.

Да Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча завітваюць непажаданыя і няпрошаныя госці: пыхлівы і « нячысты на руку » Прыстаў і цынічны, насмешлівы Сакратар. Пісьменніка падазраюць ў вольнадумстве, шукаюць крамолы, бо ён жа – « камедыянт », піша на « мужыцкай » мове, увогуле чалавек ненадзейны...

Але ў гэтай п'есе мастак атрымлівае перамогу над казённымі душамі. З падсуднага Камедыянт ператвараецца ў суддзю і строга дапытвае прысаромленых Прыстава і Сакратара: « Дык што пакінеце вы пасля смерці? Пратакты. Недвіжымае імушчэства. І гарэлку, што не дапілі »¹.

Драматург жа пакіне паэмы, вершы, п'есы... У тым ліку і камедыю « Пінская шляхта », куды ў якасці сатырычных персанажаў патрапяць Прыстаў з Сакратаром.

Мастацтва мае над жыццёвай руцінай адну перавагу – яно перамагае ў часе. Пра гэта нагадваюць лёсы персанажаў, што знайшлі сваё адлюстраванне ў гісторыка-біяграфічных п'есах.

Асобна варта вылучыць творы, у цэнтры якіх жаночыя персанажы. Жаночая вернасць, пяшчота здаўна ўспрымаліся ў літаратуры як адвечныя маральныя каштоўнасці, канстанты. З « Вечна-Жаночым » звязваў свае спадзяванні Гётэ ў « Фаўсце ». Рускія літаратары і філосафы, прадстаўнікі сімвалізму (У. Салаўёў, У. Бярдзьеў, А. Блок, А. Белы) усаўлялі жанчыну: Цудоўную Панну,

¹ Сучасная беларуская п'еса. Мн., 1985. С. 337.

Нявесту, Маці. Вобраз-сімвал Беларусі, Маці і Нявесты – у цэнтры паэтыкі Янкі Купалы.

У гісторыі і культуры Беларусі жанчыны адыгрывалі значную ролю. Залатымі літарамі занатаваныя ў гісторыі Беларусі імёны Рагнеды, Еўфрасінні Полацкай, Барбары Радзівіл, Саламеі Русецкай, Эміліі Плятэр, Элаізы Пашкевіч (Цёткі), Канстанцыі Буйло... Рознае даваўся звездаць ім у жыцці: здраду, страты, боль пакут, але іх творчая, стваральная актыўнасць дапамагала выстаяць. Гэтую якасці можна вызначыць як пасіянарнасць. Тэрмін «пасіянарнасць» быў уведзены ва ўжытак вядомым гісторыкам і этнографам Львом Гумілёвым. Азначае ён надзвычайную ўнутраную актыўнасць, дзейнасць, уласцівую як асобнаму індывіду, так і ўсёй нацыі.

У апошнія гады да ўвасаблення знакамітых беларускіх жанчын у паэзіі, прозе, драматургіі ўсё часцей спрычыняюцца жанчыны-пісьменніцы.

Валянціна Коўтун напісала раман «Крыж міласэрнасці», у цэнтры якога вобраз Элаізы Пашкевіч, Ірына Масляніцына – п'есу «Крыж Ефрасінні Полацкай». Адна з самых значных драматургічных прац у жанры гісторыка-біяграфічнай п'есы – паэтычная драма Раісы Баравіковай «Барбара Радзівіл».

У анову твора ляглі летапісныя падзеі Вялікага княства Літоўскага, пераказаныя ў «Беларуска-літоўскіх летапісах», а таксама народныя паданні пра каханне Жыгімонта II Аўгуста і найпрыгажэйшай жанчыны сваёй эпохі Барбары Радзівіл. Варта звярнуць увагу на разыходжанне тагачаснай і цяперашняй ацэнкі паводзін персанажаў.

Летапісец расцэньвае каханне Жыгімонта як пажадлівасць, згубную страсць, і ў апісанні падзей відавочна асуджае будучага караля:

«Потым кароль Аўгуст, пахаваўшы цела жонкі сваёй і, будучы чалавекам маладым, не мог стрымаць прыроджанае хцівасці да белых галоў (да жанчын – П.В.) і пачаў мілаваць паню Барбару Радзівіл, якая стала ўдавою пасля смерці пана Станіслава Ольбрахтавіча Гаштольта, ваяводы троцкага... І кароль пачаў хадзіць да Барбары па начах з палаца аж да яе дома і там, у яе, бываў часта. Пачулі пра тое на ўсёй зямлі Польскай і Літоўскай, і браты Барбары прасілі караля, каб так рабіць перастаў, і да сястры іхняе не хадзіў, і няславы дому іхняму не чыніў. Кароль абяцаў да яе не хадзіць і не хадзіў доўгі час, але потым моцы прыроджанае далей трываць не мог і зноў пайшоў да яе ўночы.

А паны Радзівілы таго і пільнавалі. І калі кароль да сястры іхняе ўвайшоў, тут жа яны з'явіліся і мовілі яму: «Міласцівы каролі, абяцаў ты да сястры нашае не хадзіць, дык чаго ж ты цяпер прыйшоў?» І кароль ім адказаў: «А ці ведаеце, што, можа, цяперашні прыход мой да вашае сястры ўчыніць вам вялікую славу, гонар і пажытак». А яны казалі: «Дай то Божа», і ў той жа час плябана прывялі, якога дзеля тае нагоды нападатове мелі, і аддалі патаемна сястру сваю за караля. А пра тое ніхто ані з паноў-рады – духоўных і свецкіх, – ані з двору каралеўскага не ведаў, толькі Радзівілы, Кезгайла ды плябан, што шлюб даваў. Кароль жа немалы час таіў, што шлюб з Барбараю ўзяў, а яна, як і раней, жыла пры матцы, у брата свайго»¹.

Неўхвала, з якой апісаны шлюб маладога караля, тлумачыцца палітычнымі прычынамі. Спадкаемца трона не мог браць за сябе няроўню, да таго ж бяздзетную жанчыну. Летапісец пералічвае незадаволеных гэтым шлюбам: стары кароль, каралева Бона Сфорца, каралеўскі двор, шляхціцы, удзельнікі сейму.

Раіса Баравікова паказвае гэтую гісторыю ў святле рамантызацыі і меладраматызму. На першым плане – пачуцці закаханых, якія кідаюць выклік, свайму асяроддзю, свайму часу, неспрыяльным для ўзвышанага кахання.

Вобразы Мікалая Радзівіла Рудога, Мікалая Радзівіла Чорнага, роднага і стрыечнага братаў Барбары, Людвіка Монці, сакратара каралевы Боны, злавеснага Чалавека ў шэрым, атручвальніка, драбнеюць у параўнанні з цэнтральнымі персанажамі. Палітычныя інтрыгі, прага ўлады, меркантилізм, – усё гэта адсоўваецца на другі план. Толькі вобраз каралевы Боны Сфорца, слаўтай італьянкі, уражвае сваёй веліччу і супярэчлівасцю. Яна стаіць перад выбарам: любоў да сына ці каралеўскі гонар, які абавязвае яе паўстаць супраць нявесткі.

Пры гэтым вобраз Барбары далёкі ад ідэалізацыі. Мы бачым жанчыну, «якой салодка быць менавіта жанчынай: спакушаць, абяцаць і... ляцець на каханне». Кароткі раман з закаханым у Барбару мастаком Дамінікам – падсветка да гэтага вобразу. З гэткай жа лёгкасцю Барбара згаджаецца на прапанову братаў, якія імкнуцца выдаць яе замуж за Жыгімонта.

Гэтыя дэталі надаюць твору рысы куртуазнасці, манернасці, выкшталцонасці і лёгкасці. Гэтыя рысы, дарэчы, былі ўласцівыя сярэднявечнаму рыцарскаму раману. У п'есе ёсць некалькі

¹ Беларускія летапісы і хронікі. Мн., 1997. С. 174.

«алькоўных» сцэн, дзе закаханыя застаюцца сам-насам. Іншыя сцэны выпісаны без грубага натуралізму, здольныя расчуліць.

Для развіцця інтрыгі патрэбны таксама сцэны, што не маюць непасрэднага дачынення да гісторыі кахання Барбары і Жыгімонта. Зразумела імкненне Р. Баравіковай абставіць інтэр'ер раскошнымі, дарагімі рэчамі. Усё гэта робіць п'есу пераўвасобленай у відовішчы, «касцюмны» спектакль, падкрэслівае каларыт эпохі.

Аднаўленне гістарычнай справядлівасці, страчаных духоўных каштоўнасцей, рэабілітацыя бязвінна асуджаных складаюць ідэйны пафас мастацкага працэсу апошняга часу. Гэтай тэме прысвечаны спектакль «Белы сон» Беларускага паэтычнага тэатра аднаго акцёра «Зьніч». Аснову драматургічнага твора склалі лірычныя вершы Л. Геніюш, яе аўтабіяграфічная кніга «Сповідзь», а таксама паэтычныя творы У. Арлова, У. Караткевіча, В. Ластоўскага, А. Разанава. Галіна Дзягілева – аўтар сцэнічнай версіі і выканаўца галоўнай ролі.

Акцёрскі талент дапамагае ў адмысловых, жорстка абмежаваных варунках монаспектакля разгарнуць панараму жыцця гераіні ад бесклапотнага дзявоцтва, вяселля з доктарам Янкам Геніюшам, жыцця ў Чэхаславацчыне – да арышту, сталінскіх лагераў, дзе зняволеныя называлі яе вершы «глюкозай», а саму паэтку – «маці».

Не згінай мяне, я не сагнуся,
Не баюся ні страху, ні зла,
Нездарма я з зямлі беларускай
Непахіснай сасною ўзрасла...¹

Гэтыя радкі з праграмнага верша Л. Геніюш яскрава сведчаць пра непахіснасць і мужнасць паэткі, пранесеныя ёю праз усё жыццё:

«...Паэзія мая, мая любоў да Беларусі была чыстай, як крыніца ў полі. Я нікому ні слова не сказала, не напісала, акрамя Зямлі маёй і маяго Народу! Мае словы табе былі толькі, Айчына мая пакрыўджаная, табе была ўся вернасьць мая, якую пранесла я праз нялёгкія дні, бо табе толькі сваё жыццё прысьвяціла. Надыходзіць другая пара выпрабаванняў. Для мяне яна будзе яшчэ страшнейшай, але Божа Зямлі мае, Божа продкаў маіх, дай

¹ Геніюш Л. Белы сон. Мн., 1990. С. 250.

мне сілы вытрымаць найцяжэйшае. Няхай вернасьць мая й любоў мая будуць дастойныя мукаў Тваіх некальківяковых, мая Беларусь! Галінка з Тваяго дрэва, пясчынка з палёў Тваіх, нясу Табе рэшткі жыцця маяго й маё сэрца. Як жа хачу пралажыць мукамі сваімі сьветлы сьлед да заўтрашняй Твае долі. Пакідаю Вам усім на памяць словы мае й на міласьць Вашу маіх нашчадкаў. Няхай крыўды, мне зробленыя, адкупяць шчасьлівыя дні для іх на Зямлі, якая ёсьць нашай...»² – гэтыя словы Ларысы Геніюш гучаць у спектаклі як свайго роду тастамент, заповіт нашчадкам.

Спектакль пацвярджае, што ў гісторыі нічога не знікае без следу: дабро прарастае новым дабром, а зло павінна быць пераададзеным праз пакаянне.

Гістарычная памяць утрымлівае нямала драматычных падзей, звязаных з чалавечым болем, стратамі, праявамі ахвярнасці і высакародства. Пісьменнікі звяртаюцца да іх у пошуку матэрыялу, які пацвярджаў бы неўміручасць такіх духоўных каштоўнасцей, як любоў да Радзімы, гуманізм, міласэрнасць. Таму падзеі другой сусветнай вайны былі і застаюцца аб'ектам нязменнай увагі беларускіх драматургаў.

Беларуская драматургія, пры ўсёй яе жанравай адметнасці, звяртаючыся да падзеяў Вялікай Айчыннай вайны, паўтарае заканамернасці і рысы, уласцівыя ўсёй нацыянальнай літаратуры. Ад драмы «Проба агнём» (1943) Кандрата Крапівы да «Радавых» (паст. 1984) Аляксея Дударова – шлях немалы. За гэты час літаратура пра вайну змяняла падыходы, ракурсы бачання, удакладняла крытэрыі маральнай ацэнкі мінулых падзей.

Літаратура эвалюцыяніравала – ад аднамернасці, прасталінейнасці ў паказе «сваіх» і «чужых» да псіхалагічнай ускладненасці, філасафічнасці.

У драматургіі, абмежаванай законамі жанру, цяжка стварыць ілюзію «акопнай праўды». У паказе вайны пісьменнікі адмаўляліся ад павярхоўнасці і імкнуліся дасягнуць глыбіні і шматмернасці. Адным з этапных твораў на гэтым шляху была трагікамедыя Андрэя Макаёнка «Трыбунал» (1970).

Гэтая п'еса была поўнай нечаканасцю. Зрэшты, амаль кожны твор А. Макаёнка, непрадказальнага аўтара, парадаксаліста, бянтэжыў крытыкаў і прымушаў іх карэктыраваць уласныя падыходы да літаратуры. Крытыка прызвычалася да

² Геніюш Л. Сповідзь. Мн., 1993. С. 135.

таго, што аўтары «ваенных» твораў абіраюць трагічную або рамантычную танальнасць пісьма. І раптам з'яўляецца п'еса пра вайну, у якой прысутнічаюць камічны пачатак, смех.

П'есы адпаведнага жанру належаць да гераічнай камедыі. У літаратурнай гісторыі ёсць тыпалагічна блізкія творы: «Прыгоды ўдалага ваякі Швейка» Я. Гашака, «Васіль Цёркін» А. Твардоўскага, «Прыгоды радавога Чонкіна» А. Вайновіча. Аб'ядноўвае іх гумар, камізм, якія фенаменальным чынам існуюць на фоне трагічных, кровапралітных рэалій.

А. Макаёнак вызначыў жанр твора як «трагікамедыю» або «народны лубок». «Трыбунал» набліжаецца да паэтыкі батлейкі з яе камічнымі тыпажамі. Паказаны ў п'есе нямецкі камендант нагадвае тых карыкатурных «фрыцаў», што выступалі ў якасці антыгерояў на сатырычных плакатах ваеннага часу. У рэалістычным творы такі персанаж выглядаў бы недарэчна павярхоўным. А ў межах «лубка» ён са сваімі тупаватасцю і пыхай успрымаецца арганічна:

« К а м е н д а н т. ...А ты, староста, какой дольжносьць імел от большэвікі?

Ц я р э ш к а. Я? Пастух. Пастухом быў колькі год. З пугай хадзіў. З такой доўгай пугай, што страляла. (*Жэстам наказвае, як гэта ён страляў пугай.*) Свіней, кароў пасвіў. Маладзейшы быў, за свіннямі хадзіў. А потым за кароўкамі. А дзеці, як падраслі, -- адзін на трактары, другі шоферам, трэці ў горад падаўся. А каторыя дома памагалі. Не скажу, што лёгка было. Але неяк мадзелі.

К а м е н д а н т. Ты страляў швінні, карова. Ты есць мяяснік?

П а л і н а. Ну і абух.

К а м е н д а н т. Што есць «абух»?

Ц я р э ш к а. Гэта яна мяне так – ласкава, далікатна»¹.

Галоўны персанаж твора, Цярэшка Калабок, мае выразны, псіхалагічна напоўнены характар. Ён з'яўляецца носьбітам традыцыйных рыс беларускай ментальнасці, але сваімі паводзінамі гэты тыпаж і разбурае.

На пачатку твора Цярэшка Калабок, задыханы, прыбывае дахаты і паведамляе родным, што прызначаны нямецкімі ўладамі старастам. Якая, здавалася б, гэта радасць для яго, былога калгаснага пастуха, што не асмельваўся камандаваць нават

¹ Макаёнак А. Выбр. тв. У 2 т. Т. 1. Мн., 1980. С. 355.

жонкай, гэтая нечаканая ўлада над людзьмі! Ён не хавае, а наадварот, усяляк паказвае гэтую радасць: «Кандзібоберам хадзіць буду!»

Здавалася б, на прыкладзе Калабка можна дэманстраваць славетную беларускую памяркоўнасць, даведзеную да скрайнасці. «Ты есць дзікі чалавек. Ты есць джунглі чалавек», – чуе Цярэшка ад немца. І дабрадушна адказвае: «Абы чалавек, а ета ўсё... хай сабе і дзікі».

Драматург так пабудаваў дзеянне, што ў гледача міжволі ўзнікае здагадка: з гэтым Калабком не ўсё так проста. Не можа быць, каб гэты смешнаваты маленькі чалавек, бацька дванаццаці «кіндэраў» быў такім ужо закончаным халуём, цынічным калабарантам. Штосьці тут не тое...

Хітры Калабок па-майстэрску вядзе сваю падвойную гульню і падманвае не толькі немца і паліцая, але і сваіх родных, нават праніклівую жонку Паліну. Бяспрэчнае перабольшванне ў п'есе – сцэна, у якой дзеці і жонка запіхваюць Калабка ў мяшок і рыхтуюцца патапіць яго ў студні. З драматургічнага адзінства выпадае штучны фінал, дзе Валодзька, не вытрымаўшы сору за бацьку, падрывае сябе разам з камендатурай.

Такія творы, як «Трыбунал» дапамагаюць глыбей зразумець тыя якасці беларускага характару, якія выяўляюцца падчас пагрозы, што вісіць над лёсам чалавека, яго сям'і і ўсёй нацыі. Незвычайныя паводзіны Калабка, уменне весці падвойную гульню, ягоныя дыпламатыя і гнуткасць, здольнасць прыкінуцца прастадушным, дурнаватым – яны дапамагаюць зразумець нязломнасць беларусаў падчас другой сусветнай вайны. І не толькі – бо, паводле свайго геапалітычнага становішча, народ вымушаны быў змагацца з захопнікамі.

Драма Мікалая Матукоўскага «Паядынак» (1985) з'яўляецца новай спробай у жанры гераічнай камедыі. Драматурга цікавяць тыя акалічнасці, якія звязаны з канспірацыяй, тактыкай партызанскай і падпольнай барацьбы, уменнем стаіцца і нанесці нечаканы ўдар.

Дзеянне твора, насычанае нечаканымі паваротамі і калізіямі, будзе адпавядаць назве ў тым сэнсе, што паядынак – гэта не абавязкова рукапашная, гэта яшчэ і барацьба інтэлектаў, валявых якасцей супраціўнікаў.

З рээк сыходзяць цягнікі, у топках паравозаў разрываюцца міны, падкінутыя спрытнымі рукамі. Мароз скоўвае водаправод на чыгуначнай станцыі, і нямецкім эшэлонам няма ходу ні на ўсход,

ні на захад. Усім кіруюць нейчыя моцныя сіла і розум. Такая экспазіцыя прыдатная для таго, каб увесці вобраз змагара – Канстанціна Заслонава, які, паводле версіі драматурга, надзелены моцнай воляй і інтэлектам.

Заслонава выклікаюць на размову, якая больш нагадвае допыт. Ён (як і Цярэшка Калабок) вядзе двайную гульню: стараецца захаваць сваю таямніцу і адначасова ствараць вобраз службоўца, зацікаўленага не палітыкай, а заробкам. І таму гатовы, як ён запэўнівае нямецкае начальства, супрацоўнічаць з акупацыйнымі ўладамі.

Цікава, што ў гэтым напружаным псіхалагічным паядынку добрую ролю могуць адыграць шчырасць, чалавечнасць. Дзіўна, але якраз шчырасцю Заслонава ўведзеныя ў зман маёр СД Бегер і ваенны камендант Оршы Вернер. Да іх трапляе аўтабіяграфія Заслонава з камсамольскага даваеннага юнацтва. Яна змяшчае тры заповітныя жаданні, за кожнае з якіх, як выказваецца Бегер, «можна павесіць». Цяпер Заслонава выпрабавуюць: ці не адмовіцца ён ад сваіх былых памкненняў. Калі адмовіцца – значыць, няшчыры.

Заслонаў рэагуе на пытанні нестандартна:

«Б е г е р. Нават у сумленнага, чалавека, Заслонаў, бывае мяжа, за якой яго сумленнасць канчаецца... З камсамола вас выключылі, з лётнага вучылішча прагналі. Бацьку вашага арыштавалі, сям'ю выслалі. У вас і мару адабралі. Я разумею, як гэта балюча, калі ў чалавека адбіраюць мару... Скажыце, Заслонаў, няўжо ў вас ніколі не з'явілася жаданне адпомсціць большавікам за ўсё, што яны зрабілі вам? І наогул, ці былі ў вас якія-небудзь жаданні? (Паўза). Ну, што вы маўчыце, Заслонаў?

З а с л о н а ў. Думаю...

Б е г е р. Думаеце? Пра што?

З а с л о н а ў. Гаварыць вам праўду ці не?

Б е г е р. Праўда заўсёды даражэй цэніцца, чым няпраўда.

Паўза.

З а с л о н а ў. Былі ў мяне жаданні... Тры...

Б е г е р. Нават тры? Якія?

Паўза.

З а с л о н а ў. Хацеў стаць добрым інжынерам...

Б е г е р. Натуральна. Кожны чалавек хоча ўзяць ад жыцця максімум.

З а с л о н а ў. І даць максімум. (Паўза) Хацеў стаць камуністам...

Бегер. Вы падзялялі іх перакананні?

Заслонаў. Не... Я ўжо гаварыў вам, што на кіруючыя пасады яны прызначаюць толькі сваіх, членаў партыі.

Бегер. Памятаю. Каб патрабаваць з камуніста двойчы – і па адміністрацыйнай і па партыйнай лініі. Так?

Заслонаў. Так...

Бегер. Ну што ж, тут ёсць логіка... І ў вас ні разу не з'явілася жаданне адпомсціць ім за тое, што яны скалечылі жыццё блізкіх людзей, ваша жыццё?

Заслонаў *(не адразу, узважаючы кожнае слова)*. Выдаткі, пан маёр, бываюць розныя... Вы ж самі казалі, што я мог быць забіты. А вы ўсяго толькі пакалечылі мяне. Выходзіць, што я павінен быць удзячны вам!

Бегер. Не трымайце камень за пазухай, Заслонаў... А якое ў вас было трэцяе жаданне? Забыліся? Не памятаеце?

Заслонаў *(пасля паўзы)*. Памятаю... Хацеў пабачыць Сталіна...

Бегер. Сталіна? Навошта?

Заслонаў. Хацеў пагаварыць з ім...

Бегер. Пра што?

Заслонаў. Пра многае... Пра жыццё.

Бегер. І пра «выдаткі» сталі б з ім гаварыць?

Заслонаў. І пра «выдаткі» таксама...

Бегер. Дзякуйце Богу, што ён не ажыццявіў ваша жаданне... Вы, Заслонаў, сапраўды сумленны чалавек. І на рэдкасць мужны. Сярод рускіх я сустракаю такога ўпершыню. Я хачу, каб вы былі нашым ідэйным саюзнікам.

Заслонаў. З саюзнікамі, пан маёр, так не абыходзяцца.

Бегер. Свае білі вас мацней. Аднак жа вы ім даравалі! Спадзяюся, даруеце і нам. Зараз я прышлю да вас доктара. Вы свабодны, Заслонаў. Ідзіце ў дэпо і працуйце...»¹

У гэтым дыялогу і ў іншых сцэнах ёсць прыкметы авантурна-прыгодніцкага дзеяння, рысы «шпіёнскай» літаратуры. Заслонаў нечым паўтарае паводзіны кінагероя, што нарадзіўся ў асяроддзі савецкага «маскульта» – славутага Штырліца з раманаў Ю. Сямёнава. У фінале твора ён спрытна выбаўляецца ад ворагаў, што падрыхтавалі яму пастку. Ёсць у п'есе і спрашчэнні, і моманты штучнай рамантызацыі, якія часта сустрачэш у творах прыгодніцкага жанру.

¹ Сучасная беларуская п'еса. 1985. С. 54, 55.

Знаходзім і вартыя ўвагі псіхалагічныя назіранні. «Двайной гульні» Заслонава перапашкаджае часам ягон залішняе даверлівасць. Так было ў свой час з Кастусём Каліноўскім, героем трагедыі У. Караткевіча.

Сярод персанажаў п'есы «Паядынак» ёсць асоба, больш спрактыкаваная ў майстэрстве хлусні, – Манш, афіцэр абвера. Заслонаў давяраецца яму, і ў выніку ледзьве не гіне.

У ацэначнай, канцэптуальнай частцы п'есы драматург спрабуе спалучыць два пласты часу: ваеннае мінулае і сучаснасць. Прыём, трэба адзначыць, характэрны для сучаснай драматургіі. У заключнай сцэне Заслонаў звяртаецца да нашчадкаў, як быццам паміж былым і сучаснасцю няма часовай дыстанцыі: «Людзі! Вас многа! Мільёны! Мільярды! І ніхто з вас не хоча вайны і смерці! Дык чаму ж вы дазваляеце страляць ружжам і гарматам? Што вам дзяліць між сабой? Неба? Сонца? Зямлю?.. Іх хопіць на ўсіх! Што ж вы робіце, людзі?.. Вашай крывёй, якую вы пралілі на войнах, можна напоўніць акіяны! З вашых касцей, што засталіся на палях бітваў, можна насыпаць горы!.. Вы чуеце, як цяжка з дня ў дзень, удзень і ўначы плешча пад вамі і гайдае зямлю крывавы акіян? Вы чуеце, як страшна варушацца гэтыя горы, клічучы ваш розум і ваша сумленне! Спыніцеся, адумаіцеся, пакуль не позна!»¹

У мастацкіх адносінах такі драматургічны ход не вытрымлівае ніякай крытыкі: занадта прасталінейнае, лабавое вырашэнне; у маналогу зашмат рыторыкі, чыстай публіцыстычнасці.

Жаданне аўтара закрануць хаця б такім спосабам праблему захавання міру адпавядае агульнай тэндэнцыі сучаснай літаратуры пра вайну.

Новыя падыходы, якія скарыстоўваюць пісьменнікі, выключаюць жорсткую зададзенасць у ацэнцы мінулых падзей. Крытэрыі маральнай і філасофскай ацэнкі чалавечых паводзін у вайне становяцца больш гнуткімі. Выпрацоўваюцца прынцыпы новага мыслення, у аснове якога – агульначалавечыя каштоўнасці, міралюбнасць, уяўленне пра вайну як антычалавечую, злачынную з'яву.

Трэба адзначыць, што такая тэндэнцыя ў сусветнай, у тым ліку і ў беларускай літаратуры, далёка не новая. Яна высвечваецца пры вывучэнні «ваеннай» прозы Максіма Гарэцкага (дакументальна-мастацкія запіскі «На імперыялістычнай вайне»,

¹ Сучасная беларуская п'еса. С. 61.

апаваданні «Літоўскі хутарок», «Генерал», «Рускі»), пры параўнанні яго твораў з літаратурнай спадчынай пісьменнікаў (Э. М. Рэмарк, Р. Олдынган, Э. Хэмінгуэй, А. Барбюс). У сучасным літаратуразнаўстве гэтых аўтараў вызначаюць як «згубленае пакаленне». Прымаючы ўдзел у вайне, яны страцілі маладосць, колішнія ілюзіі, веру ў шчаслівую будучыню.

Паказ вайны ў творчасці гэтых пісьменнікаў дасягнуў асаблівага трагізму. Фізічныя пакуты людзей у вайне, боль, страты, голад, хваробы, кроў – усе ваенныя рэаліі – адлюстроўваюцца на ўзроўні жорсткага рэалізму, «акопнай праўды». Паказваецца, як вайна дэфармуе чалавечую псіхіку, калечыць яе ўдзельнікаў фізічна і духоўна. З усяго вынікае выснова, што вайна – абсалютнае зло, калектыўнае злачынства. У ёй не можа быць пераможцаў і пераможаных, ёсць толькі ахвяры.

Такая маральная максіма на працягу шэрагу год асуджалася афіцыйнай савецкай ідэалогіяй, прыраўноўвалася да абстрактнага гуманізму і пацыфізму.

Але напрыканцы XX стагоддзя, калі над чалавецтвам навісла пагроза новай ядзернай вайны, у літаратуры зноў узмацняецца антываенны пафас. Ён прысутнічае ў лепшых творах беларускіх празаікаў: В. Быкава, А. Адамовіча, Я. Брыля, Б. Сачанкі, В. Казько, І. Пташнікава, В. Адамчыка, М. Стральцова, І. Чыгрынава, І. Шамякіна. Антываенная скіраванасць гэтых твораў праяўляецца праз вобразную іх структуру, праз непрыхарошаную, жорсткую праўду вайны, праз яе пачварныя рэаліі.

У 1980 – 1990 гады з’яўляецца асобная плынь антываенных твораў, у якіх вайна асэнсоўваецца як аб’ект сацыяльнага, філасофскага, псіхалагічнага і, вядома, мастацкага даследавання. Аналіз адбываецца не толькі праз мысленне вобразамі, але і сродкамі дакладнага даследавання. Напрыклад, творы Алеся Адамовіча «Карнікі», «Апошняя пастараль», сцэнарый мастацкага фільма «Ідзі і глядзі», дакументальныя кнігі Святланы Алексіевіч «У вайны не жаночы твар», «Цынкавыя хлопчыкі».

Ці існуюць творы аналагічнага напрамку ў драматургіі?

Так, класічны прыклад – драма Ф. Дзюрэнмата «Фізікі» (1962). У заходнееўрапейскай драматургіі з’явіліся п’есы-антыўтопіі з апакаліптычнай, «пост’ядзернай» фабулай, у якіх разыгрываюцца розныя варыянты гібелі цывілізацыі (ад ваеннай, экалагічнай, сацыяльнай, дэмаграфічнай катастрофы).

Не менш пераканаўчым выглядае і той напрамак драматургіі, пры якім антываенны пафас твора вынікае з

традыцыйнай драматызацыі ваенных рэалій. На сёння гэты накірунак у беларускай драматургіі найбольш ярка прадстаўляюць п'есы А. Дударава «Радавыя», А. Кудраўцава «Іван» («Іван і Мадонна»), Г. Марчука «Пеўчыя сорок першага года».

Драматургі нарадзіліся пасля вайны і як бы перанялі творчую эстафету ад сведкаў трагедыі, пісьменнікаў, якіх называюць «дзецьмі вайны», бо іх дзяцінства прыпала на трагічныя 1941-- 1945 гады: Б. Сачанка, І. Пташнікаў, В. Казько, М. Стральцоў, В. Адамчык, І. Чыгрынаў, А. Кудравец, Р. Барадумін, Н. Гілевіч, А. Вярцінскі.

Дарэчы, не за гарамі той час, калі пра вайну будуць пісаць літаратары, якія на свае вочы яе не бачылі. Падзеі другой сусветнай вайны тады канчаткова стануць аб'ектам гістарычнай прозы як літаратурнага жанру. І, магчыма, чытачу прыадкрыецца новая праўда пра ваеннае мінулае калі на мове мастацкай літаратуры загавораць архіўныя дакументы, занатаваныя сведчанні ўдзельнікаў вайны, іншыя ўскосныя звесткі.

Зрэшты, крытыка, якая досыць патрабавальна аднеслася да «юбілейнага» твора пра вайну, якраз амаль не ставіла пад сумненне жыццёвую верагоднасць адлюстраваных у ім падзей. «П'есе Аляксея Дударава «Радавыя» ў значна большай ступені, чым творам яго аднагодкаў, уласцівы пякучая праўдзівасць франтавой атмасферы, зрокавасць, грубая адчувальнасць салдацкага быту»¹, – піша маскоўскі крытык К. Шчарбакоў.

Трэба адзначыць рознасць падыходаў, якая назіраецца ў творах пісьменнікаў розных пакаленняў. Па трапным назіранні К. Шчарбакова, калі старэйшае пакаленне «спасцігае дзень сённяшні, у многім абавіраючыся на маральны вопыт ваеннай маладосці, дык трыццаці-саракагадовыя пісьменнікі ідуць ад васьмідзесятых да саракавых...»¹ Магчыма, гэтай акалічнасцю можна патлумачыць і перавагу пацыфістычнага пафасу над гераічным у творчасці маладзейшых літаратараў.

Веданне сцэны, яе законаў, спецыфікі і ўмоўнасці, майстэрства стварэння сцэнічнай ілюзіі дапамаглі А. Дудараву надаць п'есе высокую ступень жыццёвай верагоднасці.

«...Як тэатральны чалавек, як былы акцёр, Дудараў добра ведае, аб чым марыць акцёр. Самае цікавае ў яго «Парогу» – праўдзівы характар галоўнага героя, настолькі яркі, што рэжысёр

¹ Щербаков К. Цена победы. // Современная драматургия. 1985. № 1. С. 225.

¹ Щербаков К. Цена победы. // Современная драматургия. 1985. № 1. С. 217.

здольны не заўважыць ці махнуць рукой на схематызм астатніх персанажаў. Ёсць і ў «Радавых» характары – сапраўдныя, цяжкія, аб’ёмныя»², – вось сведчанне Н. Казьміной. Бушцец, Дзерваед, Салянiк, Дугiн, Адуванчык – гэта «радавыя» ўдзельнікі вайны, але ніяк не радавыя персанажы; праз іх лёсы, іх пачуццi, асабістыя драмы паказваецца трагедыя вайны.

Значнае месца ў творы займае перадгісторыя кожнага персанажа. Яны распавядаюць пра паваротны, драматычны момант уласнага жыцця, і выяўляецца, што паміж дзеючымі асобамі няма ніводнага, хто б меў хаця б адносна шчаслівы лёс. Кожнага абяздоліла вайна.

Вайна паўстае ў п’есе як сусветная, агульналюдская бяда. Найбольш уражваюць не вонкавыя прыкметы трагізму (гiбель большасці персанажаў), а «ўнутраныя» – тыя, што выяўляюцца праз дыялогі, праз споведзі «радавых». Пры гэтым з рэалістычнай адкрытасцю даводзіцца наступная думка: трагізм вайны для яе ўдзельнікаў заключаецца не толькі ў небяспецы быць параненым, забітым, страціць родных, сяброў, каханых, але і ў жорсткім вайсковым абавязку, які прымушае забіваць іншых.

Пачынаючы ад эпохі «Слова пра паход Ігаравы», пісьменнікі параўноўвалі дзеянні чалавека на вайне з працай; нашаму часу належыць метафара «пралетарый вайны». Ёсць рэчы, да якіх чалавек з нармальнай псіхікай ніколі не зможа прызвычаіцца: напрыклад, забойства, хай сабе і ў экстрэмальных варунках вайны. Псіхіка гэтага чалавека пачынае неўпрыкмет дэфармавацца.

Страшней за трагічнасць стратаў выглядае для кожнага з «радавых» небяспека ўласнай духоўнай смерці, што нябачна вісіць над кожным, хто пастаўлены ў жорсткія ўмовы вайны. Без згладжвання вострых вуглоў, без прыхарошвання раскрываюцца раны чалавечай душы. «Пуста ў маім сэрцы», -- прызнаецца перад сваім сумленнем Дзерваед.

Радавы Бушцец адвык ад звычайных чалавечых пачуццяў:

«С а л я н і к. Ужо і плакаць не можаш?..

Б у ш ц е ц. Чым плакаць?! Калі б па адной слязінцы на кожную смерць, на ўсё, што бачыў, ды я б па кропельцы распляскаўся ад Ржэва да Германіі...

² Казьмина Н. Фиалки на тротурах. // Театр. 1986. № 5. С. 76.

С а л я н і к. Цяжка табе будзе... Калі ўсё высахла...»¹

Не можа Бушцец і шкадаваць, праяўляць літасць. «Ва ўсіх нас душы выхаладзіла... Не хутка сагрэемся», – дадае старшыня Дугін (с. 16). І гэта не проста рытарычная фігура, не квяцістая метафара.

«У п'есе Дударава перад намі паўстаюць людзі з жывымі душамі і людзі са спаленымі душамі – тыя, хто, навучыўшыся ваяваць, развучыліся жыць. Бушцец быў, якім быў, і драматург хоча, каб боль гэтага скалечанага вайной лёсу адгукнуўся ў нашых сэрцах»¹, – заўважае К. Шчарбакоў.

А. Дудараў гаворыць пра подзвіг іншага кшталту – здольнасць застацца чалавекам нават у крываваых абставінах вайны. «Людзі з жывымі душамі» – гэта тыя, хто можа насуперак абставінам захаваць у сабе здольнасць да літасці, шкадавання.

«Ты мне блізкі чалавек... Брат. Але азвярэць, стаць такімі, як яны (ворагі – **П. В.**) я табе не дам! Чуеш? Яшчэ што-небудзь... я цябе без трыбунала... Сам... Усёк?» – звяртаецца Дугін да Бушцеца, які блізкі да страты элементарнай чалавечнасці (с. 11, 12). Для яго забойства стала як бы *звычайнай* ваеннай справай.

Рысы чалавечнасці захаваў ў сабе Дугін, Адуванчык. Адметнай выглядае пазіцыя Салаяніка, шчырага верніка, які хадзіў на небяспечныя аперацыі разам з астатнімі, рызыкаваў уласным жыццём, але ні разу не стрэліў па ворагу. Ён кіруецца хрысціянскім запаветам «Не забі». Але ў яго таварышаў гэта выклікае рэзка адмоўную, варожую рэакцыю. Яны лічаць, што Салаянік перакладае брудную справу вайны на плечы іншых. «Радавыя» жывуць па жорсткіх правілах вайны, адзін Салаянік – па адвечных законах дабра і міласэрнасці. І гэта адна з супярэчнасцей, складаных этычных сітуацый, спароджаных вайной, якую немагчыма вырашыць адназначна. Ці вінаваты Салаянік? Калі і так, дык ён спаўна выкупіў віну перад саслужыўцамі сваёй гібеллю.

Вайна аддаляе, а часам і цалкам адбірае ў чалавека магчымасць памнажае духоўную пустэчу – хваробу чалавечага «я». «Радавыя» ў А. Дударава – адначасова і пераможцы, якія прынеслі сваёй зямлі мір, але і вінаватыя перад сваім чалавечым прызначэннем.

¹ Дудараў А. Дыялог. Мн., 1987. С. 8. (Далей творы аўтара цытуюцца паводле гэтага выдання).

¹ Шчарбаков К. Цена победы. С. 226.

Востра ставіцца пытанне пра цану перамогі. У споведзі «радавых» ёсць моманты пакаяння. Драматург строга судзіць сваіх персанажаў. Але ў дачыненні да жаночых вобразаў ён больш памяркоўны. Жанчына ў творах, прысвечаных ваеннай тэме паўстае як сімвалічны вобраз, звязаны з маральнай ацэнкай паводзін людзей на вайне. У п'есе «Радавыя» ўчынкі жанчын не заўсёды бездакорныя. Жонка Дугіна, медсястра Ліда, жонка Бушцеца – кожная з іх дзеліцца балючым успамінам, сваёй бядой, якая можа падацца вайной. Аднак ні аўтар, ні персанажы не асуджаюць іх. Суд творыцца над мужчынамі; удзел жанчын у вайне – цяжкі груз на мужчынскім сумленні.

Жаночыя вобразы ўвасабляюць у п'есе драму няспраўджанага мацярынства. Гіне медсястра Ліда; не здзяйсняецца яе мара – злучыць свой лёс з Адуванчыкам, стаць маці. Мужчыны яшчэ не ўсвядомілі як след чалавечую віну за войны і кровапраліцце. Яны ўжо адчуваюць трагедыю ўдзелу жанчын у вайне і адпаведна сваю віну менавіта перад імі.

А. Дудараў не адкрывае ў ваенных рэаліях штосьці невядомае ў літаратуры або гісторыі. Ён спрабуе падысці да падзей другой сусветнай вайны з пазіцыі агульналюдскіх, хрысціянскіх каштоўнасцей; высвечвае этычную неадназначнасць, складанасць нават у тых рэчах, якія нядаўна ўспрымаліся як неаспрэчныя. Простыя ісціны дабра, гуманізму не губляюць сваёй значнасці ў забытых абставінах XX стагоддзя, хаця шлях да іх аднаўлення надзвычай пакручасты. Да гэтай высновы прыходзіць і крытык Галіна Сачанка ў каментарыі да п'есы: «Можна развянчаць чужыя ідалы, выкрываючы злачынствы тых, хто ўзводзіў іх на п'едэстал. Значна цяжэй узрасціць і высакародна сцвердзіць гуманістычны ідэал. Разбураць лягчэй, чым ствараць»¹.

Да ваеннай тэмы звярнуўся драматург Георгій Марчук, аўтар драмы «Пеўчыя сорак першага года» (1994), аўтар, які плённа працуе ў жанры камедыі. У аўтара своеасаблівы падыход да паказу ваенных падзей. Асобныя эпізоды п'есы «Пеўчыя сорак першага года» раскрываюць пошук духоўнасці ў рэлігіі, якая проціпастаўлена антычалавечым праявам вайны.

Дзеянне ў п'есе адбываецца на акупаванай тэрыторыі.

Праблемы маральнага стану чалавека, псіхалагічнай арыентацыі ў жорсткіх умовах акупацыі працягваюць заставацца

¹ Сачанка Г. «Як святло, як вада, як хлеб...» // Маладосць. 1987. № 5. С. 147.

актуальнай тэмай для літаратуры. Мяжа паміж маральнасцю і злачынствам у ваенных варунках далёкая ад канчатковага вызначэння. Памяць пра былое захоўвае безліч сітуацый, настолькі складаных, што ўражвае перадусім забытанасць чалавечых лёсаў. А права судзіць і выносіць прысуд належыць, як вучыць Біблія, Усявышняму.

Праваслаўны святар, айцец Вікенцій, аднаўляе падчас акупацыі дзейнасць царквы, ператворанай у калгасны склад. У прыходзе павінен быць царкоўны хор – і святар набірае яго ўдзельнікаў з ваеннапалонных – людзей, асуджаных на пакуты і смерць. Высакароднасць і гуманнасць яго справы не выклікае сумненняў – адраджаецца занябная вера, ратуецца чалавечыя жыцці. Гэта калі разглядаць сітуацыю з пазіцыі вышэйшага, абсалютнага гуманізму.

Але колькі сумненняў і згрызот у святара выклікае яго міласэрная чыннасць! Ён назірае, як шчыльна пераплялося дабро і ліха ў душах выратаваных ім людзей, скалечаных вайной, дый не толькі ёю – яшчэ і падзеямі трыццатых гадоў. Прохар, Нестар, Гена, Ілья – у кожнага свой боль, свая душэўная рана. Адносіны паміж імі і іх блізкімі ўяўляюць надрыў, дзе няма месца для спакою і ўзаемадаравання.

Усё гэта бачыць і балюча перажывае айцец Вікенцій. Ён не думае пра тое, што ў прыйдзе час і нашчадкі не ацэняць належным чынам высілкаі такіх, як ён. Людзі, якія спрабавалі займацца мірнымі прафесіямі падчас акупацыі, незаслужана будуць залічаныя ў лік «калабарантаў». На папрок аднаго з выратаваных ім ваеннапалоннага спрабуе адказаць:

«П р о х а р. Так, так, святы айцец. Вакол збядненне, забітасць. Краіна ляжыць разрабаваная і сваімі і чужымі... Голая і галодная!.. Тэрор, аслабленне, нянавісць... Дзе свае, дзе чужыя – не разбраць! Якія тут гімны? Якая ад іх карысць?

А й ц е ц В і к е н ц і й. Дазвольце з вамі не пагадзіцца, паважаны Прохар! Так – аслабленне, так – смута, так – нянавісць і страх! Больш таго -- страх, галоўная бяда, у якой мы ўсё глыбей танулі апошнія дзесяцігоддзі... Я шмат пабачыў на сваім вяку... шмат... Асабліва за апошнія шэсць год. Калючы дрот мне не ў навіну... На жаль... Як і вам... І ведаеце, што я вынес адтуль, з-за Урала?.. Самае важнае... не дрот робіць нас рабамі, не дрот... Я бачыў там людзей... сустракаў... Дух якіх вольны!.. Чым яны ўмацоўвалі яго? Малітвай? Наўрад ці... Я маліўся за іх. Яны

глядзелі на мяне моўчкі, але не смяяліся. Якая ж вера, думаў я, у што?.. умацоўвала іх дух!..

П р о х а р. У светлую будучыню!

А й ц е ц В і к е н ц і й (*вельмі сур'ёзна*). Светлая будучыня кожнага чалавека цікавая для мяне, а будучыня гэтая – у вечным шчасці ачышчэння!.. І яны былі чыстыя, тыя людзі, чыстыя!.. Чалавек ад прыроды эгаістычны. Такім ужо стварыў яго Гасподзь Бог, відаць, для таго, каб была... была дыялектыка, рух знізу ўверх, ад горшага да лепшага!»¹

Эвалюцыя, пра якую не зусім па-царкоўнаму распавядае айцец Вікенцій, выглядае як прарыў да духоўнасці – праз пераадоленне жыццёвай дысгармоніі, бязладдзя. «Пеўчыя», набраныя святаром, не надзеленыя нейкімі надзвычайнымі здольнасцямі да музыкі. Айцец Вікенцій перакананы: хор загучыць.

Хор заспяваў. Гімн, звернуты да Бога, да вышэйшых сфер існавання, гучыць на поўную сілу. Перамога дабра над злом, гармоніі над дысгармоніяй не проста сімвалічная і не выпадковая. Такого роду ачышчальны, жыццесцвярджальны фінал – характэрны для сучаснай гістарычнай драмы.

Духоўнасць, імкненне да волі, міласэрнасць, высакародства – сапраўдныя ідэалы, асвечаныя часам, тысячагадовай беларускай гісторыяй, пераемнасць якіх у XX стагоддзі не выклікае сумнення. Такі агульны накірунак далейшага развіцця беларускай гістарычнай літаратуры, у тым ліку гістарычнай драмы.

Гэты накірунак, мяркую, прывядзе да новай ступені аб'ектыўнасці ў адносінах творцаў да падзей мінуўшчыны. Прайшоў час, калі беларуская гісторыя замоўчвалася або недаацэньвалася. Пройдзе час і яе рамантызацыі.

Не выключана і пераасэнсаванне мінулага з падключэннем мастацкіх прыёмаў, звязаных з умоўнасцю, іншасказаннем, міфалагізацыяй. Магчымая іранічная, бурлескавая ці сатырычная трактоўка гістарычных сюжэтаў. Мастацкі эксперымент будзе спрыяць сінтэзу жанраў, напрыклад, пашырэнню гістарычнай фантастыкі – яна ў беларускай літаратуры пакуль што не выявілася.

Беларуская гістарычная драма выйшла з заняпаду і крызісу. На сёння гэта адзін з самых развітых, папулярных і перспектыўных літаратурных жанраў.

¹ Беларуская драматургія. Вып. 1. Мн., 1994. С. 63.

ЛЮСТЭРКА КАМЕДЫІ

Камедыя здаўна лічылася «малодшай сястрой» трагедыі. Яна з’яўляецца самастойным відам драматургіі, звязаным з эстэтычнай катэгорыяй камічнага. У перакладзе са старажытнагрэчаскай мовы *komodia* – паказ, спектакль, «вясёлы натоўп людзей» і «песня».

Адзін з першых тэарэтыкаў мастацтва Арыстоцель сцвярджаў роўнасць трагічнага і камедыйнага жанраў у літаратуры. Праўда, у сваім трактате «Аб мастацтве паэзіі» ён паспеў грунтоўна даследаваць толькі жанравыя асаблівасці трагедыі. Асноўнае ў змесце трагічнага жанру, на думку Арыстоцеля – чалавечыя пакуты. Змест камедыі абапіраецца на смех, камічны пачатак. Пра гэта сведчаць і старажытныя тэатральныя маскі. Арыстоцель збіраўся прысвяціць камедыі асобнае даследаванне, але невядома, ці ажыццявіў ён сваю задуму.

Пасля Арыстоцеля катэгорыю камічнага і жанр камедыі даследавалі Г. Э. Лесінг, Г. В. Ф. Гегель, А. Шапенгаўэр, Ф. Ніцшэ. Пры рознасці трактовак яны звярталі ўвагу на ядро камедыі – мастацкі смех.

У XX стагоддзі найбольш высока ацаніў эстэтычныя магчымасці камедыі і камічнага літаратуразнавец Міхаіл Бахцін. У фундаментальным даследаванні «Творчасць Франсуа Рабле і народная культура Сярэднявечча і Рэнэсансу» М. Бахцін вылучае два раўназначныя пачаткі грамадскай свядомасці – сур’ёзны і смехавы. Мастацкі смех ён лічыць сродкам спасціжэння рэчаіснасці, абавязковай формай светаадчування.

Сусветная мастацкая практыка даказала важкасць камедыйнага жанру. У адрозненне ад трагедыі камедыя больш шчодрая на жанравыя разнавіднасці: фарс, вадэвіль, саці, інтэрмедыя... Адна з самых істотных уласцівасцей камедыі – гэта яе, як гэта ні парадаксальна, сур’ёзнасць, чуйнасць да балючых і істотных пытанняў жыцця.

Смех камедыі накіраваны супраць недахопаў грамадскага жыцця.

Гэтую ўласцівасць жанру паслядоўна скарыстоўваў на практыцы і ў тэорыі вялікі «насмешнік», англійскі драматург

Беранрд Шоў. Леў Талстой аднойчы зрабіў заўвагу, што Шоў занадта легкадумна і несур'ёзна адносіцца да вырашэння жыццёвых праблем, якія сам жа і ўзнямае. У адказ на крытычны ліст, Л. Талстога, у якім былі выказаны заўвагі да п'есы «Чалавек і звышчалавек», Б. Шоў напісаў: «Вы кажаце, што я ў гэтай кнізе недастаткова сур'ёзны, што я прымушаю публіку смяяцца нават у самыя сур'ёзныя моманты. А чаму б і не? Ці трэба нам выганяць гумар і смех? Уявіце, што свет з'яўляецца ўсяго толькі адным з Боскіх жартаў. Хіба з-за гэтага вы б менш стараліся ператварыць яго з кепскага жарту ў добры?»¹

Смех – жанравая аснова камедыі, яе неад'емная рыса. Пра гэта сведчаць як «высокія» ўзоры жанру (творы Арыстафана, Шэкспіра, Мальера), так і п'есы, прызначэнне якіх – забаўляць і пацяшаць гледача (прыкладам, вадэвілі французскіх камедыёграфаў Эжэна Лабіша, Эжэна Скрыба).

Камедыя – старадаўні і вечна малады, заўсёды папулярны від драматургіі. Не толькі за даўніну шануе яе сучасны глядач. «Жывучасць» камедыі абумоўлена найперш яе зменлівасцю, здольнасцю хутка адгукацца на бягучыя падзеі. Камедыя глядзіць на жыццё скрозь прызму нечаканых супастаўленняў, парадоксаў, досціпаў. Гармонія здабываецца ёю праз смех. Смех – яе аснова.

Яшчэ старажытныя, антычныя аўтары былі схільныя размяжоўваць пачуцці: смех і слёзы. Недарэмна маскі антычнага тэатра – гэта сімвалы трагедыі і камедыі. У сучаснай драматургіі смех і слёзы часам суіснуюць поруч, але камедыя павінна захоўваць сваю аснову, каб застацца самой сабою.

Калі Антон Чэхаў назваў свае п'есы «Чайка», «Вішнёвы сад» камедыямі, дык гэтым самым падкрэсліў супярэчнасць, парадаксальнасць мастацкага свету твораў. Гэта значыць, што камедыя не абавязкова мае шчаслівы фінал. Але смех у гэтых творах жыве! Часам гэта ледзьве прыкметная і сумная чэхаўская ўсмешка, якая асвятляе тупікі няпэўнасці і разгубленасці, у якіх пакутуюць, шукаюць выйсця персанажы.

У камедыі, у залежнасці ад сюжэта, смех можа быць канфліктны, сацыяльна афарбаваны, чуйны да настрояў грамадства. Часам ён саступае месца смеху бесклапотнаму, дабрадушнаму, які патрэбен гледачу як сродак адпачынку ад жыццёвых, будзённых турбот. Нарэшце, ёсць смех, які

¹ Шоу Б. Полн. собр. пьес. В 6 т. Т. 1. Л., 1978. С. 5.

дазваляюць сабе філосафы, інтэлектуалы, мысляры – вытанчаны, парадаксальны, не кожнаму зразумелы...

Беларуская камедыя на працягу многіх гадоў была адным з самых выйгрышных, узорных жанраў нацыянальнай літаратуры. Крытыкі «бэсэсэраўскага» перыяду сцвярджалі, што беларуская камедыя «займае камандныя вышыні» ў драматургіі не толькі ў рэспубліцы, але і далёка за яе межамі. Меліся на ўвазе камедыйныя творы К. Крапівы, А. Макаёнка, А. Дударова.

Папулярнасць беларускай камедыі тлумачыцца не толькі асабістай адоранасцю майстроў, але найперш развітасцю смехавай культуры беларускай нацыі, арганічным яе ўвасабленнем у драматургічных творах, «жывучасцю» і зменлівасцю форм мастацкага смеху, эвалюцыяй жанру.

У гісторыі беларускай драматургіі знойдзецца шмат прыкладаў «рухомасці», «цякучасці» мастацкага смеху, што забяспечвае новае паўнавартаснае жыццё нават старым, класічным творам.

Дзвесце з лішкам гадоў як існуе загадка «Камедыі» К. Марашэўскага. «Ці камедыя «Камедыя»?» – часам ставяць пытанне сучасныя крытыкі, маючы на ўвазе тое, што ў творы знаходзяцца прыкметы трагедыі, школьнай драмы, філасофскай п'есы. Але што дамінуе ў ім? Што ў п'есе не застыла, не ператварылася ў помнік свайго часу, не сталася схемай? Чорт-мараліст з ягонымі надакучлівымі павучаннямі? «Кардонныя», безжыццёвыя прахадныя персанажаы – Клеафас, Аляксандр, Засімас? Ці селянін Дзёмка, які водзіць за нос Чорта, бясконца спрачаецца з Жыдам і патрабуе квасу, калі нячысцік цягне яго ў апраметную?

Сённяшні сцэнічны поспех тлумачыцца тым, што драматург і рэжысёр В. Рудаў развіў менавіта смехавыя моманты п'есы. «Камедыя» пацвердзіла сваю жанравую прыроду, на сучаснай сцэне яна менавіта камедыя.

Такая ўласцівасць мастацкага смеху – ажыўляць, рэанімаваць, надаваць рух таму, што здаецца, ўжо застыла або, як кажуць, «забранзавела».

Хіба не загадкавая купалаўская «Паўлінка»? Спрэчкі пра яе жанравую прыроду цягнуцца ў крытыцы ўжо дзесяцігоддзямі. Найбольш сумненняў і трактовак выклікаў так званы «некамедыйны» фінал п'есы:

П а ў л і н к а. Якімку арыштавалі! Маю зорачку ясную арыштавалі. *(Дзіка).* Ха-ха-ха! Звяры сляпыя!!! *(Як сноп, валіцца на зямлю. Суматоха. Крыкі: «Вады! Вады...»)*

П р а н ц і с ь. Собственно, пане дабрудзею, у мяне ёсць кроплі. *(Дастае з кішэні пляшку і пырскае ў твар Паўлінцы гарэлкай.)*

А г а т а *(кідаючыся да Франціся)*. Тудэма-сюдэма, ашалеў!..

С ц я п а н *(панура)*. Каханенькія, родненькія, дзве дзюркі ў носе і сканчылося¹.

У гэтай сцэне прагучалі ўсе тры «каронныя» рэплікі камедыйных персанажаў: «собственно», «тудэма-сюдэма», «дзве дзюркі ў носе», якія раней выклікалі нязменны смех. У новых драматычных абставінах, звязаных з арыштам Сарокі, яны набылі іншы, злавесны сэнс.

На яе неадпаведнасць камедыйнаму жанру звяртаў увагу яшчэ ў 1920 гады літаратуразнавец Іван Замоцін. Драматург Францішак Аляхновіч напісаў працяг – п'есу «Заручыны Паўлінкі» (паст. 1918), у якой «вызваляў» Якіма Сароку з турмы і «прымушаў» Сцяпана Крыніцкага памірыцца з настаўнікам. А Тэатр імя Янкі Купалы прапанаваў свой шчаслівы фінал камедыі.

Вядома, што сапраўдная камедыя не абавязкова павінна мець цалкам шчаслівы фінал. Галоўнае ў ёй – панаванне *мастацкага* смеху. І тут камедыйная прырода «Паўлінкі» не выклікае ніякага сумнення. У п'есе ёсць усё: сітуацыі непаразумення, іскрамётная дасціпнасць Паўлінкі, іронія і самаіронія Пустарэвіча, камічнае самалюбаванне Быкоўскага. Сама атмасфера дзеяння нагадвае кірмаш, вясёлы балаган (прыгадаем: Крыніцкія і Пустарэвічы якраз вярнуліся з кірмашу і нібы прыхапілі з сабой частку кірмашовай весялосці).

Гэты карнавальны (тэрмін М. Бахціна), нязмушаны і нястрымны смех – неад'емная частка шэрагу беларускіх камедый і асабліва вадэвіляў: «Пінская шляхта» В. Дуніна-Марцінкевіча, «Пісаравы імяніны» У. Галубка, «Чорт і баба» Ф. Аляхновіча, «Конскі партрэт», «Збянтэжаны Саўка» Л. Родзевіча, «Мікітаў лапаць» М. Чарота).

Традыцыйнай рысай беларускага *сцэнічнага* смеху можна лічыць і яго «рэактыўнасць», г. зн. здольнасць уступаць у сінтэз з іншымі эстэтычнымі катэгорыямі (трагічнае, пачварнае і г. д.). Момант такога сінтэзу мы назіралі ў «Паўлінцы». Яшчэ больш складаная структура мастацкага смеху ў п'есе Янкі Купалы «Тутэйшыя» (1922), дзе смешнае і страшнае, камічнае і трагічнае пераплятаюцца, знаходзяцца ў адмысловых, ледзьве не

¹ Купала Я. Паэмы. Драматычныя творы. Мн., 1989. С. 345.

фантастычных спалучэннях. Невыпадкова сам Янка Купала назваў твор «трагічна-смяшлівымі сцэнамі», а сучаснае літаратуразнаўства вызначае яго жанр як трагікамедыю.

Чаму ў гэтым творы смешнае часам набывае злавесныя, гратэскавыя рысы? Чаму нявесела на вечарынцы ў калезскага рэгістратара, на якую ён запрасіў сваіх прыяцеляў? Чаму, наадварот, гледачы смяюцца (не зусім вясёлым, горкім смехам), калі галоўнаму герою зусім не да смеху?

Купала стварыў адметную, «трагічна-смяшлівую» атмасферу дзеяння, звязаўшы яе з рэаліямі 1918 – 1920 гадоў, адлюстраваных у творы. Прыходзяць і сыходзяць акупанты – палякі, немцы, бальшавікі. Змяняюцца палітычныя рэжымы. Ідзе гандаль тэрыторыямі.

А Мікіта Зносак у гэты час прымярае пажарніцкую форму і фуражку з белым арлом на кукардзе, вучыцца вітацца па-нямецку, гандлюе валютай на Браخالцы, цягае вазок, запоўнены даведкамі і прадуктовымі карткамі, крадзе патаку і спекулюе самагонкай – і не хоча пачувацца беларусам і абараніць сваю годнасць!

Дзе бяда, дзе віна гэтага маленькага чалавечка? Усё пераблыталася. Вось чаму глядач смяецца, калі Зносак заляцаецца да Насты Пабягунскай, «араторыць» з трыбуны пра палітычную сітуацыю і Савецкую ўладу або марыць стаць царом і ўвесці паўсюль, ад Амерыкі да Еўропы адзіную і непадзельную рускую мову. Але нікому не да смеху, калі чырвонаармейцы выводзяць нябогу-«тутэйшага» пад ручкі, каб дзе-небудзь за сцэнай «пусціць у расход». Нічога не дапамагло – ні сацыяльная мімікрыя, ні спрытны розум прыстасаванца.

Ці адзін Мікіта Зносак вінаваты ў тым, што так недарэчна змарнавалася яго жыццё? «А ўсё віна ў тым, што мой Мікітка вучыўся, але, мабыць, – не давучыўся, і выйшла з яго ні богу свечка ні чорту качарга»¹, – зазначае старая Зношчыха. Хто ж былі Мікітавы настаўнікі? Генрых Мотавіч Спічыні, «майстра адбеларушваць», ды Усходні з Заходнім вучоныя, кожны з якіх на свой капыл трактаваў гісторыю і геаграфію Беларусі. Камічнымі выглядаюць і іх бязглуздыя «тэорыі», і мова-«трасянка», на якой гавораць гора-навукоўцы:

«У с х о д н і в у ч о н ы. Ешчо одзін маленькій вопрос: Вашы землякі не собіраются в будушчэм прыобрэсці себе морэ

¹ Купала Я. Паэмы. Драматчычныя творы. С. 474.

вместо утонувшего, чтобы со временем пробіць себе куда-нібудзь окошко – в Европу ілі Азію?

Я н к а. Нам і без мора, пане вучоны, хапае дзе тапіцца, як павее пошасцяй праз усходнія ці заходнія «акошкі».

У с х о д н і в у ч о н ы (*запісваючы*). О Дарданелах, о Індзійскіх морях і о якіх-лібо окошках не помышляют і помышляць не жэлают, ібо, по іх жэ словам, і без того імеют гдзе топіцца, когда повеет сквознякамі із Запада.

З а х о д н і в у ч о н ы (*запісваючы ўперамежку з Усходнім*). О розшэжэнню сваіх граніц од можа до можа не мажон і мажыцца сабе не жычон, поневаж, як самі твердзон, маён гдзе топіцца сень і бэз можа, гды повеён пшэцёнгі зэ Выходу»².

Вось такі смех пануе ў гэтым купалаўскім шэдэўры – зменлівы, мясцінамі злавесны, горкі.

Падобныя рысы камічнага назіраем у творы, напісаным Максімам Гарэцкім прыблізна ў адзін час са з'яўленнем «Тутэйшых» – п'есе «Жартаўлівы Пісарэвіч» (1925). У ім выявілася і яшчэ адна традыцыйная рыса мастацкага смеху – самаіронія.

Здольнасць беларуса іранізаваць не толькі з навакольных, але і з сябе распрацавана ў такіх старадаўніх літаратурных творах, як «Прамова Мялешкі», паэмах «Тарас на Парнасе», «Тэатр», у вершаваным апавяданні В. Дуніна-Марцінкевіча «Халімон на каранацыі». Для герояў гэтых твораў самаіронія служыць як бы спосабам самааховы, імунітэту ад чужой насмешкі. «Глядзіце на мяне, пасмейцеся, калі вам прыемна, бо я і сам з сябе жартую», – нібыта запрашаюць гэтыя персанажы. Самаіронія надае смеху адценне мяккасці, незласлівасці.

Гэтую звычку захаваў у сабе і герой п'есы М. Гарэцкага, збяднелы гаспадар Пісарэвіч. Грамадзянская вайна адабрала ў яго дабро, адарвала ад роднай сялібы, закінула ў далёкую эвакуацыю, у глыб Расіі, разам з жонкай і дзецьмі. На чужыне Пісарэвічу непрытульна – няма ні працы, ні трывалага даху над галавой, у сям'і нястача... А Пісарэвіч жартуе. Хварэюць сямейнікі, захварэў сам, а па-ранейшаму жартуе, нават са свайго гаротнага становішча. І ад тых жартаў у жонкі на вачах слёзы. Нарэшце, здаецца, фартуна ўсміхнулася гэтай пакутнай сям'і: вайна скончылася, Пісарэвічы сядваюць у цягнік, каб вярнуцца на Бацькаўшчыну. І тут, у вагоне, Пісарэвіч *пакжартуе* ў апошні раз – памрэ ў дарозе, пакінуўшы ў распачы сямейнікаў...

² Тамсама. С. 458.

Народны гумар, іронія, самаіронія, добразычлівае пакепліванне, уедлівы сарказм – гэтыя формы мастацкага смеху складаюць нацыянальную адметнасць беларускай літаратуры, падмурак традыцыі, якой жывіцца сучасная камедыяграфія. Яны тлумачаць сакрэт жывучасці, працяглай актуальнасці камедыйных твораў, нібыта ўшчыльную прывязаных да свайго часу. У першую чаргу гэта датычыцца Кандрата Крапівы, байкапісца і камедыёграфа, чые творы, напісаныя ў 1920 – 1930 гады, не губляюць сваёй актуальнасці і сёння. Яго байкі «Мандат», «Дэкрэт», «Махальнік Іваноў», «Саромлівы», «Ганарысты парсюк», «Казёл», «Язычок» захавалі вастрыню, бляск, іскрамётны гумар.

Гэтыя рысы уласцівае і лепшым сатырычным камедыям Кандрата Крапівы. Крытыкі вызначаюць гэтую якасць як дальнабойнасць сатыры. Ёю ў значнай ступені надзелена самая слынная п'еса К. Крапівы «Хто смяецца апошнім» (1939).

Лёс гэтага твора незвычайны. П'еса напісана ў самыя змрочныя ў гісторыі Савецкай Беларусі часы – разгул сталінскіх рэпрэсій, пошук «ворагаў народа» і расправа з імі. «Ворагі» знаходзіліся ўсюды, у тым ліку і ў асяроддзі пісьменнікаў, навукоўцаў. Не выпадкова ў 1930 гады была практычна вынішчана не толькі творчая, гуманітарная, але і тэхнічная інтэлігенцыя Беларусі, прычым асабліва пацярпелі навуковыя галіны: генетыка і геалогія.

Усюды «ворагі»... Вораг Гарлахвацкі, чалавек з цьмяным мінулым, невук і шарлатан, атабарыўся ў інстытуце геалогіі і спакваля распачаў там падрыўную дзейнасць. У выніку абшальмаваны сумленны Чарнавус, смяротна запалоханы Туляга. Але махляр выкрыты, і апошнімі смяюцца яго ахвяры.

Час зняў з гэтага твора налёт палітычнай кан'юнктуры. Глядач з задавальненнем назірае крах «свінтуса грандыёзуса», са смехам выслухоўвае славетную прамову Гарлахвацкага. Туляга, якога раней папракалі за нясмеласць і беспрынцыповасць, сёння апраўданы. Супраціў Тулягі – гэта пратэст супраць нахабства, здзеку. Слабы і нерашучы герой перамагае агрэсіўнага, нахрапістага Гарлахвацкага.

Крытыкі-сацыёлагі сцвярджаюць, і не без падставы, што К. Крапіва спрабаваў у завуаліраванай форме выступіць супраць неабгрунтаваных рэпрэсій, а яго Гарлахвацкі – узор тых злавесных паслугачоў рэжыму, з-за якіх сталі магчымымі масавыя рэпрэсіі.

Ці меў К. Крапіва нейкую далёкую «стратэгічную» задуму, калі пісаў гэты твор? Ці прадбачыў святло напрыканцы тунеля – той, *апошні* смех, калі постсавецкае грамадства будзе развітвацца са змрочным таталітарным мінулым?

Хутчэй за ўсё, тут адыграла сваю ролю інтуіцыя мастака. Яна накіроўвала драматурга на стварэнне шматзначных вобразаў, прымушала рабіць у п'есе нейкае патаемнае дно, разлічваць на *варыянтнасць* прачытання твора.

Дальнабойнасць смеху і варыянтнасць трактоўкі вобразаў уласцівы К. Крапівы, на жаль, не заслужана забытай і не ацэненай як след крытыкамі, – камедыі «Мілы чалавек» (1945).

Крытычныя выказванні пра мастацкія і сацыяльныя якасці гэтага твора былі досыць стрыманыя, асцярожныя. Ён нейкім чынам выпадаў з кантэксту парадных, «лакіровачных» твораў, адзіным прызначэннем якіх было – услаўляць перамогу. Сатыра, прытым скіраваная сваім вастрыём не супраць «фрыцаў»-кураедаў, а ў глыбокі савецкі тыл, у горад Энск, магла выглядаць па сваім часе «небяспечнай».

Здаецца, што нават сам драматург прадчуваў не вельмі просты лёс камедыі. Гэтае прадчуванне выказана ў пралогу. «Перад заслонай» спрачаюцца два літаратары – драматург-камедыёграф Язва і «былы драматург і будучы паэт» Праменны:

П р а м е н н ы. Прывітанне Шэкспіру!

Я з в а. Здароў, братка Мальер!

П р а м е н н ы. Адкуль?

Я з в а. З тэатра.

П р а м е н н ы. Што там чуваць?

Я з в а. Кажуць, глядач смяецца хоча.

П р а м е н н ы. Ён хоча смяецца, а нашаму брату хоць ты плач.

Я з в а. Некаторыя драматургі з гэтай задачай лёгка спраўляюцца.

П р а м е н н ы. Я ведаю: яны паказваюць гледачу палец. Лічаць, што калі глядач вельмі пасмяецца захоча, дык і з пальца пасмяецца.

Я з в а. Смяецца, смяецца, ды нарэшце пакрыўдзіцца. За каго вы, скажа, мяне лічыце? Што я вам – блазан, што вы мне палец паказваеце?

П р а м е н н ы. І чаму гэта так? Можа, таму, што ў нашай сапраўднасці няма камедыйных герояў – тарцюфаў, прастаковых, фамусавых?

Я з в а. Ты хочаш сказаць, што камедыя аджыла свой век?

П р а м е н н ы. Сапраўды, каго нам асмейваць? Каго ты ні возьмеш, дык гэта будзе або рабочы, або калгаснік, або інтэлігент, адным словам, чалавек савецкі. Пажартаваць з яго яшчэ можна, але паспрабуй яго асмяяць. Паспрабуй вывесці на сцэну сучаснага недарасля або сучаснага сквазнік-дмуханоўскага.

Я з в а. Ну што-ж, і паспрабуй.

П р а м е н н ы. Дык-жа пакрыўдзіцца.

Я з в а. Хто?

П р а м е н н ы. Той-жа савецкі глядач¹.

Дыялог Праменнага і Язвы ў нечым нагадвае спрэчку пра прызначэнне паэзіі, якую вялі героі паэмы Уладзіміра Дубоўкі «І пурпуровых ветразей узвівы...» Матэматык і Лірык. Матэматык выступаў у ёй у ролі вузкалобага дагматыка, Лірык – як вольны творца. У камедыі К. Крапівы Праменны не прэтэндуе на ролю заканадаўцы літаратурнай моды – ён палахлівы літаратар, настроены не на творчасць, а на выкананне «сацыяльнага заказу». Галоўнае для яго – не ўтнявіць «надлітаратурнае начальства».

У адным са сваіх сцвярджэнняў Праменны памыляўся – савецкі глядач, стомлены вайной і крыху аднастайнай літаратурнай агітацыяй, сапраўды чакаў смеху і не збіраўся крыўдаваць на камедыёграфаў. Таму з гэткім энтузіязмам успрымалася купалаўская «Паўлінка», новы сцэнічны варыянт які (са шчаслівым фіналам) быў прапанаваны гледачу ў самы разгар вайны.

Праменны, гэты «абачлівы» канфарміст, не памыляўся ў іншым – рамяство камедыёграфа, смехатворцы сапраўды было на той час небяспечным. Яму пагражаў не «савецкі глядач», а савецкая афіцыйная крытыка і цензура. Пройдзе няшмат часу, і будзе жорстка раскрытыкавана аповесць Міхаіла Зошчанкі «Прыгоды малпы», які асмеліўся смяяцца падчас змагання з навалай...

Цікава, што Язва збіраецца зрабіць антыгероем сваёй будучай камедыі не фашыстоўца, дыверсанта, шпіёна або паліцая, а свайго суседа, «мілага чалавека».

Гэты герой – Жлукта, які займеў сабе рамантычны псеўданім Чарскі, каб можна было ў зручным выпадку намякнуць на сваё сваяцтва з «тым самым» Луначарскім. Жлукта – не проста

¹ Крапіва К. Зб. тв. У 5 т. Т. 2. Мн., 1974. С. 295, 296. (Далей твор цытуецца паводле гэтага выдання).

абывацель і не банальны круцель – гэта махляр з жыццёвай філасофіяй і цынічнай мараллю:

«Ж л у к т а. ...Людзі живуць па-рознаму, і рэдка хто жыве па-людску. Я хачу па-людску апранацца, па-людску есці, па-людску піць, па-людску любіць. Пакуль што я нічога гэтага не маю» (с. 300).

На сённяшні розум цяжка асудзіць адзін з тэзісаў жыццёвай «праграмы» Жлукты: есці, піць, апранацца, любіць «па-людску», адным словам – жыць па-людску. Здаецца, што гэта не заганае крэда абывацеля, а нармальнае чалавечае жаданне. Але невялікую папраўку да гэтага робіць Язва, калі Жлукта прапануе выпіць за людскае жыццё: «І самі каб людзьмі былі». Стваральнік «блатканторы» прапаведуе жыццёвыя прынцыпы, якія бяруць пачатак ад страўніка.

Другую папраўку робіць час, у які жыруе Жлукта, паглынаючы каньяк «Арарат», ікру і балык. Гэта адбываецца на фоне нішчымнага, галоднага ваеннага ліхалецця.

Мараль сытага жыцця, што ні кажы, пасуе да мірнага часу. У вайну яна набывае звыродлівыя формы, пра якія згадаў у «Паэме сораму і гневу» Пімен Панчанка:

Сябры часоў вайны...
О Божа мой!
Стагналі,
Нібы пёк палын у роце.
Не бачылі ў агні перадавой.
(Я не пра тых,
Хто вёў баі на фронце.)

Яны жылі ў маскоўскіх нумарах,
Пілі гарэлку, трэскалі тушонку.
Калі іх працінаў за блізкіх страх,
Дык прыязджаі суцяшаць іх жонкі¹

«Блатмайстарская кантора», арганізаваная Жлуктам, дзейнічае па вядомаму прынцыпу: «ты – мне, я – табе». «Кліенты» могуць атрымаць у Жлукты ўсё: электрарухавік, скрынку гарэлкі, нават казу, зразумела, за пэўныя паслугі або ўзнагароду. Даволі

¹ Панчанка П. Паэма сораму і гневу // Анталогія беларускай паэзіі. У 3 т. Т. 2. Мн., 1993. С. 523.

рызыкаўнае прызнанне Жлукты не аспрэчваецца ні героем, ні аўтарам:

«Я з в а. Мяне здзіўляе не столькі ваша правіла, колькі бліскучае правядзенне яго ў жыццё... У чым сакрэт вашага поспеху, я так і не магу зразумець.

Ж л у к т а. Ніякіх сакрэтаў тут няма. Ёсць здольнасць адказаць на запатрабаванні жыцця. Дзякуючы гэтай здольнасці я з'яўляюся маленькай папраўкай да сістэмы размеркавання. Праўда, дзеля гэтага мне прыйшлося часова адкласці свае творчыя замыслы.

Я з в а. Папраўка да сістэмы размеркавання... Гэта ўжо цэлае тэарэтычнае абгрунтаванне таго, што мы называем... *(Падшуквае слова.)*

Ж л у к т а. Блатам, вы хочаце сказаць?

Я з в а. Можна, і так...» (с. 324, 325).

«Папраўка да сістэмы размеркавання...» Узнікае пытанне, якой сістэмы? Аўтар не дае адказу. Інакш давялося б прызнаць, што блат і блатмайстры пры такой сістэме – з'ява непазбежная. Можна паказаць Жлукту яшчэ і дэзерцірам, як гэта зрабіў К. Крапіва, можна напісаць пра яго фельетон, як гэта зрабіў Язва, – і ўсё ж карань сацыяльнай хваробы застанецца некрануты.

Пры ўсёй сваёй «адмоўнасці», герой Крапівы – востры на язык, дасціпны персанаж. Яго выказванні – цынічныя і ў той жа час трапныя. Вось якім чынам ён характарызуе сяброўку свайго жыцця:

«Ж л у к т а. Дзівак чалавек. Ён думае, што жанчыны жывяцца паэзіяй. Спытайцеся ў мяне, чым яны жывяцца. Ты яе спачатку мясам накармі, дай выспацца ды выгуляцца добра, адзень як мае быць, а тады яе і на паэзію пацягне; тады яна і над вершам можа паўздыхаць. А пакуль вы нічога гэтага даставіць ёй не можаце, дык вы для мяне не канкурэнт» (с. 323, 324).

Бяздарны паэт Праменны, да якога таксама адрасавалася гэтая рэпліка, сапраўды, спрабаваў спакусіць Клаву вершамі, як высветлілася, не сваімі. Як выказаўся на ягоны конт Язва, Праменны – асоба бледнаватая, адзінае яркае ў ім – тое, што ён спакушае чужых жонак чужымі вершамі. І калі Клава нарэшце пакідае Жлукту і ідзе да Праменнага, у трываласць іх адносін не верыцца.

Зрэшты, і вобраз Язвы часам выглядае надта блякла на фоне яркай, каларытнай асобы Жлукты. Мясцінамі Язва ператвараецца ў панылага рэзанёра, часам праяўляе не адпаведную яго ампуа

беспрынцыпнасць. Напрыклад, з асалодай куляе кілішкі разам з Жлуктам пад балычок, дзякуе за пачастунак, і тут жа «здае» свайго прыяцеля. У нечым ён – бледнаваты ценз малярэўскага Мізантропа, у нечым – сваяк цынічнага філосафа-канфарміста Торбы з сатырычнага рамана Андрэя Мрыя «Запісак Самсона Самасуя».

У Кандрата Крапівы атрымаўся як бы спектакль унутры спектакля, з драматургам у якасці персанажа – прыём у духу заходнееўрапейскіх эксперыментаў з аўтарам і акцёрам. «Хітрыкі» такога прыёма яшчэ і ў тым, што К. Крапіва мог заўсёды апраўдаць недасканаласць твора няўмеласцю «другога» аўтара – Язвы.

Актуальнай, жывучай гэту камедыю робіць не толькі смех, але і выразны падтэкст, недамоўленасць, замоўчванне ў разліку на дадумванне.

Традыцыйныя якасці беларускага смеху перадаліся беларускай камедыяграфіі нашага часу. Яны абумовілі незвычайны, нават фенаменальны ўзлёт творчасці драматурга Андрэя Макаёнка.

Недарэчнасцю лічу тое, што сёння дзень у тэатрах беларускай сталіцы не паказваецца ніводная з п'ес драматурга. Яго творы, надзеленыя выключнымі, здавалася б, сцэнічнымі якасцямі – проста бяры і стаў! -- паціху сышлі са сцэны. Нават п'есы «Зацюканы апостал», «Трыбунал», «Пагарэлыцы»... Яны сёння – «п'есы для чытання».

Момант кан'юнктурнасці, які суправаджаў з'яўленне гэтых твораў, не адмяняе іх абсалютных, нязменных у часе мастацкіх якасцей. Змест згаданых твораў выяўляе прыкметы сацыяльнай жывучасці.

Возьмем, напрыклад, адну з самых сацыяльна заангажаваных п'ес Макаёнка – сатырычную камедыю «Выбачайце, калі ласка!» (1953).

Звернем увагу на абставіны, у якіх стваралася п'еса. 1953 год – не толькі год смерці Сталіна, але і пэўная гістарычная вяха, пачатак няпростага шляху ад таталітарнага да ліберальнага і дэмакратычнага грамадства. У літаратуры 1950 гадоў пачаўся перыяд пэўнай свабоды творчасці, дазволу на раскрыццё раней закрытых тэм. Лягчэй уздыхнулі сатыра і камедыяграфія. Ім ужо не замінала афіцыйная вульгарызатарская «тэорыя бесканфліктнасці». Згодна з гэтай псеўдадактрынай у літаратуры

сацыялістычнага перыяду не можа паказвацца канфлікт «паміж добрым і дрэнным». На яго месца павінен прыйсці канфлікт паміж «добрым і яшчэ лепшым».

Такая штучная рэгламентацыя збядняла літаратуру, абмяжоўвала магчымасці сатыры. Сляды гэтай «тэорыі», яе заганны ўплыў можна знайсці нават у камедыі Кандрата Крапівы «Пяюць жаваранкі» (1950), дзе калгаснае жыццё паказваецца амаль бясхмарным і бесклапотным. Трэба адзначыць, што аўтар не ставіў мэтай нейкую сацыяльную крытыку, перавёўшы дзеянне ў асяроддзе мяккага гумару, лірычнасці. Гэта камедыя – твор пра закаханых; калгасныя ж рэаліі падаюцца драматургам як дэкарацыі. Паказ калгаснага жыцця з’яўляўся для аўтара другаснай мэтай.

А. Макаёнак у камедыі «Выбачайце, калі ласка!», таксама прысвечанай калгаснаму жыццю, ажыццяўляў іншую творчую задуму. Хаця да афіцыйнага развянчання «тэорыі бесканфліктнасці» яшчэ не дайшло, драматург стварыў п’есу з развітым канфліктам, прытым канфліктам сацыяльным.

Адчуваюцца навізна і трапінасць створанага драматургам сатырычнага тыпу, раённага начальніка Каліберава і той заганнай сацыяльнай з’явы, носбітам якой з’яўляецца гэты персанаж, – *калібераўшчыны*. Праўда, спачатку гэтая з’ява ўспрымалася як лакальны, дробны недахоп на агульным фоне калгаснага дабрабыту.

Калібераў – з тых савецкіх чыноўнікаў, якія дбалі не пра дабрабыт дзяржавы і не пра свой уласны дабрабыт, а пра славу, гучную ўхвалу ў прэсе, магчымасці вылучыцца ў вачах высокага начальства і памяняць свой «калібр» на буйнейшы. Дзеля гэтага ён і наважваецца на афёру са здачай неіснуючага збожжа раённымі гаспадаркамі і атрымання квітанцый за зерне, якога няма на складах. Раён трапляе ў пераможцы сацыялістычнага спаборніцтва, а яго хваляць у прэсе і заўважае абласное начальства.

Калібераўшчына – гэта і самаўпэўненасць, партыйная фанабэрыстасць, імітацыя дзелавой актыўнасці, сацыяльная дэмагогія. Якасці, якімі надзелены антыгерой, які, паўторымся, прадстаўляў сабою тыпаж савецкага чыноўніка раённага маштабу. Сацыяльнае зло, якое ўяўляе сабой калібераўшчына, мае тэндэнцыю павялічвацца, набываць іншы «калібр».

Але, як слушна заўважыў літаратуразнавец С. Лаўшук, «звычайна пры аналізе камедыі «Выбачайце, калі ласка!» асноўная

ўвага ўдзяляецца Калібераву, ягоны ж намеснік, спецыяліст па махінацыях Моцкін застаецца ў ценю»¹.

Сапраўды, менавіта Моцкіну прыходзіць у галаву думка пра здачу неіснуючага збожжа і афармленне «гарантыйных квітанцый» пад будучы ўраджай, каб раён выйшаў у «перадавікі». «А ты, брат, камбінатар! Спе-ец!» – ледзьве не з захапленнем кажа пра яго Калібераў. Атрымліваецца, што Моцкін не столькі памагаты, колькі «мозг», «генератар іэдэй», ён жа і пранырлівы іх выканаўца.

За махлярствамі гэтых двух персанажаў праглядаецца нешта больш істотнае, сацыяльна важнае. Тая грамадская **глеба**, на якой расце паказуха. Перадусім, гэта сілавы метады кіраўніцтва, ціск на сялянства, валяртызм, начальніцкае самадурства і элементарнае невуцтва ў вырашэнні гаспадарчых праблем, выбіванне вынікаў любым коштам.

Чаму старшыня калгаса Гарошка, чалавек ад зямлі, далёкі ад думкі пра нейкае махлярства, усё ж мусіць паддацца на афёру, да якой яго схіляе высокае начальства? Бо на яго *ціснуць*. І тут ужо атрымліваецца, як ва ўлюбёнай гарошкавай прыказцы: «Хоць круць-верць, хоць верць-круць». Яго распачны маналог – гэта крык душы:

Г а р о ш к а (яго цярпенне лопнула, ён узбунтаваўся). Хоць круць-верць, хоць верць-круць!.. *(Кінуў шапку вобзем.)* Я не магу больш так працаваць! Вызваляйце мяне ад старшынства. Націскалі, Сцяпан Васільевіч! Яшчэ як націскалі! Рознымі фармулёўкамі палыхалі! А Ганну тады аблаялі – шкоднай тэндэнцыяй! А Моцкін тады прывёз дырэктара спіртзавода з гатовымі квітанцыямі, і мяне прымусілі распіску напісаць, каб хутчэй графік перавыканаць»¹.

Гарошка, «маленькі чалавек» перад абліччам усемагутнага Каліберавы, узбунтаваўся. Гэта не проста ўнутраны імпульс, усплёск эмоцый, гэта вынік пераадоленага страху. Гарошка баіцца Каліберавы не толькі таму, што той можа яго звольніць або аддаць пад суд. Прычына страху – калібераўшчына, з’ява, хаця і акрэсленая сацыяльна, але ў вачах Гарошкі, чалавека, блізкага да зямлі, побыту, у нечым ірацыянальная.

¹ История белорусской советской литературы. М., 1977. С. 749.

¹ Макаёнак А. Выбр. тв. У 2 т. Т. 1. Мн., 1980. С. 156. (Далей творы А. Макаёнка цытуюцца па гэтым выданні).

З Каліберавым яны размаўляюць нібыта і на адной мове, але па сутнасці на розных. Мова Каліберава, перасыпаная канцылярызмамі, дэмагагічнымі слоўцамі і штампамі, тымі самымі «фармулёўкамі», якіх Гарошка баяўся больш за ўсё, бо ведаў, куды яшчэ зусім нядаўна можна было трапіць з-за іх.

Вобраз Гарошкі, які, таксама як Туляга з камедыі К. Крапівы, пераадолеў у сабе страх перад сістэмай, псіхалагічна больш напоўнены, чым, скажам, вобраз калгасніцы Ганны Чыхнюк, якая выступае супраць калібераўшчыны. Але яе пратэст псіхалагічна не абгрунтаваны, ён тлумачыцца толькі тым, што Ганна «чалавек з народу».

Ужо ў гэтым творы А. Макаёнка вымалёўваюцца асаблівасці яго стылю і традыцыйныя рысы беларускай камедыяграфіі.

Драматург знаходзіць камічнае ў побыце персанажаў. Варта прыгадаць сцэнку, якая разыгрываецца ў апартаментах Каліберава. Наведвальнікі прыходзяць да яго з «гасцінчыкамі»: Гарошка – з поўнымі клункамі, якія перадае гаспадыні, дырэктар спіртзавода Печкуроў – з грэлкай «вогненнай вады», якую адразу ж распіваюць. Пад чарку «утрасаюцца» «вытворчыя» праблемы. Калібераў набірае нумар тэлефона нейкага маёра Дуева і выбаўляе Печкурова ад вайсковых збораў. Відавочна, А. Макаёнак дасканала ведаў звычкі савецкага чыноўніцтва і сёе-тое замаляваў проста з натуры.

Ёсць у творы бліскучыя мізансцэны, напоўненыя выбуховай смехавай энергіяй. Сапраўдны смех – заўжды нечаканасць. Напрыклад, раптоўная «хвароба» Каліберава («камні ў пячонках»), калі над яго кар’ерай пачынаюць збірацца хмары.

Трапна і дасціпна выпісана сцэна развітання Гарошкі са сваёй службовай пячаткай:

«Г а р о ш к а. ...*(Звяртаецца да пячаткі.)* З табой мне і пачот і павага былі. Ты мяне і карміла, ты мяне і паіла: з табой я ніводнага вяселя, ніводных хрэсьбін не прапусціў. А вось – прыйдзецца, відаць, расстацца. Ты, як няверная жонка, – сёння ў аднаго, заўтра ў другога» (с. 149).

Жывучасць мастацкага смеху ў гэтай п’есе абумоўлена шматзначнасцю вобразаў, магчымасцю розных трактовак аўтарскай канцэпцыі. Варта адзначыць, што А. Макаёнак умеў будаваць твор з «хітрынкай», з «сакрэтам». Як быццам прадчуваў, што закранутыя ім праблемы ў будучыні могуць абярнуцца іншымі гранямі і паўстаць больш востра.

Вядома, Макаёнак-сатырык не быў прынцыповым непрыхільнікам калгаснага ладу або сацыялістычнага гаспадарання. Ён умеў заўважаць заганы там, дзе яны былі, дабіраўся да іх карэнняў з дапамогай сатыры, а сатыра – зброя вострая, з глыбокай ступенню пранікнення ў з’явы. Бывае, што сатырычны твор аказваецца шырэйшым па сваім змесце за намеры яго аўтара. Праблемы, якія Макаёнак-драматург даследаваў у творах на «калгасную» тэму, актуальныя і сёння, калі неабходны канструктыўныя змены ва ўсёй сістэме гаспадарання.

Ёсць элемент прадбачання і ў адной з самых жыццярадасных п’ес драматурга – «Лявоніха на арбіце» (1961). «Радасны твор» – такую характарыстыку даў камедыі крытык Г. Колас. Ён пісаў: «...Лявоніха» – пра радасць. Дзеля радасці! Ад радасці. Прыроду гэтай радасці мы зразумелі, параўнаўшы атмасферу на спектаклі «Выбачайце, калі ласка!», (дзе калгаснікі здымалі старшыню – сапраўднага) і на «Лявонісе» – занатаваную фатографам. Сам селянін стаў іншы. Ён – павесялеў! І драматург у выбары сюжэта арыентаваўся на *павесялелага* калгасніка. Ён адчуваў, што вадэвільная «лухта» Лявона – Лушкі – Клавы на такім павесялелым гледачы пакоціцца, як зваранае «кока» на святым ігрышчы: чытачу – пацеха! На рыбалку з вудамі! У тонкія пачуцці ўслед за Эмай Бавары! Няхай яна – як ляля, дык і мы ж таксама ўжо – не галавешкі: на арбіце!»¹

П’еса з’явілася ў атмасферы грамадскага ўздыму пасля выкрыцця культу асобы. Была прынята Праграма КПСС, у якой абяцалі хуткі і непазбежны камунізм, і быў здзейснены першы палёт чалавека ў космас. У драматурга былі падставы для напісання «адпаведнай» часу камедыі, у якой віруе пераможны, нібыта бясхмарны смех.

У п’есе нямала вадэвільных эпізодаў: пошук злодзея, які краў калгаснае сена, з дапамогай забытай ім каля стога дзяружкі; «эмансіпаваная» Лявоніха чытае ўслых рызыкаўную мясціну з Флабэра; спробы суседкі Клавы спакусіць чужога мужа... Лявон аказваецца нібы ў аблозе: «перадавая» жонка рвецца ў дэпутаты, адмаўляецца даглядаць карову, як «перажытак уласніцтва», да таго ж і начальства, калгаснае і раённае, дзяўбе... Ды і аўтар «падстаўляе» свайго героя: паказвае яго за крадзяжом калгаснага сена.

¹ Колас Г. «Тады я міністра – прызнаю» // Мастацтва Беларусі. 1987. № 3. С. 19.

Здаецца, усе і ўсё супраць «антыгероя», і вось-вось рухне яго «рагаты бастыён» – апошняя перашкода на шляху да камунізму...

Але і гэты твор атрымаўся з хітрынкай: у ім адчуваецца і аўтарская сімпатыя да абаронцы «рагатага бастыёну», і пэўнае апраўданне яго. У падтэксце твора прыхавана пытанне: «А ці спыталі вы ў таго, каго называеце ўласнікам і «перажыткам», ці так ужо хоча, ці рвецца ён у незнаёмы для яго камунізм?» Выяўляюцца рысы беларуса – «Хомкі нявернага», як казаў М. Гарэцкі: яму трэба папрыглядацца, што ўяўляе сабой гэта незнаёмае, «з чым яго ядуць».

У спрэчцы, якую Лявон вядзе з сваімі блізкімі, ён выказваецца пераканаўча:

Л я в о н. ...*(Па-філасофску.)* Што такое карова?

М а к с і м *(пасля пайзы)*. Сенаспажывец.

Л у ш к а. Ну-у... малако... смятана...

К л а в а. Масла...

Л я в о н *(з пагардай)*. Бабскі розум. А вось ён разумее. *(Паказай на старшынню.)* Таму і такі прыцэл бярэ... Карова – гэта мая свабода, мая эканамічная незалежнасць. Гэта – мой бастыён, мой дот! Расшыфрую: «долгременная оборонительная точка».

М і х а л. Ад каго ж вы будзеце бараніцца ў сваім рагатым бастыёне?

Б у й к е в і ч. Хіба не ясна? Ад камунізма.

Л я в о н. Што вы за людзі? Ну чаго спяшаецеся? Што вы мяне гоніце? Дайце аглядзецца! А то што ні дзень, то ўсё *(разгублена)* новае... *(з абурэннем)* новае... *(са злосцю)* новае!!! Жыву, як на палубе карабля: то туды гайдане, то сюды. Няўстойліва на нагах стаю. Дайце мне прыспасобіцца» (с. 245).

Пройдзе не так шмат часу і «кансерватызм» Лявона будзе выглядаць здаровай сялянскай логікай. А публіцыстыка раней за мастацкую літаратуру гаварыць пра страту пачуцця гаспадары, пра ўласніцтва як здаровае пачуццё селяніна, які працуе на сваёй зямлі.

Прадчуваннем будучых змен, заклапочанасцю лёсам сялянства і вёскі прасякнута п'еса А. Макаёнка – «Таблетку пад язык» (1973).

Арыгінальны падзагалавак, у якім дэкларуецца публіцыстычная прырода твора, – «камедыя-рэпартаж». Драматург быў досыць вынаходлівы ў выбары жанравых вызначэнняў для сваіх твораў. У яго ёсць такія вызначэнні, як «народны лубок»,

«небяспечная камедыя», «пралог і эпілог адной прыватнай трагікамічнай гісторыі» і нават «сентыментальны фельетон».

Гэта сведчыць, што майстру, прызнанаму смехатворцу, было цеснавата ва «ўнармаваных» жанравых межах. Драматург бачыў нескарыстаныя вялікія магчымасці мастацкага смеху. Ён бачыў і тое, што камедыі пад сілу гаварыць і пра вельмі сур'ёзныя, нават трагічныя рэчы.

«Рэпартажнасць» камедыі «Таблетку пад язык» праяўляецца і ў асаблівасцях драматургічнага часу: амаль усё дзеянне твора адбываецца ў кабінёце старшыні калгаса Каравая на працягу яго працоўнага дня. За гэты дзень у жыцці гаспадаркі здараецца столькі падзей, што старшыні і сапраўды ёсць ад чаго класці таблетку пад язык. Галоўны ж яго боль – масавыя ўцёкі моладзі з вёскі ў горад. Інакш кажучы, праблема міграцыі вясковага насельніцтва ў горад.

У 1960 – 70 гады гэтая праблема ўсур'ёз занепакоіла пісьменнікаў. Надзвычай балюча ўспрынялі перамены ў вёсцы «деревенщики» – В. Распуцін, В. Бялоў, В. Астаф'еў, В. Шукшын ды іншыя. Неўзабаве стала літаратурнай модай паказваць у творах «неперспектыўныя» вёскі, бабулек і дзядоў, якія дажываюць у іх свой век, пакінутыя бессардэчнымі дзецьмі, што з'ехалі ў горад...

На гэтым фоне «камедыя-рэпартаж» А. Макаёнка выглядала не зусім традыцыйна і нечакана. Драматург не спяшаўся асуджаць моладзь, што пацягнулася ў горад па веды, па працу, па шырокую жыццёвую перспектыву. Не спяшаецца гэтага рабіць і Каравай, які слухна адказвае на закіды мясцовага дэмагога, палітычна «бдзіцельнага» Крандзялёва:

К а р а в а й. Што такое, таварыш Крандзялёў? Што здарылася? Зноў які-небудзь промах у мяне ці скрыўленне?

К р а н д з я л ё ў. Не промах, а лінія! На якой падставе вы разбазарваеце кадры? Вы распускаеце людзей направа і налева! Па гарадах! Разбрыліся! Гэта як назваць? Што гэта? Палітычная блізарукасць? Ці падрыў калгаснай эканомікі? Я ў вас пытаю!

К а р а в а й. ...Дык якую такую лінію ты заўважаў? Што я скрывіў?

К р а н д з я л ё ў. Уцечка кадраў назіраецца. На нашых вачах калгас бяднее на рабочую сілу. А ты палец аб палец не ўдарыў. Тут жа плаціну трэба, дамбу трэба, але затрымаць тых, што ў горад бягуць.

К а р а в а й. Плаціну? На людзей?

К р а н д з я л ё ў. Так, плаціну! Так, на людзей!

К а р а в а й. Гэта як? Па ўзору кітайскай сцяны?

К р а н д з я л ё ў. Не жартуй!

К а р а в а й. Не, ужо лепей сеці раскінуць... па ўсіх дарогах і сцежках. Сеці дзешавей. Сілкі! Во!»¹

Крандзялёў, гэты пільны грамадскі кантралёр сталага веку, відавочна, суме пы тых часах, калі супроць людзей узводзіліся і «дамбы», і «плаціны», калі вяскоўцаў імкнуліся затрымаць у калгасах спосабамі, якія нагадвалі прыгон. Але ў яго не знаходзіцца аднадумцаў.

Не прымае такіх метадаў «дэмаграфічнай палітыкі» персанаж камедыі дзед Цыбулька, або, як яго яшчэ называе драматург, «састарэлы вундэркінд».

У беларускай літаратуры ёсць некалькі тыпажаў дамарослых вясковых філосафаў-дзівакоў. Напрыклад, Руды з «Палескай хронікі» Івана Мележа. Дзед Цыбулька вылучаецца не толькі сваёй дзівакаватасцю, але нейкім абсалютна нечаканым парадаксамізмам меркаванняў, якіх не знойдзем у беларускіх літаратурных «дзядоў».

У спрэчцы з дэмагогам Крандзялёвым пра сучасную моладзь дзед Цыбулька падбірае такія аргументы, якія могуць прывесці ў шок нават прывучанага да «правільных» думак гледача:

«К р а н д з я л ё ў. А цяпер што? Чы-кі-бры-кі-вы-каб-лу-кі. *(Перадражнівае нечы дзікі гартанны крык.)* Э-э-э-а-а-а – у-у-у-і-і-і! Цьфу. Падзічэлі! Ад рук адбіліся. Няма на іх цвёрдай рукі! Вот! Зямлю не любяць – тут карань зла! Не любяць яны зямлю!

Д з е д Ц ы б у л ь к а *(спакойна пакуль што)*. А навошта яе любіць? Зямля, яна і ёсць зямля. Вот ты яе любіш, а не носіш за пазухай ці ў кішэні, у партманеціку. Вот калі капейчыну любіш, дык і дрыжыш над ёй, у цяплейшае месцейка яе, у кішэньку, што каля сэрцайка. Рублёўку любіш – і відаць усім. А зямля... Чаму ж ты яе, ідучы ў хату, абмятаеш венічкам, абскрабаеш трэсачкай са сваіх ботаў? А? А ты б яе, люблю, узяў ды ў хату, ды на пачэснае месца – ды на стол яе, дарагую-залатую. А? Што? Не? Дык жа не! Да парога твая любоў. І правільна! Падзол, сутлінак любіць ці пясок? Смешна, канечне. Можа, загадаеш яшчэ барану нам палюбіць, капаніцу ці другія сродкі вытворчасці?» (с. 59).

Дзед Цыбулька – супраць паказнога, «сусальнага», а па сутнасці, няшчырага пачуцця, калі слова «зямля» ўжываецца ў

¹ Макаёнак А. Выбр. тв. У 2 т. Т. 2. Мн., 1980. С. 39-41. (Далей творы А. Макаёнка цытуюцца па гэтым выданні).

пераносным сэнсе. Ён цудоўна ведае розніцу паміж двума значэннямі слова: «зямя» – глеба і «зямя» – Бацькаўшчына. Свае веды стары хітрук чэрпае не толькі з падручнікаў па палітэканоміі і гістарычнаму матэрыялізму, па якіх вучыцца ўнук-студэнт. І ў яго меркаваннях, відавочна парадаксяных, хаваецца тое рацыянальнае зерне, якога шукаў камедыёграф.

Прывязаць моладзь да вёскі можна толькі праз дабрабыт, праз зацікаўленасць: матэрыяльную і духоўную. Да гэтай высновы прыходзіць Каравай і іншыя персанажы твора.

П'еса выклікала палеміку ў друку. Але Андрэй Макаёнак, як у свой час Бернард Шоў, вынаходца праблемнай п'есы, імкнуўся «ажывіць» дзеянне гумарыстычнымі сцэнкамі з вясковага жыцця. І гэта ў значнай ступені яму ўдалося, дзякуючы добраму веданню вясковых нораваў і іскрамётнаму майстэрству смехатворчасці.

Драматург адчуў: там, дзе моладзь, там заўсёды рух, жарты, нечаканыя, забаўныя сітуацыі і, вядома ж, каханне. А дзе каханне – там яго наступствы, якія драматург абыгрывае часам у даволі фрывольнай форме, ствараючы атмасферу няўрымслівага, смеху.

А. Макаёнку ўдавалася даволі арганічна спалучаць смешнае і паважнае, пацеху і роздум. Крытыкі прадказвалі, што драматург звернецца да жанру драмы і трагедыі. Але А. Макаёнак захаваў вернасць камедыі, хаця выпрабавваў розныя жанравыя варыяцыі.

У творчасці драматурга адбываліся відавочныя змены. У яго камедыях праяўлялася тэндэнцыя да аналітычнага роздуму, праблемнасці, філасофіі. Гэта вызначала новую лінію ў развіцці беларускай камедыі – тэндэнцыю да *інтэлектуалізацыі*.

Адпаведна ўзрастала роля драматургічнай умоўнасці, такіх мастацкіх прыёмаў, як гратэск, гіпербала, карыкатура, разгорнутая метафара, сімвал. Драматург імкнуўся да шматзначнасці, большай ступені абагульнення.

Адна з першых п'ес, створаных у гэтым накірунку, -- трагікамедыя «Зацуканы апостал» (1969, паст. 1971). У творы, жанр якога можна вызначыць як камедыя-прытча высвечваецца цэлы комплекс жыццёвых праблем. Дзеянне адбываецца ў адной заходняй краіне. Але чытачу зразумела, што гэта гісторыя можа мець месца ўсюды. Бо праблема сям'і, разладу і непаразумення ў ёй, канфлікт пакаленняў – універсальная і адвечная.

І калі мы бачым, як тата хлусіць маме, мама – тату, яны абодва – дзецям, узнікае пытанне: ці ж толькі на захадзе?

Адной з прычын распаду сучаснай сям’і драматург бачыў у няшчырасці, фальшы, двудушшы, або «падвойных стандартах», якія моцна ўкараніліся ў грамадстве. Вось характарыстыка Мамы: «жыве за мяжой, гаворыць, можа, і правільна, а што яна думае... Каб яна з’ела тое, што яна думае. Яна хоча, каб усе жылі паводле правілаў хрысціянскай маралі, а сабе дазваляе іншы раз і так... як-небудзь...»¹

Дзеці, як вядома, надзвычай востра і чуйна рэагуюць на няшчырасць і падман.

Бунт Малыша, персанажа-вундэркінда, адмысловы. Надзвычай рана ён навучыўся не толькі выкрываць хлусню дарослых людзей, але і карыстацца ёю. Ён ставіць эксперымент ва ўласнай сям’і – і пераконваецца, як лёгка прымусіць людзей скарацца. Цяпер заповітная мара Малыша – зрабіць палітычную кар’еру...

За душу гэтага юнага цыніка змагаюцца, так бы мовіць, кнігі і тэлевізар. Кнігі вучаць яго «разумнаму, добраму, вечнаму». Тэлекаментатар, які штовечар «прымае роды ў гісторыі», навучае хлусні, цынізму і майстэрству абалваньваць масы. «Неакрэплая псіхіка» Малыша не вытрымлівае: вундэркінд становіцца ідыётам.

Палемізм і сацыяльная вастрыня з’яўляюцца атрыбутамі апошніх п’ес А. Макаёнка. З гэтай прычыны дзесяць год не бачыла сцэны, знаходзілася «ў шуфлядзе» камедыя «Пагарэльцы» (1980).

У гратэскавай, іншасказальнай форме ў творы раскрываюцца жажлівыя рэаліі 1930 гадоў, калі велізарнай сілы «землятрус» выкідаў службоўцаў з іх крэслаў, калі вызваленныя вакансіі займалі ўсялякага кшталту прайдзісветы і махляры. Адзін з такіх новаспечаных начальнікаў, Ухватаў, стварыў вакол сябе цэлую сістэму «кругавой парукі», стаў маленькай копіяй «крамлёўскага горца».

Час можа памяняць праявы ўхватаўшчыны, гэтай сацыяльнай хваробы, але не цалкам вылечыць яе. Да такой не вельмі аптымістычнай высновы падводзіць «Эпілог» «прыватнай трагікамічнай гісторыі». Састарэлы Ухватаў саступае сваю пасаду былым падначаленым. І яны тут жа выпрабоўваюць на ім, цяпер звычайным пенсіянеры, усе хітрыкі бюракратычнай машыны. Але і іхні трыумф, відавочна, будзе часовы. Ужо рвуцца да

¹ Макаёнак А. Т. 1. С. 283.

начальніцкіх крэслаў юныя бюракраты-прагматыкі, яшчэ больш нахабныя, цынічныя, беспрынцыпныя...

П'еса «Пагарэлыцы» з'явілася на сцэне і ў друку год за пяць-шэсць да «антысталінскага» буму ў літаратуры, апярэдзіўшы шырокую плынь твораў, у якіх развенчваўся не толькі культ асобы, але і ідэал казарменнага, таталітарнага сацыялізму.

Жанр апошняй камедыі А. Макаёнка «Дыхайце ашчадна» (1982, паст. 1984) можна вызначыць як п'еса-антыўтопія. У гэтым творы дамінуюць элементы ўмоўнасці, гратэску, фантазмагорыі. Аўтар імкнуўся распавесці пра канец свету, які настае з-за перамогі прагматычнага спосабу існавання. Дзялкі і палітыкі, сабраныя ў камфартабельным сховішчы, працягваюць змагацца за звышпрыбыткі, гандлююць харчам, вадой, паведамленнямі і канчаткова губляць цывілізацыю...

Твор не быў пазбаўлены моманту штучнай ідэалагізацыі, пэўнай прасталінейнасці. Але ён адпавядаў настроям свайго часу: чалавецтва з трывогай сачыла за гонкай узбраенняў, нарошчваннем ваеннага патэнцыялу ў звышдзяржавах. Пра небяспеку ядзернай вайны папярэджваў Алесь Адамовіч. У аповесці «Апошняя пастараль» пісьменнік паказваў жахлівыя наступствы ядзернай катастрофы, нагадваў пра адказнасць кожнага чалавека за лёс цывілізацыі. Такі ж папярэдзяльны змест заключаны ў камедыі А. Макаёнка «Дыхайце ашчадна».

У 1970 – 1980 гады вызначылася тэндэнцыя беларускай камедыяграфіі да праблемнасці, філасофскасці, шырыні абагульнення. Пры гэтым захоўвалася традыцыйная рыса беларускай камедыі – момант прадбачання.

Этапным творам, які засведчыў гэтую тэндэнцыю, стала філасофская камедыя К. Крапівы «Брама неўміручасці» (1973, паст. 1974).

Твор не мае фармальных прыкметаў, якія далучалі б яго да жанру навуковай фантастыкі. Адна з такіх прыкметаў, як ні дзіўна, праўдападабенства, дакладней, навуковападобнасць. І хаця лабараторыі, пацукі і навукоўцы ў Крапівы як быццам рэальныя, сама магчымасць неўміручасці выглядае не як навукова-фантастычнае, але як проста фантастычнае дапушчэнне.

Ствараецца эксперыментальная сітуацыя: а што, калі б раптам... чалавецтва, чалавек пазбавіліся б свайго адвечнага фатуму – смерці?

Нельга сказаць, каб у літаратуры, у драматургіі гэта пытанне не ўзнікала раней. Напрыклад, у сацыяльна-фантастычнай п'есе Карэла Чапека «Сродак Макропуласа» (1922) ствараецца аналагічная эксперыментальная сітуацыя.

Варта згадаць таксама філасофскую п'есу Францішка Аляхновіча «Круці ні круці, а трэба памярці» (паст. 1943). Там Алхіміку ўдаецца перамагчы смерць і нават запячатаць яе ў бочцы.

Ф. Аляхновіч спрабаваў падагульніць не толькі ўласны жыццёвы досвед, але і досвед чалавецтва. Ён ішоў да абагульнення выпрабаваным шляхам – праз фальклорную стылізацыю, праз казачнасць. Перамога смерці бачыцца як штось натуральнае, як пацвярджэнне агульных законаў жыцця, хаця Алхімік сваім шчыраваннем выклікае сімпатыю, а няўдзячная грамада – грэблівасць.

У п'есе К. Крапівы пераважае канкрэтыка. Адкрыццё неўміручасці адбываецца ў абставінах сярэднестатыстычнага савецкага побыту. Наколькі падрыхтаванае самае справядлівае грамадства ў свеце да таго, каб пазітыўна ўспрыняць гэты дарунак навукі – неўміручасць?

Феномен неўміручасці абмяркоўваюць генетык, эканаміст, медык, фізік, гуманітарый. Вобразы даволі аднамерныя, можна сказаць, «вытворчыя» тыпажы. Іх меркаванні не выходзяць за межы той спецыяльнасці, якую кожны прадстаўляе. Адкрыццё несмяротнасці пацягне за сабой процьму праблем, пераважна звязаных з дэмаграфіяй, выжываннем цывілізацыі на гэтай маленькай планеце, – так разважаюць навукоўцы. Але галоўная небяспека неўміручасці праглядаецца і без складаных навуковых выкладак. Бяда ў тым, як папярэджвае герантолаг Дабрыян, што «неўміручасці на ўсіх не хопіць».

Пачынаецца барацьба за неўміручасць, падчас якой забываюцца ідэалы, прынцыпы, нават звычайныя нормы чалавечай маралі. К. Крапіва праводзіць усіх дзейных персанажаў праз выпрабаванне неўміручасцю, і людзі, слабыя паводле сваёй чалавечай прыроды, яго не вытрымліваюць.

Прыгадаем сцэну з рамана М. Булгакава «Майстар і Маргарыта», у якой дэман Воланд выпрабоўвае масквічоў, якія нібыта павінны быць інакшымі, бо жывуць у справядлівым грамадстве. Але Воланд, пабачыўшы, як масквічы б'юцца з-за танных «шмотак», з-за дармовых купюраў, якія сыплюцца з-пад столі, з горыччу канстатуе: «Масквічы не памяняліся». Гэта

значыць, што чалавечая прырода застаецца нязменнай, незалежна ад ідэалогіі.

У п'есе К. Крапівы праводзіцца і больш дэталёвы, прыватны аналіз грамадства, крытэрыем якога служыць стаўленне да неўміручасці.

Праз выпрабаванне неўміручасцю праводзіцца стракаты натоўп незвычайных асоб: караўкіных, застрамілавых, скараспеяў, васюкоў, якія на вачах «самавыкрываюцца» як сатырычныя тыпы. Палітра сатырычных фарбаў у характарыстыцы гэтых монстраў надзіва яркая. Хто б мог дадумацца, як, напрыклад, Торгала, прынесці на аналіз замест сваёй мачы... конскую. І адразу рэакцыя – бліскавічная:

«Д а б р ы я н. Як бачыце, шаноўныя грамадзяне, калі можна вас так назваць, шансы на неўміручасць у вас вельмі слабыя.

Д а ж ы в а л а ў. Гэта канчаткова?

Д а б р ы я н. Гэта мая асабістая думка. А канчаткова скажа Камітэт па справах неўміручасці.

Т о р г а л а. Дык што ж, нам так і паміраць?

Д а б р ы я н. Не зразу. Пажывяце яшчэ. Тым больш, што здароўе ў вас, як паказвае аналіз... конскае. А прыйдзе пара, памраце, як усе смертныя»¹.

Блатмайстар, махляр, чынуша – яны ўсе плішчацца ў неўміручасць, каб «вечна жыць і не тужыць». Прасвечваецца жывёльная, амаль інстынктыўная частка іх істот. У гэтым персанажы камедыі нагадваюць местачковых абывацеляў з рамана А. Мрыя «Запіскі Самсона Самасуя» (Сом, Лін, Самчык).

Ніхто з сатырычных персанажаў не збіраецца паміраць. І найменш за ўсіх самы каларытны сатырычны тып, Караўкін. Ён загадвае базай, а гэта значыць, ажыццяўляе «сацыялістычнае размеркаванне» дабротаў, і таму лічыць, што караўкіны прыдадуцца і пры неўміручасці, бо людзі ўсё адно павінны есці і піць нават пры новай сацыяльнай сістэме. Паміж Дабрыянам і Караўкіным адбываецца гутарка:

«Д а б р ы я н. Якая ж ласка ад мяне патрабуецца?

К а р а ў к і н. Ну, што вы можаце – неўміручасць. У мяне і рэкамендацыя ёсць. *(Вымае паперку.)* Калі ласка.

¹ Крапіва К. Зб. тв. У 5 т. Т. 3. Мн., 1975. С. 296, 297.

Д а б р ы я н (*чытае*). «Паважаны Барыс Пятровіч! Я думаю, што ў вечнае падарожжа па жыцці трэба прыхапіць Караўкіна. Нам, неўміручым, ён вельмі спатрэбіцца». Подпіс невыразны.

К а р а ў к і н. Гэта піша Антон Фёдаравіч.

Д а б р ы я н. А хто такі Антон Фёдаравіч?

К а р а ў к і н (*здзіўлена*). Як, вы не ведаеце Антона Фёдаравіча?

Д а б р ы я н. Прызнаюся, не ведаю.

К а р а ў к і н. Дык я вам скажу, што вы многа траціце.

Д а б р ы я н. Так... Значыць, вы лічыце, што сваімі добрымі справамі заслужылі неўміручасць?

К а р а ў к і н. Вось жа і Антон Фёдаравіч вам піша. Толькі прашу мець на ўвазе, што мне патрэбны вопытныя памочнікі.

Д а б р ы я н. Дык іх таксама ў неўміручыя?

К а р а ў к і н. Ну, а што ж рабіць?

Д а б р ы я н. І шмат іх у вас?

К а р а ў к і н. Вось тут заява і невялікі спіс.

Д а б р ы я н (*бярэ ў рукі спіс*). Мнагавата... І ўсё Караўкіны?

К а р а ў к і н. Ну, не ўсе, але ёсць крыху. Гэта ўсё добрыя работнікі.

Д а б р ы я н. Караўкіна Марыя Захараўна. Год нараджэння... Ёй колькі ж гадоў?

К а р а ў к і н. Гэта мая бабка. Ёй пад дзевяноста, але ж нельга крыўдзіць старую.

Д а б р ы я н. Леанід Караўкін... Гэта таксама работнік?

К а р а ў к і н. Будучы. Унук, Лёнька. Яму шосты год. Але не сумнявайцеся, ён увесць у дзеда пайшоў.

Д а б р ы я н. Так... Што ж мне рабіць з вашай заявай?

К а р а ў к і н. Напішыце рэзалюцыю.

Д а б р ы я н. Якую?

К а р а ў к і н. Напішыце, каб моцна было. Ну, скажам, забяспечыць неўміручасць у першую чаргу.

Д а б р ы я н. Няхай будзе моцна. (*Піша.*)

К а р а ў к і н (*бярэ паперу*). Вялікае вам дзякуй. З разумным чалавекам прыемна справу мець. (*Чытае рэзалюцыю.*) Што?! Пайшоў... Куды пайшоў?

Д а б р ы я н. Там напісана.

К а р а ў к і н. К чортавай мацеры?!

Д а б р ы я н. Так. К чортавай мацеры. Разам з бабкай і ўнукам.

К а р а ў к і н. Дык, можа, і з Антонам Фёдаравічам?

Д а б р ы я н. І з ім таксама.

К а р а ў к і н (з *пагрозай*). Добра ж. Мы яшчэ сустрэнемся.

Д а б р ы я н. Я толькі пра гэта і мару.

К а р а ў к і н выходзіць.

Фу, якая поскудзь!

М а р ы н а С я р г е е ў н а (*ставіць чай*). Поскудзь таксама хоча быць неўміручай»¹.

Паўстае пытанне: дык хто ж неўміручы? Сацыяльнае зло, аказваецца больш жывучым, чымсьці дабро. Узброенае неўміручасцю, зло пагражае ператварыць свет у суцэльны кашмар, бясконцую драму абсурда. Каб гэта не адбылося, памочніца Дабрыяна Наташа абвешчае вучоным мужам пра смерць «неўміручага» лабараторнага пацука. І ўсе з палёгкай уздыхаюць.

Яны, як і персанажы п'есы Ф. Аляхновіча, гатовы былі прасіць Дабрыяна: «Вярні нам смерць! Жыццё не можа існаваць без смерці». Сутнасць галоўнай высновы камедыі К. Крапівы ў наступным: чалавецтва не падрыхтаванае да такога дарунка лёсу, як вечнае зямное жыццё. Як і да любога іншага навуковага адкрыцця, напрыклад, у галінах генетыкі, ядзернай фізікі або мікрабіялогіі, якое здатнае перайначыць лёс цывілізацыі.

Такога кшталту творы-папярэджанні былі ўжо напісаны ў літаратуры. Варта прыгадаць «Сабачае сэрца» М. Булгакава, дзе прафесар Прэабражэнскі горка расчароўваецца ў сваёй спробе палепшыць чалавечую прыроду. Ён літаратуры і кінематаграфіі з'явіліся творы-антыўтопіі, якія папярэджваюць пра фатальныя наступствы буйных навуковых адкрыццяў.

Але часам ява перамагае самую смелую фантастыку. Генетыкі прымусілі ўвесь свет з трывогай і нават жахам абмяркоўваць з'яўленне авечкі Долі, народжанай з непалавой клеткі. Не менш трывогі выклікаюць, як ні дзіўна, і поспехі геранталогіі. Спробы прадоўжыць чалавечае жыццё прымушаюць футуролагаў прадказваць нярадасную мадэль «састарэлага» грамадства. Павелічэнне працягласці чалавечага жыцця да дзвюхсот год, якое абяцаюць герантолагі, выклікае заклапочанасць у сацыёлагаў, псіхолагаў, эканамістаў.

«Брама неўміручасці», калі б ёй пашчасціла з'явіцца на сцэне ў сучаснай, абноўленай трактоўцы, мела б шанц стаць яркім сцэнічным відовішчам, сапраўднай тэатральнай падзеяй.

¹ Крапіва К. Зб. тв. У 5 т. Т. 3. С. 283 – 285.

Спробы спалучыць камедыйнасць і праблемнасць былі зроблены А. Петрашкевічам. Адну з камедый «Куды ноч, туды сон» («Ка-та-стро-фа», 1987, паст. 1988) ён назваў фантазмагорыяй. Праўда, паводле тэматыкі гэты твор набліжаецца да «антыалкагольных» п'ес, асабліва пашыраных у беларускай літаратуры падчас «нашаніўства» («Двойчы прапілі» Каруся Каганца, «Антось Лата» Якуба Коласа, «Атрута» Максіма Гарэцкага, «Смерць пастушка» Змітрака Бядулі). Аўтары імкнуліся давесці гледачу шкоду п'янства. Гэтай тэме была прысвечана і драма А. Петрашкевіча «Трывога» (1974).

«Фантазмагарызм» дзеяння камедыі «Куды ноч, туды і сон» у тым, што аднойчы спраўдзілася мара многіх няшчасных кабет і членаў Таварыства цвярозасці – насельніцтва аднаго горада нечакана кінула ўжываць спіртное. Прычынай такога масавага аздараўлення былі цудадзейныя лекі, што трапілі ў водаправодную сетку.

Апроч элементаў фантастыкі і гратэску, тут назіраецца характэрны прыём праблемнай п'есы – эксперыментальная сітуацыя. Незвычайнасць самой гіпотэзы надае нечаканасць і парадаксальнасць асобным сцэнам гэтага твора. Хаця чыстая публіцыстычнасць, непрыхаваная дыдактыка часам замінаюць мастацкай сіле твора.

М. Матукоўскі таксама паспрабаваў «паставіць» на ўмоўнасць, гратэскавасць, стварэнне эксперыментальнай сітуацыі. Гэтыя элементы назіраліся і ў яго ранейшых творах, у прыватнасці, у камедыі «Амністыя» (1971). «Фантастычнай» у ёй была доўгацярплівасць дамарослых выхавацеляў, якія патуралі выбрыкам хама, маральнага дэгенерата.

Ці могуць быць бязмежнымі дабрыня, дараванне, літасць? З пункту гледжання хрысціянскай маралі дараваць патрэбна заўсёды. У той жа час дабро павінна ўмець абараніць сябе.

У эпоху ваяўнічага атэізму грамадства паспрабавала выбудаваць свае крытэрыі гуманізму і дабраты. На жаль, гэтыя прынцыпы даволі шчыльна звязваліся з класавасцю, палітычнай падаплёкай. Дабро падлягала рэгламенту, партыйнай ацэнцы, *дазіроўцы*. Тое, што даравалася адным, ставілася ў віну іншым у залежнасці ад палітычнай кан'юнктуры. І ў гэтым сэнсе п'еса «Амністыя» можа служыць нядрэннай ілюстрацыяй маральнага стану грамадства 1970 гадоў.

Дзеянне адбываецца на фабрыцы дзіцячых цацак. Здаецца, што тут, дзе нараджаюцца плюшавыя мядзведзі, лялькі з

блакітнымі вачыма і вушастыя чабурашкі, не могуць працаваць дрэнныя людзі. Але высвятляецца, што можна заідэалагізаваць і забюракратызаваць і гэтую справу.

Дырэктар, галоўны канструктар і галоўны мастак абмяркоўваюць прадукцыю фабрыкі:

«І з а б е л а. І зноў жа, Якаў Фаміч... Танк каштуе восем рублёў, цягач – пяць, пісталет-аўтамат – сем рублёў. Для плана, вядома, ідэальна.

Я к а ў Ф а м і ч. А што я магу зрабіць? Сабекошт, Ізабела Сямёнаўна, рэч упартая. Але ж мы апрача танка, цягача і аўтамата выпускаем больш за дзвесце відаў цацак. Гэта не так ужо і дрэнна!

І з а б е л а. Але якіх цацак, Якаў Фаміч. Якіх? Дзесяць гадоў аднаго піянера штампуюм!

Б о ж а ш у т к а в а. Няпраўда! Няпраўда! Піянера мы асвоілі толькі летась. А да гэтага выпускалі акцыябронка.

І з а б е л а. Прытрымліваючыся вашай логікі, Рагнеда Іванаўна, у наступным годзе мы асвоім камсамольца, а затым...

Я к а ў Ф а м і ч. Не трэба так, Ізабела Сямёнаўна, не трэба. Гэта не робіць вам гонару¹.

Лялечны акцыябронка, піянер і... Гэта ўжо момант згушчэння сатырычных фарбаў, пачатак гратэскавасці. Але гратэскавасці, настоенай на жыццёвай прозе.

У п'есе з'яўляецца персанаж, падобны на няўдалую, бракаваную цацку, якую брыдка ўзяць у рукі. Імя гэтага персанажа – Салавейчык. У нечым гэты персанаж нагадвае «прыроднага чалавека», якога ў свой час апісвалі заходнееўрапейскія аўтары. Ён дзейнічае ў адпаведнасці з сваімі інстынктамі. Дыяпазон жаданняў Салавейчыка не надта каб разнастайны: напіцца, паскандаліць, пабіцца, завесці раман з якой-небудзь маладзіцай.

«Прыроднаму чалавеку» заўжды процістаіць грамадская мараль, закон, і ён павінен або стрымліваць свае інстынкты, або ісці на канфлікт з грамадствам.

Салавейчык жа ўламіўся з сякерай у чужую кватэру, збіў гаспадара, пакалечыў дзяўчыну на пляжы... І толькі тады, калі яму стала пагражаць турма, яго кінуліся ратаваць адміністрацыя завода, прафкам, «грамадскасць» і «рабочы клас» у асобах

¹ Матукоўскі М. Мудрамер. Мн., 1989. С. 42, 43. (Далей творы цытуюцца паводле гэтага выдання).

сабутыльнікаў. Дэгенерата апраўдваюць, «выхоўваюць», лагодна ушчуваюць, выпісваюць прэмію і выпраўляюць на адпачынак да мора. Пацярпелыя ж ад Салавейчыка выстаўляюцца на смех.

Казённая дабрачыннасць набывае, такім чынам, перабольшаныя, гратэскавыя формы. Не перабольшвае драматург тады, калі высвятляе прычыны гэтага дзіўнага, перакручанага гуманізму.

Паслухаем, што чытае па загадзя падрыхтаванай паперцы Салавейчык на таварыскім судзе:

«С а л а в е й ч ы к. Бацька мой – прадстаўнік слаўнага рабочага класа. Маці таксама работніца. Сам я член прафсаюза, член ДТСААФ і таварыства Крыжа і Паўмесяца. Чырвонага Крыжа і Паўмесяца. Я ганаруся тым, што мне выпала шчасце працаваць на прадпрыемстве, якое змагаецца за званне калектыву камуністычнай працы! Я ганаруся, што жыву сярод такіх цудоўных людзей, як таварыш Кічкайла, як таварыш Таратута, як таварыш Гусельнікава, як *(паглядзеўшы на Божашуткаву)* Рагнеда Іванаўна. Гэта сапраўдныя будаўнікі камунізму» (с. 32).

У той час у кожным падручніку па грамадазнаўству можна было прачытаць пра тое, што ў савецкім грамадстве рабочы клас займае прывілеяванае становішча. Паходжанне «ад станка» або плуга, партбілет у кішэні выконвалі ролю свайго роду індальгенцыі. Грамадства дзялілася на людзей рознага гатунку. Салавейчык адразу ўцяміў гэту акалічнасць сваім «класавым» інстынктам.

Атрымаўшы «амністыю», «траянскі конь», як яго назвала Ізабела, канчаткова паверыў ва ўсемагутнасць класавага паходжання. Схапіўшы па фізіяноміі ад дзяўчыны, якую паспрабаваў «палапаць», Салавейчык абураецца: «Ты на каго замахнулася? На каго руку ўзняла? На яго вялікасць рабочы клас? На гегемона? А ты ведаеш, што я з цябе зараз зраблю?.. Блін! Мокрае месца! І нічога мне за гэта не будзе! Таму што я, я... праізвадзіцель матэрыяльных каштоўнасцей!» (с. 35).

Апагею гэтая дэмагогія, пазычаная з падручніка па палітграмаце, дасягае ў фінале твора; люмпен, якому пагражае «неба ў клетачку», звяртаецца да яе, як да апошняй зброі:

«С а л а в е й ч ы к. Што ж гэта выходзіць? Навошта ж мы рэвалюцыю Кастрычніцкую рабілі? Кроў сваю пралівалі? Каб такія, як вы, здэкаваліся цяпер з рабочага класа? Не выйдзе, таварыш дырэктар, не атрымаецца! Рабочыя вам забастоўку аб'явяць, на

дэманстрацыю выйдучь і скажучь – рукі прэч ад Салавейчыка! За мяне гарой прафсаюз стане!» (с. 65).

Гуманізм сапраўдны і паказны, адрозненне і супярэчнасці паміж імі – вось канфліктная аснова твора. Ваяўнічы «носьбіт» казённага «дабра» Рагнеда Божашуткава. Яе сентэнцыі аўтар перадае ў непрыхавана саркастычнай, здзекліва-гратэскавай абгортцы. Божашуткава не толькі гарой стаіць за гегемона Салавейчыка. Яна спрабуе «выпраўляць норавы» ў калектыве. Як у яе гэта атрымліваецца, бачна з наступнага дыялогу паміж ёю і дырэктарам фабрыкі. Абмяркоўваюцца паводзіны Ізабелы, галоўнага мастака:

«Б о ж а ш у т к а в а. Яна ўвесь калектыў рэжа, Якаў Фаміч!
Я к а ў Ф а м і ч. Якім чынам?

Б о ж а ш у т к а в а. Ці бачылі вы, у якой спадніцы яна ходзіць па фабрыцы. Увойдзе ў цэх – уся работа спыняецца. Усе мужчыны ад семнаццаці да шасцідзесяці на яе спадніцу вочы вылуপліваюць. Больш правільна – не на спадніцу, а на яе ногі. На калені!

Я к а ў Ф а м і ч. Прыгожыя ногі, таму і глядзяць. Не разумею, якая ў гэтым крамола? Жаночае цела спакон вякоў лічылася ідэалам прыгажосці і наогул усялякай гармоніі...

Б о ж а ш у т к а в а. Няхай яны гэтай гармоніяй у музеях цешацца. Там усе статуі ў касцюмах Адама і Евы. А на вытворчасці, Якаў Фаміч...

Я к а ў Ф а м і ч. Няўжо вы хочаце, Рагнеда Іванаўна, каб я яшчэ жаночымі спадніцамі займаўся, нарматывы ўводзіў – каму насіць ніжэй калена, а каму вышэй? Жанчына ёсць жанчына!

Б о ж а ш у т к а в а. Яна не жанчына!

Я к а ў Ф а м і ч. А калі дзяўчына – тым больш!..

Б о ж а ш у т к а в а. Яна не жанчына і не дзяўчына. Яна член партыі!» (с. 16).

Партыйная дысцыпліна і даўжыня спадніцы – такое спалучэнне выглядае абсурдным. Аўтар ужывае адну з формаў «чорнага гумару», даводзіць да нонсенсу выказванні гераіні, з тым, каб падкрэсліць агульную недарэчнасць з’явы.

Гэта сведчыць пра арыентацыю аўтара на ўмоўнасць, згушчэнне сатырычных фарбаў. Твор «Амністыя» – не фантасмагорыя, у ёй няма звышнатуральных падзе, але ёсць неверагодныя, парадаксальныя сітуацыі, прысутнічае эксцэнтрыка.

Ужыванне такога кшталту прыёмаў патрабуе надзвычайнай выверанасці, далікатнасці. Некаторыя драматургічныя рашэнні падаюцца досыць прасталінейнымі.

Напрыклад, смерць дырэктара фабрыкі – ён павінен «проста памерці» падчас размовы з настырнай кантралёршай Ягадкай, на вачах у здзіўленага гледача. Дырэктарскае месца зойме мастачка, Салавейчыка пасадзяць у турму, Божашуткава пакаецца і назаве сябе «дурной бабай»... Развязка выглядае штучнай, развянчанне антыгероя адбываецца «сілавым» шляхам. Спрошчанасцю выглядае ўжыванне аўтарам «гаворачых імёнаў».

Камедыя «Амністыя» мае асобныя прыкметы і прыёмы новага драматургічнага стылю, звязанага з інтэлектуалізацыяй, пошукам адмысловых сродкаў сцэнічнай умоўнасці. Гэты пошук працягваецца ў адной з самых папулярных п'ес М. Матукоўскага – камедыі «Мудрамер» (1987).

У гэтым творы знаходзім яшчэ больш прыкмет, якія паказваюць на імкненне аўтара да інтэлектуалізацыі. Як і ў п'есе «Брама неўміручасці», экспазіцыю камедыі складае фантастычнае адкрыццё, з якога вынікае эксперыментальная сітуацыя. Вынаходнік Мурашка сканструяваў прыбор, які вымярае... чалавечую дурноту.

Нельга сказаць, каб чалавецтва імгненна аддзячыла вынаходніку за гэтакі падарунак. Адкрыццё адразу выклікае насцярожанасць, непрыязь. Яшчэ б! Каму хочацца трапіць у поле яго ўздзеяння ў якасці падвопытнага? Пагатоў, ад узроўню інтэлекту будзе залежаць далейшы лёс чыноўніка. Таму прыбор вырашылі пераіменаваць – з «дурамера», як прастадушна назваў яго Мурашка, у «мудрамер».

Акрэсліваецца канфліктная прастора камедыі. Невуцтва процістаіць адукаванасці, дурнота – інтэлекту, бяздарнасць – таленту, творчая ініцыятыва – бюракратычнай коснасці, руціне.

Супраць вынаходніка-адзіночкі выступае цэлы чыноўніцкі корпус, які, паводле свайго прызначэння, павінен быў бы яму спрыяць, -- група функцыянераў, якую драматург называе «Міністэрствам узгадненняў».

У пастаноўцы п'есы «Мудрамер» на купалаўскай сцэне, прэм'ера якой адбылася ў тым жа 1987 годзе, зададзенасць, дагматызм, уласцівыя бюракратычнай сістэме, падкрэслены праз сцэнаграфію. На сцэне ўзводзіцца адмысловая піраміда, што складаецца з службовых сталоў, за кожным з іх сядзіць функцыянер, перад кожным тэлефонны апарат. І ўсе гэтыя

тэлефоны па нейкай камандзе раптам пачынаюць званіць... Сістэма дзейнічае як бяздушны механізм; ёй проціпастаўлена жывая, творчая чалавечая думка, носбіт якой – Мурашка.

Функцыянальнасць гэтых персанажаў, іх вузкая спецыялізацыя падкрэсліваецца выбарам прозвішчаў, у якіх даецца маральная ацэнка персанажаў. Прыём, які драматург ужывае амаль у кожным сваім творы, на гэты раз апраўдвае сябе. Чалавек сістэмы, структуры і не абавязаны выяўляць вялікую гаму эмоцый і характэрных рыс.

Вось чаму Вяршыла, міністр узгадненняў, будзе пераважна «вяршыць», вырашаць, увязваць і утрасаць, што б ні здарылася. Папсуева, намеснік міністра па прызначэннях, будзе, як ёй належыць паводле прозвішча і пасады, псаваць, прычыць, перашкаджаць і забараняць. А Міралюбаў, намеснік па зацвярджэннях, паспрабуе, з пераменным поспехам, шукаць кампрамісы паміж ініцыятывай і дырэктывай, бараніць вынаходніка і ўлагоджваць ваяўнічую Папсуеву. Ён так робіць не дзеля нейкіх вялікіх душэўных ці разумовых якасцей, а таму, што гэтага вымагае яго пасада, яго службовае амплуа.

Вынаходнік Мурашка – ён і ёсць «мурашка» ў параўнанні з грувасткай, страшлівай па габарытах бюракратычнай машынай. Аўтар прадэманструе яго ціхманасць і нясмеласць. Мурашка ўвогуле не цікавіцца нічым, апроч уласнага вынаходніцтва. Большую частку сцэнічнага часу вынаходнік ціхенька праседзіць у кутку, і застанецца толькі паспачуваць акцёру, які будзе выконваць ролю галоўнага героя і пры гэтым апынецца ў якасці статыста. І калі ў фінале «мудрамер-дурамер» абвесціць яго геніем, гэта зноў будзе выглядаць «сілавым» вырашэннем канфлікту.

П'еса «Мудрамер» – гэта не камедыя характараў, а камедыя сітуацый. Аўтарам знойдзены добры каталізатар дзеяння – той самы «мудрамер», які ўяўляе сабой крэсла з прымацаванымі да яго датчыкамі і гукавой прыстаўкай. Той, хто сядзе ў крэсла, той сябе і выдасць. Геній пачуе з дынамікаў гукі славутага гімну «Слаўся!», таленавіты чалавек будзе адзначаны арыяй князя Ігара, Номо погмаліс (чалавек нармальны, з сярэднімі разумовымі здольнасцямі) будзе ўшанаваны танцам маленькіх лебедзяў з балета «Лебядзінае возера». Чалавек нязначнага інтэлекту з непрыемнасцю выслухае цудоўныя гукі «Паланеза» Агінскага, якія будуць азначаць для яго развітанне з начальніцкім крэслам. А разумоваму дэгенерату нябачны аркестр здэкліва зайграе «туш».

Музычны густ вынаходцы можа падацца спрэчным. Драматург выбраў нядрэнны сцэнічны ход, каб прыцягнуць увагу да крэсла з прымацаваным да яго прыборам. Глядач даволі жвава рэагуе на падзеі, якія адбываюцца вакол «мудрамернага» крэсла. Асабліва эфектнай выглядае сцэна з удзелам яшчэ аднаго вынаходніка-рацыяналізатара Залівакі. Ён дадумаўся прымусіць кур-нясушак класці яйкі па спецыяльнай камандзе па радыё, з тым, каб яны несліся па пяць разоў на суткі. «Мы ж усю краіну закідаем яйкамі!..» – абяцае вынаходнік. Ён спадзяецца выйграць «эканамічнае спаборніцтва з капіталізмам».

В я р ш ы л а. Вы ўжо правяралі сваю ідэю?

З а л і в а к а. А як жа? У лабараторных умовах! На адной курыцы! *(Бегае па кабінце.)* Прабачце! Забыўся. *(Валіцца ў крэсла.)*

Вяршыла моўчкі ўзнімаецца.

В я р ш ы л а. І які вынік?

З а л і в а к а. Цудоўны! Казачны! Вось акт аб эксперыменце! Вось пратакол і заключэнне вучонага савета! Вось рэзалюцыі сямі міністраў! Пісьмы двух акадэмікаў, якія падтрымліваюць ідэю і гатовы самі прыняць удзел у эксперыменце... Праўда, абодва яны на пенсіі! Але ў прынцыпе гэта не мае значэння.

В я р ш ы л а *(праглядаючы паперы)*. На што вы хочаце патраціць гэтыя трыццаць мільёнаў?

З а л і в а к а. Трыццаць – гэта толькі для пачатку! Так сказаць, на нулявы цыкл! Мне патрэбны НДІ куразнаўства, вылічальны цэнтр і свая эксперыментальная база. Як бачыце, прашу мінімум. У маштабах краіны – гэта капейка. Groш! А выйгрыш – трыльёны!

В я р ш ы л а. Ваша думка, Тамара Цімафееўна?

П а п с у е в а. Праблема бялка – самая вострая біялагічная праблема ў свеце. І калі б удалося яе вырашыць... Сапраўды Нобелеўскай не шкада.

В я р ш ы л а. Што скажаце вы, Ягор Фёдаравіч?

М і р а л ю б а ў *(філасофскі)*. Адною вымовай больш, адною – менш.

В я р ш ы л а. Нюра! Зялёны!

Н ю р а. Калі ласка, Віктар Паўлавіч. *(Працягвае зялёны аловак.)*

В я р ш ы л а *(узняўшы аловак)*. Значыць, уся краіна адразу?..

З а л і в а к а. Уся! Куд-куд-куды! Куд-куд-куды! А потым горы як! Манбланы! Гімалаі!..

Залівака не паспявае дагаварыць. Аглушальна грыміць туш. Усе аж уздрыгнулі ад нечаканасці. Туш прагрымеў адзін раз, другі, трэці...» (с. 328, 329).

Гэта сцэна выклікае смех. Глядач смяецца і тады, калі крэсла выконвае «Паланэз» Агінскага для манекеншчыцы, якая ў вопратцы Евы пахаджвае па сцэне, дэманструючы міністру новую ашаламляльную мадэль купальніка, і калі злашчасная Папсуева выслухоўвае «туш», які сведчыць пра яе разумовую абмежаванасць.

У гэтай сцэне смех выглядае не такім ужо бяскрыўдным і нязмушаным. Бо Папсуева ўпотаі адчувае сваю прафесіянальную непрыдатнасць, таму мае інстынктыўную непрыязь да прыбора, які называе то «сепаратарам», то «бязменам», то «кіпяцільнікам». З непрыхаваным сарказмам падаецца яе клопат пра тысячы чыноўнікаў, якія, магчыма, развітаюцца з наседжанымі службовымі крэсламі, калі прыбор выявіць іх сапраўдныя здольнасці.

Глядач, аднак, добра разумее, што Папсуева клапоціцца галоўным чынам пра сябе. Небяспека страціць працоўнае месца для яе зусім рэальная і блізкая. Бо міністэрства, што ні кажы, усё ж не кухня, а кухарка, калі прыгадаць выказванне класіка марксізму-ленінізму, якая ўдзельнічае ў кіраўніцтве дзяржавай, павінна ўжо і думаць па-дзяржаўнаму. А Папсуева па-ранейшаму мысліць кухоннымі катэгорыямі, што бачна глядачу і без «мудрамера».

Як і ў п'есе «Брама неўміручасці», у гэтым творы ёсць прадчуванне значнай праблемы, якую паставіць час: атэстацыя дзяржаўных служачых, адэкватнае вызначэнне права на прафесію. З гэтай мэтай распрацоўваюцца адмысловыя тэсты, вылічваецца з дапамогай камп'ютэрнай тэхнікі каэфіцыент разумовых здольнасцей.

Але тут неабходна заўважыць, што камедыя, нават «высокая», інтэлектуальная, праблемная, – гэта не публіцыстычны артыкул, не даследаванне па сацыялогіі і не навуковы трактат. Калі аўтар прэтэндуе на праблемнасць і глыбіню, яго не задаволіць адна тая акалічнасць, што глядач бесклапотна смяецца.

Прынамсі, крытыкаў, якія давалі першую ацэнку спектаклю, гэтая акалічнасць не задавальняла. Вось даволі строгае выказванне крытыка У. Мальцава: «Яркі, сакавіта тэатральны «Мудрамер» М. Матукоўскага на купалаўскай сцэне, нягледзячы на поспех у масавага глядача, таксама не наталіў смагу па змястоўна вострых пастаноўках. Ён ужо не выкрываў – высмейваў. Аднак

пры ўсёй абагульненасці фельетонных сітуацый, якія з цягам часу можна будзе запаўняць рознымі глядацкімі і акцёрскімі асацыяцыямі (у гэтым гарантыя доўгага рэпертуарнага жыцця) – твор па змесце драбнаваты, на ўзроўні звычайнага жыццёскага лялякання»¹

Меркаванне выглядае задужа катэгарычным. Вартасці п'есы пацвердзіліся яе доўгім жыццём на сцэне. Варта, аднак, звярнуць увагу на тыя моманты дзеяння, дзе смех сапраўды здрабняецца, выглядае штучным, страчвае сувязь з думкай, адыходзіць у бок ад праблемы.

Ёсць у творы сцэна, у якой драматург запрашае гледача ўсміхнуцца мяккай, замілаванай усмешкай. У кабінет да міністра заходзіць мілая бабулька па прозвішчы Загуменная і пытае дазволу заказаць сабе пры жыцці дамавіну. Яна пры жыцці не прывыкла залішне турбаваць людзей, дык не хоча, каб і пасля яе смерці дзеці (іх у яе адзінаццаць) мелі з ёю клопат. Міністр у разгубленасці, гатовы паверыць, што бабуля здзяцінела, але яна садзіцца ў крэсла, і «мудрамер» выконвае ў яе гонар арыю князя Ігара, што значыць – талент.

Стэфанія Станюта здолела «выцягнуць» гэтую другарадную ролю. Але ў чым талент Загуменнай? У тым, што яна выгадала адзінаццаць дзяцей? У тым, што просіць у міністра дазволу набыць труну? Іншых доказаў яе таленавітасці ў творы няма, колькі не перачытвай сцэну з удзелам Загуменнай. Даводзіцца верыць «мудрамеру».

Але, як вядома, рэчы, зробленыя чалавеам, захоўваюць у сабе часцінку душы майстра, адлюстроўваюць яго звычкі, густ, светапогляд. Гэта ж датычыцца і складаных прыбораў, такіх, як... камп'ютэр. «Мудрамер» Мурашкі тут не выключэнне.

Дзе нормы геніяльнасці, таленавітасці або разумовай абмежаванасці? Іх даводзіць прыбор, а дакладней, майстар, які гэты прыбор вынайшаў. Мы ж разумеем, наколькі адносныя гэтыя нормы.

Распавядаюць, што вялікаму Альберту Эйнштэйну настаўнікі ставілі ў дзяцінстве двойкі і тройкі па фізіцы. Вызначыць чалавечую геніяльнасць надзвычай цяжка. Гэта бывае не пад сілу не толькі прыбору, але і дасведчанаму псіхолагу. Таму фінал п'есы «Мудрамер» успрымаецца з пэўным скепісам.

¹ Тэатральны сезон: На скрыжаванні думак // ЛіМ. 1987. 18 верас. С. 10.

Праект Мурашкі ўхвалены ўсімі інстанцыямі. Утвараецца новая ўстанова – «інстытут мудраметрыі». Мурашка атрымлівае ў ім пасаду малодшага навуковага супрацоўніка. Вынаходца пратэстует:

«М у р а ш к а *(крычыць)*. Навошта ж дзесяць гадоў?! Хопіць дзесяць гадзін!

В я р ш ы л а. Так трэба, Мікалай Ягоравіч. Так трэба... Сама жар-птушка села вам у вашы рукі, а вы яе трымаць не хочаце! Трымайце сваю жар-птушку мацней! Трымайце! А то...

Вяршыла не дагаварыў. У кабінет улятае З а л і в а к а. Пальцамі рукі ён паказвае «вікторыю». Захлынаючыся ад шчасця, ён нават гаварыць не можа – бегает і кожнаму па чарзе паказвае «вікторыю». Нарэшце з яго вырваўся пераможны кліч: «Вікторыя! Вікторыя!»

Мурашка ў распачы падае ў выпрабавальнае крэсла, закрывае твар рукамі. І апарат запрацаваў. Урачыста і велічна, як гімн чалавеку, чалавечай мудрасці, гучыць «Слаўся!». Вяршыла, Міралюбаў і Папсуева ўздрыгнулі ад нечаканасці і міжволі сталі вакол Мурашкі ганаровай вартай. Стаў і Залівака, цяпер ужо паказваючы «вікторыю» пальцамі абедзвюх рук.

На гэтай урачыстай і велічнай ночце і закрываецца заслона» (с. 343).

Вядома ж, мудрамер будзе граць «Слаўся!» у гонар свайго стваральніка; вядома, кожны іншы інтэлект ён будзе вымяраць разумовымі «параметрамі» Мурашкі. Вынаходца без навуковай ступені загнаны ў малодшыя навуковыя супрацоўнікі. Лёс вынаходства вырашаюць недасведчаныя службоўцы, функцыянеры ад навукі. Бездар і гарлахват Залівака святкуе «вікторыю». Рэаліі надта знаёмыя і такія жывучыя, што цяжка паверыць у хуткую перамогу над імі. Бравурны, мажорны фінал здаецца або недарэчным, або наўмысна саркастычным, насмешкай драматурга і над сваім героем, і над яго адкрыццём. Вырашэнне канфлікту выглядае досыць спрошчаным.

У наш час, калі ў грамадскай сістэме выпрабавваюцца ўсялякія тэсты, каэфіцыенты і рэйтынгі дзеля выяўлення інтэлектуальных здольнасцей чалавека, вынаходства Мурашкі не выглядае навуковай забаўкай або драматургічнай умоўнасцю. Не менш вострым выглядае пытанне пра адпаведнасць разумовых здольнасцей чалавека той пасадзе, якую ён займае. Свет працягвае дзівіцца дзівацкім, не пралічаным як след праектам, не менш экстравагантным, чым «курынае» вынаходства Залівакі.

Сёння мы назіраем пэўную «стомленасць» камедыі. Яе традыцыйныя прыкметы: нязмушаны смех, сацыяльная вастрыня, прагнастычнасць страчваюцца, як быццам камедыя ўзяла на нейкі час адпачынак. І гэта крыху здзіўляе, бо на «пераходнай» стадыі грамадскага развіцця сатырычных аб'ектаў нібыта не паменшала.

Пэўныя спробы адрэагаваць на гэтыя змены ў традыцыйнай камедыяграфіі ўсё ж адчуваюцца. Варта назваць драматургаў, якія спрабуюць у сатырычным жанры пераасэнсаваць тыя змены, што адбываюцца ў «постсавецкім» грамадстве: Георгій Марчук, Андрэй Федарэнка, Анатоль Дзялендзік, Уладзімір Сауліч, Лявон Вашко.

Напрыклад, у творах У. Сауліча «Халімон камандуе парадом», «Адзін Гаўрыла ў Полацку», назіраюцца прыхільнасць драматурга да сучаснай тэматыкі, надзвычай яркая смехавае палітра. У камедыі «Сабака з залатым зубам» (1993) У. Сауліча захаваліся традыцыйныя прыкметы беларускай камедыяграфіі.

Драматург у сваіх творах не звяртаецца да фантастыкі або фантазмагорыі, не канструіруе штучныя эксперыментальныя сітуацыі. Фармальна ён захоўвае ў п'есах жыццёпадобныя сітуацыі. Але яго мізансцэны настолькі нечаканыя, парадаксальныя, часам эксцэнтрычныя, што даводзіцца казаць пра неверагоднасць верагоднага, фантастыку будзёншчыны. Ён досыць шырока рассоўвае межы тэатральнай умоўнасці і дасягае праз гэта незвычайнага камедыйнага эфекту.

Пра гэта сведчыць ужо самы пачатак камедыі «Сабака з залатым зубам». Кідаецца ў вочы незвычайны інтэр'ер і дзіўныя паводзіны персанажаў. Пасярэдзіне шыкоўнай гарадской кватэры маёра Козлікава ўсталяваны самагонны апарат «самай навейшай канструкцыі». Гаспадар завіхаецца каля гэтага агрэгата, а яго старэнькая маці, Кацярына Карпаўна, адбівае зямныя паклоны і моліцца перад партрэтам сына.

«М а ё р К о з л і к а ў (торкае пальцам у самагонку, выцягвае яго і падносіць запалку. На пальцы ўспыхвае ярка-сіняе полымя. Цмокае языком). Хораша, зараза!.. Не магазіннае дзярмо. (Паварочваецца да залы.) Вам смешна, што начальнік медвыцвярэнніка маёр Козлікаў у мундзіры, пры пагонах гоніць самагонку?! Эх, людзі, людзі! Усе мы чалавекі!.. Хочаш жыць – умеі круціцца!

З кута даносіцца голас *К а ц я р ы н ы К а р п а ў н ы*, якая моліцца.

К а ц я р ы н а К а р п а ў н а. Божачка, даруй мне, старой, можа, не так я жыла, не заўсёды тое рабіла, але ж ты ўсё можаш: дай шчасця і здароўя сыну майму – Каранату, нявестцы Фяўронні, унукам.

М а ё р К о з л і к а ў (*Кацярыне Карпаўне*). Матка! Перастань! Гэта ж не ікона! Гэта партрэт мой!

Кацярына Карпаўна працягвае маліцца. Маёр Козлікаў махае рукой.

А-а, ёй хоць гарох аб сцяну. Не чуе. Здам днямі ў дом састарэлых, і канцы на тым! (*Да залы.*) Вы асуджаеце, што начальнік, такі лоб, і матку – у дом састарэлых?! А што мне рабіць, людзі! У мяне ж выйсця іншага няма. Вось памяркуйце. Вы ж, напэўна, чулі, што пайшла мода на сабак. У нашага старшыні райвыканкома ажно тры цюцькі дома. Адзін – тапкі ў зубах гаспадару падносіць, другі – заместа падушкі пад галаву кладзецца. Трэці – гаўкае пад музыку. Вот і жонка мая, Фяўроння Захараўна, паглядзеўшы на гэтыя штукі, уз’ерапенілася: «Хачу такога вучонага сабачку!» Я адбіваўся спачатку: «Навошта нам гэтая сука? Лішні рот у сям’і». Але жонка яшчэ больш насела. Ну і змушаны быў саступіць. Напытаў цюцьку. Ды не абы-якога, а іншаземнага паходжання. І яму, як іншаземцу, самі разумеецца, пакой патрэбен асобны. А ў мяне ў гэтым пакоі матка пражывае. І тут, як ні круці, але апошняй давядзецца ўступіць. (*Налівае самагонкі ў шклянку. Да Кацярыны Карпаўны.*) Матка! Здаю цябе ў дом састарэлых. Чуеш?! Там на Леніна будзеш маліцца!.. За гэта! (*Падымае шклянку з гарэлкай.*)»¹

Тут шмат што выглядае непраўдападобна: і тое, што старая кабета моліцца на партрэт свайго сына, і самагонны апарат на самым відным месцы ў барацьбіта з алкагалізмам, і сынава імкненне прамяняць родную маці на нейкага сабаку. Але парадаксальнасць, гратэскавасць экспазіцыі вырастае з побытавых і досыць знаёмых жыццёвых рэалій.

Мадам Козлікава з усяе сілы плішчыцца ў «новыя беларусы», маёр Козлікаў імкнецца ўладкаваць свой побыт лепш, чым «былы сакратар райкома», які таксама падаўся ў нуварышы. Прэстыжнасць у свеце «новых беларусаў» вымяраецца набытымі дабротамі, у гэтым выпадку – колькасцю сабак і іхняй пародзістасцю. Ачмурэламу ад комплексаў непаўнаваргаснасці і

¹ Сауліч У. Халімон камандуе парадом. Мн., 1993. С. 101, 102.. (Далей твор цытуецца паводле гэтага выдання).

бясконцай п'янкi маёру Козлікаву падаецца, што гэта і ёсць «жыццё» нармальных людзей. Ён не заўважае, як яно ператвараецца ў «сабачае», як сам ён разам з сямейнікамі пачынае дзічэць.

У гэтай кватэры няма іконы, таму што думкі гаспадароў далёкія ад высокіх, адвечных матэрыяў. Бабуля моліцца на сынаў партрэт. Просіць сыну шчасця ў Бога. Бо сын для яе нават цяпер самая дарагая істота. Вобраз Кацярыны Карпаўны, ціхмянай і пакорлівай жанчыны, «якой ніяк не ўдаецца памерці», не падаецца стэрэатыпам, ён уражвае. Бабуля, нягледзячы на ўзрост, лепш за астатніх разумее тое, што адбываецца ў кватэры Козлікава, дый па-за яе сценамі. Яна задае пытанне: «Божачка, скажы мне, дурной, што гэта з людзьмі парабілася? Цкуюць адзін аднаго, душаць, б'юць, зусім звар'яцелі... Што гэта, Божачка?» (с. 106).

Гратэская фактура п'есы мяжуе з фантастыкай – але аўтар застаецца верны жыццёваму праўдападабенству. Усё апісанае ім здаецца выключным, дзіўным, але верагодным. Далейшы ход падзей пацвярджае аўтарскую задуму – прасачыць да крайняй, абсурднай мяжы працэс распаду чалавечай асобы, маралі.

Маёр Козлікаў марыць пра сабаку – і заводзіць яго, як гэта робяць тысячы гараджан. Дзеля чаго? Шмат каму хочацца мець пры сабе жывое стварэнне, якое заглядае ў вочы, радуецца твайму прыходу і ніколі не здрадзіць. Але Козлікаў і яго жонка заводзяць сабаку таму, што так прынята ў мясцовым «бамондзе». Раней абстаўлялі кватэру моднай мэбляй, абвешвалі дыванамі, цяпер упрыгожваюць жывой істотай, абавязкова з радаводам і пашпартам.

І вось у кватэры Козлікава з'яўляецца сабака па мянушцы Пан Фокс, з радаводам і пашпартам, але без прыдняга зуба. Уладальнік сабакі загадвае дантысту паставіць Пану Фоксу залаты зуб.

Зразумела, што такі «дарагі» сабака павінен жыць у асобных апартаментах. І маёр Козлікаў прыспешвае маці, каб хутчэй збіралася ў дом састарэлых і вызваліла жылплошчу. У адказ на гэта Кацярына Карпаўна абяцае тэрмінова, да канца дня памерці.

Нязмушана, чыста камедыійнымі сродкамі даводзіцца дэградацыя і амярцвенне чалавечага пачатку ў Homo sapiens – у тым выпадку, калі за мэту існавання бярэцца рэч, фетыш, пусты гонар.

Здаць маці ў прытулак Козлікаву перашкаджае закон – неабходна давесці адсутнасць або смерць кармільца. І Козлікаў тэлефануе ў загс і паведамляе пра... уласную смерць. Нібы новы, местачковага кшталту «жывы труп».

Збег рэальных, але надзвычайных абставін прыводзіць да дзвюх кульмінацый, у якіх смех пачынае выглядаць злавесным, гратэскавым. Першая кульмінацыя – высвятленне радаводу Пана Фокса. Гэта звычайны вясковы цюцька, якога сяржант Дзюба, спрытны камбінатар, скраў у калгаснага вартаўніка дзеда Язэпа. У нечым сцэна нагадвае эпізод з Цюлікам і яго косткай у камедыі К. Крапівы «Хто смяецца апошні». Парадыруецца традыцыйная ў драматургіі «сітуацыя пазнавання»:

«М а ё р К о з л і к а ў. Адступіся, сяржант! Мне нават прыемна казычацца ў жываце, што так прагне мой хросны пабачыць тое, што ён ніколі не бачыў – майго заморскага сабачку. (Дзеду Язэпу.) Толькі, дзед, мля, асцярожна! Захад ёсць Захад!

Сяржант Дзюба вымушаны адступіць. Дзед Язэп становіцца на калені і прыпадае вокам да шчыліны ў дзвярах. У маёра Козлікава заўважаецца нецярплівасць. Маёр Козлікаў не вытрымлівае.

Ну як, дзед? Харошы заморскі звер?

Д з е д Я з э п. Задзяры мяне каршун, калі гэта – не мой сабака!

М а ё р К о з л і к а ў. Дзед, што за ахінею ты нясеш? Гэты сабака – з Амерыкі. Так, сяржант Дзюба?

С я р ж а н т Д з ю б а. Т-так.

М а ё р К о з л і к а ў. У нас на яго і папера ёсць. Пашпарт.

Д з е д Я з э п (адчыняе дзверы, кліча). Тузік, ка мне!

Сабака кідаецца да дзеда Язэпа. Радасна вішчыць. Дзед Язэп абводзіць пераможным позіркам маёра Козлікава і сяржанта Дзюбу.

Вот вам і ўвесь пашпарт!

Маёр Козлікаў упіваецца вачыма ў сяржанта Дзюбу. Сяржант Дзюба ціснецца да дзвярэй.

М а ё р К о з л і к а ў (бярэ сяржанта Дзюбу за грудзі). Ты дзе, мля, падчапіў гэтага «бегемота»?

С я р ж а н т Д з ю б а. Дык з Амерыкі, т-таварыш маёр...

Д з е д Я з э п. Каранатавіч, не слухайце, чысты беларус.

М а ё р К о з л і к а ў (сяржанту Дзюбе). Разжалую ў радавыя, сукін сын» (с. 126, 127).

Каскадам нечаканых, парадаксальных і неверагодных сітуацый абарочваецца абыгрыванне матыву «смерці» галоўнага героя. Праўда, часам аўтару ў гэтым нагрувашчванні гратэскавых дэталей бракуе пачуцця меры.

Драматург «хавае» маёра Козлікава, паказваючы распад і амярцвенне асобы. Гэты працэс падкрэсліваецца з'яўленнем змрочнага, ледзьве не містычнага Чалавека ў чорным, работніка пахавальнага бюро, які даставіў у кватэру труну і белыя тапачкі для «нябожчыка Козлікава». Яго выхад у фінале суправаджаецца рэплікай «Вянок для нябожчыка Козлікава», што азначае не проста сатырычнае развянчанне антыгероя, а яго рытуальнае пахаванне, пахаванне жывога нябожчыка. Можна згадаць і пра Фёдара Пратасева з п'есы Л. Талстога «Жывы труп», і пра «жывога нябожчыка» Буслая з п'есы А. Дударова «Парог».

Творчая ўдача У. Сауліча сведчыць пра плён спалучэння лепшых традыцыйных рыс беларускай камедыі з надзённай тэматыкай і сучаснымі сцэнічнымі эфектамі. На жаль, прыкладаў такога плёну ў беларускай камедыяграфіі 1980 – 1990 гадоў не так і шмат.

Адметнай з'явай на гэтым фоне выглядае камедыяграфія Георгія Марчука, пачынаючы ад першых яго п'ес-аднаактовак: «Выкраданне Алёны» (1971), «Параліч» (1973), «Новыя прыгоды Несцеркі» (паст. 1980). Пэўны розгалас мела і першая многаактовая камедыя драматурга «Люцікі-кветачкі» (паст. 1974).

Літаратуразнаўца Галіна Дашкевіч адзначыла: «У стыхію народнага лубка ў п'есе ўплятаюцца элементы гратэскавасці, спалучаючы спаконвечнае з вульгарнымі момантамі сучаснасці: народную песню і звышмодны танец, вышываны бабулін фартушок і кароткую спаднічку ўнучкі. Але, бадай, самае яркае дасягненне гэтага творца – сакавітасць мовы, дакладнасць, праўдзівасць вобразаў палешукоў – Кузьмы Знайдзёна, Якава Летуна, іх жонак Вольгі і Варвары, Паўла Машляка.

У камедыі з нібыта, на першы погляд, няхітрым сюжэтам Г. Марчук узнімае надзённую, надзвычай важную для тых часоў праблему: быць ці не быць прадпрымальніцтву ў багатым на таленты, дзейным, здольным на вынаходніцтвы Давыд-Гарадку і ў навакольных вёсках. Адкрыцці ў гародніцтве, кветкаводстве,

ганчарстве, гандаль насеннем, сваімі вырабамі – гэта спекулянтства ці заканамерная жыццёвая з’ява?..»¹

У гэтай п’есе акрэсліўся творчы почырк драматурга, яго падыход у выбары накірунку і праблематыкі. Жанр «Камедыя-лубок», адкрыты А. Макаёнкам, зацікавіў і Г. Марчука. Яго героі – палешукі (п’еса «Вясёлыя, бедныя, багатыя», паст. 1986). Канфлікт твора завязваецца вакол праблемы дабрабыту, спосабу, якім ён дасягнуты. Грошы – спрадвечная спакуса. Дзе грошы, там чалавечыя грахі і грашкі, там і нячысцік – у «камедыі-лубку» ён, згодна з законам жанру, паказвае свае рожкі...

«Лубковасць» – гэта паварот да фальклору, да традыцый батлейкі, народнага гумару. Палешукі Грэчкі і Паўтарабацкі з камедыі «Вясёлыя, бедныя, багатыя» нагадваюць персанажаў беларускай батлейкі, прастадушных сялян, якіх можа падмануць і лекар-шарлатан, і пераапануты нячысцік. Вось і пасяляецца ў доме Грэчкаў нехта Роберт Тушканчыкаў. Ён сумяшчае ў сабе батлейкавыя амплуа Шарлатана, Шляхціца і Д’ябла. Ёсць у ім і прыкметы літаратурных папярэднікаў – Адольфа Быкоўскага і асабліва прайдзісвета Самсона Самасуя, які «трынку-валынку, свету абышоў палавінку». Тушканчыкаў – вялікі «паліглот», «грамадзянін зямлі»:

Р о б е р т. Я чалавек зямлі. Куды мяне лёс зафугасіць – там і радзіма. Не ведаючы чужога слова, цяжка пераадолець крызіс недаверу і канфрантацыі паміж сённяшнімі людзьмі. Так, скажам, я ў Вільнюсе ёй: гярэй-панярэй тавя мяю, а яна мне з-пад прылаўка, скажам, сітцавыя трусы. Хі, хі, хі...»¹

У кароткі час Тушканчыкаву, гэтаму сучаснаму Тарцюфу, удаецца так закруціць мазгі даверлівым сялянам, што яны забываюцца пра ўсё і аддаюцца «цяплічнай кампаніі» і гандлю гуркамі. Зрэшты, бяда, якой яна бачыцца драматургу, тут не ў цяпліцах і не ў гурках, а ў страце таго істотнага, дзеля чаго людзі жывуць, працуюць і «робяць бізнес». Рэзанёр, стогадовы дзед Лука, першы разгледзеў гэтую загану – бездумную пагоню за грашыма, культ рэчаў. Толькі хіба справа ў адным Тушканчыкаве, дэмане-спакусніку? Ці ж не сядзіць у душы кожнага з гэтых прастакаватых персанажаў маленькі Тушканчыкаў?

¹ Дашкевіч Г. Пісьменнік, якога адкрыў тэатр // Роднае слова. 1997. № 1. С. 19, 20.

¹ Сучасная беларуская п’еса. Мн., 1985. С. 253.

Вось Адарка, жонка Тараса Паўтарабацкі, маладзіца, нагледзелася па «відзіку» непрыстойных касет, якія паставіў для яе Тушканчыкаў, і выказвае сваё абурэнне:

«А д а р к а. Фу-у... успацела ўся. Не магу болей чуму гэту глядзець. Гары яно гарам, такое кіно. *(Падыходзіць да Роберта)* Бессаромнікі... што вычаўпляюць. Фу, гідка. І перад людзьмі, і перад Богам. Дай камедыю. Уключы «Кубанскія казаки»¹.

Гэтая прыстойная маладзіца выседзела-такі перад экранам добрую гадзіну, ажно «ўспацела ўся», гледзячы на «брыдкае кіно»... Лёгка вытурыць з хаты Тушканчыкава, але гэта не значыць пераадолець уласную разбэшчанасць. Прынамсі, і ў камедыйным творы «Блудны муж і Варвара» (1997) Г. Марчука сямейную пару спрабуе спакусіць батлейкавы чорт.

У творы дзеянне адбываецца ў наш час, рэсурсы Чорта нашмат шырэйшыя – на яго працуе і крымінальны бізнес, і заганныя эканоміка, і сацыяльная неразбярыха, і масавая субкультура... Але ў яго з'яўляецца антыпод – Анёл. Яны вядуць змаганне за душы Варвары і яе «блуднага мужа» Міколы, які на схіле год вырашыў заняцца бізнесам і пагарэў на тым. Дзеянні Чорта ў многім нагадваюць сюжэт старога паляшущага анекдота, запісанага А. Сержпудоўскім і п'есы паводле гэтага сюжэта Ф. Аляхновіча «Чорт і баба». Там нячысцік спрабаваў пасварыць мужа і жонку і меў у гэтым поспех, калі паклікаў на дапамогу старую кабету. У п'есе Г. Марчука Чорт саступае Анёлу, і «блудны муж» з пакаяннем вяртаецца ва ўлонне сям'і. Фінал камедыі сведчыць пра тое, што барацьба нячысціка і анёла за чалавечыя душы будзе адбывацца доўга: Чорт і Анёл развітваюцца толькі на кароткі час...

Сучасныя рэаліі змяшчаюць мноства сюжэтаў, тыпажоў, сітуацый для стварэння паўнаватраснага камедыйнага дзеяння. Існуе значнае кола драматургаў, надзеленых талентам і інтуіцыяй камедыёграфа: Алесь Петрашкевіч, Мікалай Матукоўскі, Аляксей Дудараў, Анатоль Дзялендзік, Георгій Марчук, Уладзімір Іскрык, Андрэй Федарэнка, Уладзімір Сауліч, Дзмітрый Бойка, Максім Клімковіч, Міраслаў Адамчык (Шайбак), Мікола Казачонак, Алег Ждан, Галіна Багданава, Лявон Вашко...

І тым не менш глядач сумуе па камедыі, па-сапраўднаму смешнай, па вадэвілю, па творах з «рэлаксатарнай» функцыяй, на якіх можна было б проста і нязмушана пасмяяцца, зняць стрэсы.

¹ Сучасная беларуская п'еса. С. 274.

Выратоўвае, як і раней, класіка, – усё тая ж «Камедыя» К. Марашэўскага, «Ідылія» В. Дуніна-Марцінкевіча, «Паўлінка» Я. Купалы, добрыя старыя вадэвілі «Мікітаў лапаць» М. Чарота, «Конскі партрэт» Л. Родзевіча, «Чорт і баба» Ф. Аляхновіча, што карыстаюцца нязменнай папулярнасцю ў глядача.

Смех спакваля сыходзіць з беларускай драматургіі, «вымываецца» з сучаснай камедыяграфіі. Мала або нічога ў гэтым накірунку абяцаюць і тэатральныя афішы, дзе падзагалавак «камедыя» сустракаецца усё радзей.

Што адбываецца з беларускай камедыяй «пасля Макаёнка»? Куды сыходзіць смех, які павінен валадарыць у камедыяграфіі? Магчыма, ён праяўляецца ў драме? Бо для яе смех, нібы жывая вада, нараджае новы настрой, дапаўняе гаму пачуццяў.

СІНТЭЗ СМЕШНАГА І СУР'ЁЗНАГА

У свой час Арыстоцель называў драму трэцім родам літаратуры пасля эпасу і лірыкі. Пазней унутры гэтага роду вылучыліся літаратурныя разнавіднасці: трагедыя, камедыя, уласна драма. Драма блізкая да трагедыі тым, што паказвае нешчаслівыя, канфліктныя перыпетыі жыцця героя, але не даводзіць іх да крайнасці, катастрофы. Драматург засяроджвае ўвагу на прыватным жыцці персанажаў, іх перажываннях, псіхалагічным стане.

П'есы Ф. Шылера, М. Астроўскага, Г. Бюхнера, Г. Ібсена, А. Стрындберга, М. Горкага, Г. Гаўптмана, Т. Уільямса, Ю. О'Ніла, Ж. Ануя, Э. дэ Філіпа, А. Мілера, у якіх прысутнічалі праблемнасць і глыбокае раскрыццё характараў, сталі шэдэўрамі сусветнай літаратуры. Пераход ад прыватнага да агульназначнага, ад дэталі да паказу жыццёвай заканамернасці назіраем у лепшых узорах беларускай драмы: «Блуднікі» А. Родзевіча, «Антон» М. Гарэцкага, «Раскіданае гняздо» Я. Купалы, «Антось Лата» Я. Коласа, «Цені» Ф. Аляхновіча, «Плытагоны» У. Галубка, «Апраметная» В. Шашалевіча, «Бацькаўшчына» К. Чорнага, «Партызаны» К. Крапівы, «Брэсцкая крэпасць» К. Губарэвіча, «Канстанцін Заслонаў» А. Маўзона, «Шпачок» А. Махнача, «Над хвалямі Серабранкі» І. Козела, «Чатыры крыжы на сонцы» А. Дзялендзіка, «Трывога» А. Петрашкевіча, «Шрамы» Я. Шабана.

Роздум над складанымі, забытанымі жыццёвымі рэаліямі – неад'емная і традыцыйная рыса беларускай драмы. Адзін з самых вядомых прадстаўнікоў сучаснай нацыянальнай драматургіі, Аляксей Дудараў, арыентуецца ў сваёй творчасці менавіта на праблемнасць.

Феномен надзвычайнага поспеху твораў А. Дударава ў 1980 гады ў немалой ступені тлумачыцца такім нязвыклым для тагачаснага гледача і крытыка спалучэннем сур'ёзнага і гуллівага. Гэта быў як бы выклік афіцыёзу, які патрабаваў ад пісьменніка або быць адназначна сур'ёзным, або жартаваць... на дазvoленыя тэмы.

А ў літаратуры пачыналі дзейнічаць незвычайныя, «амбівалентныя» персанажы, якія адным сваім існаваннем кідалі

выклік застарэлым, нібыта агульнапрынятым стандартам. У творчасці А. Дударова такія персанажы спачатку праявіліся ў прозе – у першых апавяданнях зборніка «Святая птушка» (1979).

Крытыка адзначыла тыпалагічнае падабенства дзівакоў Аляксея Дударова і дзівакоў («чудиков») Васілія Шукшына. Абодва аўтары надзялялі сваіх персанажаў надзвычайнай душэўнай чулівасцю, паказвалі іх разгубленасць або дэзарыентаванасць у жорсткіх жыццёвых абставінах.

Істотна адрознівалася этычная ацэнка, адносіны саміх аўтараў да паводзінаў выведзеных імі персанажаў-дзівакоў. Дзівакі В. Шукшына выглядаюць самотнымі, рэліктавымі носбітамі вясковай маралі, заняўбанай на тле агульнай бездухоўнасці. Яны гатовы безагаворачна ахвяраваць уласнай выгодай дзеля выратавання чалавецтва, сур'ёзна і наіўна вераць у тое, што могуць што-небудзь памяняць у лёсе чалавецтва, і што яно чакае іхніх паслугаў (апавяданні «Дзівак», «Мікраскоп», «Як зайка на паветраных шарыках лятаў»).

Дзівакі А. Дударова – гэта не проста не зразуметыя, не прызнаныя чалавецтвам барацьбіты за справядлівасць. Найчасцей яны самі імкнуцца быць заўважанымі, прыцягнуць да сябе цікавасць. Яны наважваюцца на розыгрышы, рызыкаўныя жарты, правакацыі, інакш кажучы, ствараюць канфліктную сітуацыю.

Генка Круглы (навелі «Хвароба») доўга не прад'яўляе свайму начальніку медыцынскую даведку аб хваробе, правакуючы сітуацыю недаверу, падазронасці, якія, на ягоную думку, пануюць ва ўсім асяроддзі. Учынак Сямёна з навелы «Цацкі» ўражае як штось дзікунскае: ён кідае ў печ дзіцячыя цацкі, каб потым давесці збянтэжанай жонцы сваю сістэму выхавання дзяцей. Блюзнерскі ўчынак «дзівака»-атэіста Міколы Кісялёва: пасля смерці маці ён здымае са сцяны матчыну ікону з выявай Багародзіцы і закрывае ёю пустую шыбіну ў кароўніку (апавяданне «Абразок»).

А. Дудараў паказвае адмоўныя, разбуральныя наступствы дзівацтва, якое пераходзіць у дзікунства.

Блюзнерствы персанажаў выкліканы не адным толькі імкненнем да арыгінальнасці. Гэта своеасаблівая рэакцыя на прыкрыю ўнармаванасць будзённага жыцця, у якім аднолькава падазрона ставяцца да кожнага адхілення ад грамадскай нормы. Герояў часта больш цікавіць сама магчымасць эксперымента, чым яго станючы або адмоўны вынік. А гэты вынік можа аказацца настолькі нечаканым для саміх эксперыментатараў, што ён здатны перакруціць іх і без таго блытання ўяўленні пра адрозненне добра

і зла, пра сутнасць этычных каштоўнасцей. І тады эйфарыя эксперымента, задавальненне свабодай змяняюцца разгубленасцю, дэзарыентацыяй. З такім пачуццём аглядаецца на свой жыццёвы шлях стары з апавядання «Перад страшным канцом», са страхам і няпэўнасцю раздумвае пра тую мяжу, за якой завяршаецца зямное існаванне чалавека.

Жыццёвыя праблемы і канфлікты трансфармаваліся ў прозе А. Дударова ў знаёмую нам форму – эксперыментальную сітуацыю. Яна была надзелена працягласцю, развіццём, маральным вынікам, інакш кажучы, мела ўсе шанцы стаць асновай драматургічнага дзеяння. У прозе праглядаўся элемент тэатральнасці. Невыпадкова некаторыя сцэны, дыялогі з апавяданняў амаль без змены будуць перанесены аўтарам у п’есы.

Перайшоў у драматургію і атрымаў далейшае развіццё тыпаж дзівака – героя, які пратэстуе супраць банальнасці побыту і ў той жа час сам увасабляе недасканаласць грамадскага асяроддзя, яго маральныя хібы.

Менавіта такі герой, унутрана супярэчлівы, дзівакаваты і злавесны адначасова, прынёс першы відавочны поспех Дудараву-драматургу. Гэта Андрэй Буслай, галоўны герой драмы «Парог» (паст. 1981).

Некаторыя крытыкі не ўхвалялі выбар галоўнага героя. Не маглі зразумець, чаму ў якасці рэзанёра і філосафа выступае алкаголік Буслай, дэмаралізаваная, разбэшчаная, цынічная асоба? Адзначалася і пэўная запазычанасць фабулы: гісторыя з уваскрэсеннем нябожчыка.

Трэба, аднак, заўважыць, што матыў несапраўднай смерці нашмат больш старажытны; ён скарыстоўваўся ў сусветнай драматургіі яшчэ ў часы Шэкспіра, Лопэ дэ Вэгі, Мальера.

Найбольш пераканаўчымі апанентамі ў спрэчцы выглядалі акторы, якія стварылі тры адрозныя, адмысловыя і псіхалагічна напоўненыя версіі вобраза Андрэя Буслая. Гэта У.Гарбук з Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы, У. Сцяклоў з Маскоўскага драматычнага тэатра імя Станіслаўскага, В. Іўчанка з Ленінградскага Вялікага драматычнага тэатра імя М. Горкага. На другасным матэрыяле такі акцёрскі поспех наўрад ці выспеў бы.

Буслай спраўна выконваў амплау тэатральнага блазна. Змрочна весяліўся сам, кпіў з свайго становішча, весяліў гледача.

У першай дзеі Андрэй Буслай у стане жорсткага пахмельнага сіндрому прачынаецца ў чужой кватэры, сярод незнаёмых рэчаў.

«Знаёмства» героя з новай абстаноўкай, яе «асвойванне» выглядае даволі камічна. Атрымліваецца, як у купалаўскім вадэвілі «Прымакі», калі Максім Кутас, прачынаецца ў суседавай хаце і спрабуе вызначыць сваё месцазнаходжанне па колькасці павучыння ў кутах пад столлю.

Буслая дзівіць не толькі незвычайны інтэр'ер, але і людзі, якіх ён сустракае ў незнаёмай кватэры: Аліна, Драгун. Ён адчувае з іх боку грэблівасць, шкадаванне і... спробу дапамагчы. Чужое спачуванне яго, алкаголіка са стажам, бянтэжыць, прымушае зразумець глыбіню ўласнага падзення. І ён спрабуе адгарадзіцца ад гэтага новага, трывожнага пачуцця звыклым спосабам: блазнуе, бравіруе ўласным падзеннем, кпіць з сябе. Ён добра ведае, як дзейнічаюць такія паводзіны на людзей, не пазбаўленых пачуцця гумару. Цынічныя, але дасціпныя выказванні Буслая, трапныя характарыстыкі, якімі ён надзяляе людзей, могуць выклікаць калі не сімпатыю, дык цікавасць. Нават панурая Аліна, засяроджаная на сваёй бядзе, не можа стрымаць усмешкі, калі Буслай тлумачыць, чаму людзі п'юць: «Чалавек не жывёла, дарагуша... У яго ў гэтым кацялку (*паляпай па галаве*) думкі розныя. Калі сабаку навучыць думаць, і сабака піць пачне...»¹

Паводзіны Буслая ў чужой кватэры нагадваюць тэатральную гульню, свайго роду эксперымент, які ставіць сам Буслай, назіраючы за рэакцыяй людзей. Але ў гэтай гульні, як і ў дзівацтвах герояў зборніка «Святая птушка», няшмат чалавечнасці, гуманізму. Гэта хутчэй спосаб самавыяўлення спакутаванага чалавека; але гэтая пакута не зрабіла яго добрым, чуйным да чужой болі. Наадварот, яна спарадзіла ў яго душы цынізм і скепсіс.

Кепікі, блазнаванне, «чорны гумар» – абалонка, за якой хаваецца прытоены боль. Смех, як і гарэлка, для героя – своеасаблівае выйсце са стану апатыі, абыякавасці, духоўнай ляюты, якія ён адчувае вакол сябе і ў сабе. Дабрату Буслай шукае не ў бесклапотным цвярозым жыцці, а ў п'яным чадзе: «Калі п'яны, мне ўсіх шкада, я ўсіх люблю... У мяне ў п'янага – слёзы з вачэй ад замілавання людзьмі, дрэвамі, зямлёй... Усім-усім!..» (с. 127).

«Гэта не ён плача, гэта ў ім гарэлка плача», – кажуць у народзе пра такога роду замілаванне. Сярэднестатыстычнае жыццё, аказваецца, развучыла людзей натуральнаму выяўленню

¹ Дудараў А. Дыялог. С. 110. (Далей творы цытуюцца паводле гэтага выдання).

пачуццяў: кахання, смутку, расчуленасці, шкадавання. Менавіта пра гэта хоча сказаць Буслай сваёй рэплікай: «Вельмі ўжо цвярозыя сталі».

Крытык Б. Емяльянаў, аналізуючы «Парог» у кантэксце п'ес з адпаведнай праблематыкай, прыходзіць да ёмістай формулы: «цяжар лёгкага жыцця»¹. Тут маецца на ўвазе цяжар бездухоўнага існавання. «Пестуны веку» толькі на першы погляд бесклапотна карыстаюцца жыццёвымі дабротамі, на самай справе яны скрозь нясуць клопаты і беды сабе і сваім блізкім. Лёс Буслая параўноўваецца крытыкам з жыццём Зілава, героя драмы «Паляванне на качак» А. Вампілава. Але Буслай на словах выступае якраз супраць бяздумнага, самазадаволенага існавання. Ён прыгадвае павучальную, падобную на прытчу, гісторыю: чалавек, хворы на цукровы дыябет, страціў прытомнасць проста на вуліцы, памёр на вачах у людзей, якія абыхава праходзілі міма.

«Б у с л а й. Тысяча чалавек прайшлі, і ніводзін не ўбачыў... Аслеблі, аглухлі... Душу сваю закармілі так, што ўсе нармальныя чалавечыя пачуцці толькі ў п'яным выглядзе вонкі вырываюцца...» (с. 128).

«Закормленная душа» – сімвал душэўнай ляноты, інертнасці, бяздумна-расліннага існавання, якія прыводзіць да раз'яднанасці. Гэта праява сацыяльнай хваробы, на жаль, універсальнай. Бо неўзабаве, у прыступе шчырасці, Буслай прызнаецца, што і сам да сябе такога не падышоў бы...

Але ні гарэлка, ні балючае самавыкрыццё, ні ўнутраная стыхійная нязгода з масавай мараллю не робяць Буслая больш дасканалым, чуйным да чужога няшчасця. Ён галоўная прычына нягодаў ва ўласнай сям'і, пакут жонкі і бацькоў. Пакінуўшы вёску, Буслай пераязджае ў мястэчка, жыве ў качагарцы разам з бамжом і прапойцам Бэрам, перабіваецца выпадковымі заробкамі, цалкам адасабляецца ад усялякіх маральных абавязкаў перад блізкімі. Яму па-свойму ўтульна і бесклапотна.

Як Чужаніца з аднайменнага рамана Альбера Камю, Буслай кіруецца ў жыцці толькі эмацыянальнымі імпульсамі, інстынктамі, але не адчувае ад такога бесклапотнага існавання ўнутранага разняволення. Наадварот, невядомая трывога і незадаволенасць сабой пачынаюць усё часцей яго непакоіць.

¹ Емельянов Б. Баловни века // Современная драматургия. 1984. № 3. С. 194.

Бліжэй да фіналу паводзіны Буслая істотна мяняюцца: ён перастае асуджаць іншых, пачынае пошукі выйсця, маральнага самаўдасканалення.

Тэатральныя крытыкі выказвалі сумненне ў псіхалагічнай абгрунтаванасці такога душэўнага пералому. Сапраўды, цяжка паверыць, што на лёс персанажа паўплывае сустрэча з пісьменнікам-казачнікам Пакутовічам, адзіная працяглая размова з ім, падчас якой, па прызнанню Буслая, «ён (Пакутовіч – **П.В.**) і маю душу ўсю ноч на кавалачкі рэзаў, як каўбасу...» (с. 150).

Існаванне гэтага казачніка загадкавае. Ёсць «хворыя», нібыта вылечаныя (перавыхаваныя) ім, ёсць часопіс, дзе як быццам друкуюцца яго казкі... Але пра што гэтыя творы? Аліна трымае ў руках свежы часопіс з чарговым тварэннем Пакутовіча і кажа толькі: «Добрая казка...»

Пацыенты пачуюць ад Пакутовіча адзін рэцэпт уласнага выратавання: пачынаць трэба са сваёй душы. Магчыма, у часы, калі сама субстанцыя душы не прызнавалася ваяўнічымі атэістамі і матэрыялістамі, сказаць так – ужо азначала сказаць нямала. Паўстае пытанне: што рабіць з душой, да чаго яе прыкласці? Гэтаму Пакутовіч чамусьці не навучыў.

Можа, варта пачаць жыць «паводле Пакутовіча»? А гэта азначала б абсталяваць гарадскую кватэру, як вясковую хату (няйначай, каб спатоліць гэтую традыцыйную інтэлігенцкую настальгію па вёсцы), павесіць гадзіннік з зязюляй, зняць замкі, паставіць у шафу бутэльку з каньяком для замежных гасцей і для небаракі Буслая, каб было чым пахмяліцца. Усё гэта мае прыкметы таннай, штучнай дэкаратыўнасці, неглыбокага, фармальнага альтруізму. Гэта адразу заўважыў цынічны Буслай, і ў яго разважанні ёсць доля праўды:

«Б у с л а й. ...Жывуць, разумееш, як паны, каньяк французскі глушаць, хату пад селяніна згаблявалі, а простаму селяніну рубля шкада... Перадайце вашаму пісьменніку, што я на яго плюю. Вось так вось: цыфу, і ўсё! Развесіў ручнікі! Хай у вёску едзе, а тут камедыю не ламае...» (с. 115).

Можна ўспрыняць вобраз Пакутовіча як драматургічную ўмоўнасць, як персаніфікацыю дабраты, міласэрнасці, разумення чалавечых пакут. Тых элементарных і неабходных чалавечых якасцей, якіх так бракуе Буслаю ды іншым. Пакутовіч, так і не з'явіцца ў сваёй кватэры, а героі разумеюць, што ім застаецца спадзявацца толькі на свае сілы.

Прасветліна ў душэўным стане Буслая настае тады, калі само жыццё адварочваецца ад яго, ператварае яго ў «жывога нябожчыка». Ён атрымлівае ад жыцця ўрок, нашмат мацнейшы за той, які б мог адбыцца падчас начной гутаркі з Пакутовічам. Што можа адчуваць чалавек, які перажыў сваю «смерць», і раптам ён, жывы, пра гэта даведаўся? Што чакае бацьку і маці, кінутых жонку і дзіця, калі ён вернецца да іх «жывым нябожчыкам», з «адпітай» памяццю, амярцвелаю свядомасцю, з бездапаможнай, не здатнай да дзейснага дабра душой?

Узрушанасць, трагічнае адчуванне свайго падзення, віны і безвыходнасці – гэта не «выздараўленне» і не раптоўнае «перавыхаванне», як бачылася крытыкам. Буслай спрабуе выправіць сваю віну адразу – уцячы, каб родныя забыліся пра яго і надалей лічылі яго памерлым. Гэтае выйсце раўназначнае самагубству, і яно наўрад ці можа кагосьці выратаваць. Дзеля дабра, ачышчэння патрэбная марудная, цяжкая, цярплівая праца душы – але якраз на гэта Буслай ужо не здатны.

У фінале п'есы хлопчык не пазнае бацьку, просіць Андрэя расказаць казку (ізноў казку, якая нібыта можа кагосьці выратаваць!). Казкі не будзе.

«Б у с л а й (*бярэ хлопчыка на рукі.*) Зараз, зараз, сыночак... (*Прытуляе да сябе.*) Жыў-быў... (*Успамінае.*) Жылі-былі... (*Намагаецца ўспомніць.*) Жылі-былі... (*З жахам.*) Не памятаю... (*Апускаецца на падлогу.*)

У хату амаль адначасова ўбягаюць М а ц і, заплаканая і расхрыстаная, Бацька, Н і н а, М і к о л а. Усе спыняюцца каля дзвярэй. Глядзяць.

Б у с л а й (*яшчэ мацней прытуляючы сына да сябе*). Не памятаю... Не памятаю... Не памятаю...» (с. 169, 170).

Нарэшце расчытваецца сімвалічны вобраз «парога», мяжы, за якой пачынаецца незваротны распад чалавечай асобы, духоўная смерць, якая набывае куды больш пачварныя формы, чым фізічная. «Парог» – апакаліпсіс, крушэнне свету, не сусвету, але свету адной чалавечай асобы.

Тэма адказнасці чалавека перад сусветам за сваё асабістае «я», за жыццё, падараванае яму Богам, атрымала своеасаблівы працяг у драме «Вечар» (1983).

І ў гэтым творы мы назірае адмысловае і арганічнае спалучэнне камічнага і трагічнага, смешнага і паважнага. Без гумару, смеху, блазнавання гісторыя пра трох пажылых людзей – Гастрыта (Мікіту), Мульціка (Васіля), Ганну, – што дажываюць свой

век у закінутай, «неперспектыўнай» вёсцы, дзе мноства пустых хат з пазабіванымі аканіцамі, магла б ператварыцца ў дыдактычную драму або ў трывіяльную п'есу, у якой тлумачылася б, чаму моладзь пакідае вёску.

Мастацкі час п'есы скіраваны не толькі ў сучаснасць, а перадусім у мінулае. Героі, для якіх настаў вечар жыцця, наноў пераасэнсоўваюць пражытае. Вечаровы час – час успамінаў, згадак, падвядзення жыццёвых рахункаў. П'еса «Вечар» мае рэтраспекцыі (адступленні ў мінулае) і аналітычную кампазіцыю (вяртанне ў мінулае, каб патлумачыць падзею, учынак, стан рэчаў і г. д.).

На аналітычную кампазіцыю працуюць нават дэкарацыі, рэквізіт п'есы. З дапамогай дэталей і рэчаў, кожная з якіх мае сваё прызначэнне, ствараецца красамоўны другі план дзеяння. Ён добра праглядаецца ўжо на ўзроўні кампазіцыі, у першай жа працяглай рэмарцы:

«Вуліца сучаснай неперспектыўнай вёскі. Хата, яе фасад. Пад вокнамі лавачка. Злева, каля плота, стары рыпучы журавель. На адным яго канцы ледзь пагойдваецца абшарпанае драўлянае вядро, на другім – груз. Чаго тут толькі не панавешана! І шчарбатая шасцяронка ад камбайна, і доўгая мядзяная гільза ад снарада, і кавалак гусеніцы ад трактара, і нават іржавая прабітая каска. Калі набіраюць ваду, праз тужлівы рып жураўля чуваць перазвон гэтых жалязяк» (с. 57).

Тут кожная дэталё «намякае» на колішнія падзеі. Цяжар перажытага навідавоку, ён матэрыялізуецца праз зрокавыя вобразы. Сімвал жыцця – калодзеж, вада ў ім «жывая», яе трэба вычэрпваць, каб калодзеж не высах. Мульцік старанна выбірае ваду з калодзежа, палівае не толькі свой гарод, але і суседнія дзялянкі. Гэта сведчыць, што вёска, пакінутая яе жыхарамі, працягвае жыць.

А. Дудараў стварыў каларытныя, шматмерныя характары.

Вобраз Ганны здаецца досыць знаёмым, традыцыйным. Бабуля пражыла доўгае жыццё і так нарабілася на сваім вяку, што пад старасць не засталася сілы, каб утрымаць каля сябе няўдалага сына.

Ганна – мудрая і разважлівая. Яе мудрасць адметная. Яна бачыць дабро і зло, як бы яны не перамешваліся, не перапляталіся ў жыцці. Яна не судзіць чужым учынкам. Яна на дабро адказвае добром, спачуваць іншым, зольная дараваць крыўду, калі на тое ёсць хаця б маленькая падстава.

І яшчэ рыса яе характару: найўнасць, даверлівасць, якія спалучаюцца з жыццёвай відупчасцю. Як лёгка яна паверыла ў «спектакль», з песняй «па заяўцы» ад імя сына, наладжаны Мульцікам. Як арганічна ўвайшла ў ролю «нявесты» ў сцэне сватання і сур'ёзна, нават крытычна ацэньвала прэтэндэнтаў на сваю руку. Яна просіць дазволу на шлюб – толькі ўжо не ў бацькоў, а ў партрэта мужа-нябожчыка. Праглядаецца вобраз жанчыны, якая звыкла давяраць моцнай мужчынскай волі, падпарадкоўвацца ёй, але з аглядкаю, з жаночай здольнасцю прадбачыць...

А Мульцік? На першы погляд ужо знаёмы нам тыпаж дзівака, які размаўляе з сонцам і з тэлевізарам, старшыні калгаса прапаноўвае свае паслугі ў якасці «жывога барометра». Ён строгі суддзя ўсім грахам Гастрыта і адначасова яго літасцівы «адвакат». Пакутнік, працаўнік, прапаведнік і балагур, блазан – перш чым паміраць, ён спачатку правядзе «генеральную рэпетыцыю», і гэтым не на жарт напалохае сваю «маладую жонку» Ганну. Гумарыстычнае стаўленне да смерці, да ўласнай старасці і нямогласці, да універсальнай жыццёвай недасканаласці – усё гэта стасуецца з лепшымі якасцямі беларускай ментальнасці. За гэтыя якасці, уласна кажучы, беларуса любяць у сусветнай супольнасці, з-за іх ён часта і церпіць...

Гастрыт – найбольш супярэчлівы, складаны вобраз. Ніхто з персанажаў столькі разоў не будзе мяняць сваіх паводзін на працягу дзеяння так, як ён. Недаверлівы, хваравіта зайздрослівы да чужой радасці – такі ён у першай сцэне, дзе дапытваецца ў Мульціка, ці пішуць яму дзеці. Хцівы, раз'юшаны, гатовы з нажом у руках бараніць сваё «папяровае шчасце» – у сцэне з выйгрышным латарэйным білетам. Безабаронны перад голасам сумлення, што абудзілася ў ім, што прачыналася ў ім, ён глушыў яго ў сабе да самай апошняй хвіліны...

У гэтым заглыбленні ў чалавечыя характары, іх таямніцы, у гістарычнае мінулае, па-свойму перажытае трыма персанажамі, нібыта раствараецца праблема «неперспектыўных вёсак». Яна выглядае лакальнай таму, што вынікае з мінулага як яго наступства, як вынік куды больш драматычных сацыяльных катаклізмаў. Варта было паставіць пытанне «чаму?» і пачаць яго разблытваць, як вырас цэлы комплекс праблем іншага парадку.

Праблема «бацькі – дзеці» існавала заўжды. Заўжды існавала завядзёнка крытыкаваць сучасную моладзь, нават у часы Сакрата і Арыстафана. Але ў кожную эпоху з гэтай праблемай звязваўся

цэлы комплекс іншых праблем: гістарычнага, сацыяльнага, псіхалагічнага, маральнага кшталту. Варта было толькі зачапіць – і вось яны навідавоку.

Пытанне пра сучасную моладзь ставіць Гастрыт. Ён не чакае, якімі наступствамі можа абярнуцца адказ.

«Г а с т р ы т. ... І чаго яны такія? Толькі пра тое і думаюць, каб кожны дзень гарэлки нажэрціся да ікаўкі!

М у л ь ц і к. А што ім яшчэ рабіць? Ні рукі, ні душы не занятыя... Гадзіны свае адпрацуе, у сталоўцы пад'есць, прыйдзе ў сваю цагляную хату, у блакітны яшчык паглядзіць... А далей што? Дзень доўгі... А каля дома ні гарада, ні хлява, ні курыцы... Пуста... Што яму рабіць? Чым заняцца?» (с. 68, 69).

Гэтыя тырады нагадваюць звычайнае старэчае бурчанне пра сапсаванасць сучаснай моладзі, падобнае на маралізатарства аўтара «Прамовы Мялешкі». Старыя абгаварылі, асудзілі сучасную моладзь, а пасля неўпрыкмет перайшлі да сваіх праблем. Азірнуліся на сябе, на сваё мінулае, прыгадалі маладосць. І тут выявілася тое істотнае, што ў рэшце рэшт прывяло да з'яўлення «неперспектыўных» вёсак, адбіла ахвоту людзей да вольнай працы на зямлі, ператварыла жыццё селяніна ў прыгон.

«М у л ь ц і к. Ты ж некалі ўсіх добрых гаспадароў з вёскі павыгнаў... Тых, хто любіў зямлю... Любіў і слухаў...

Г а с т р ы т. Я супраць кулакоў...

М у л ь ц і к. Колькі іх было на ўсю нашу вёску? Два.

Г а с т р ы т. Брэшаш, болей...

М у л ь ц і к. Два. Зяпа і Мішук Цяркоўскі... Ад іх усе Вежкі плакалі... А каго Васіль Барабулінак эксплуатаваў? У яго ж парабкаў не было, ён са сваёго мазаля жыў...

Г а с т р ы т. Ён народную зямлю эксплуатаваў...

М у л ь ц і к. Зямля з радасцю аддае ўсё таму, хто да яе рукі прыкладае... Ты проста не хацеў працаваць, як усе, а хацеў наглядчыкам над людзьмі быць... Лёгка, няпыльна і ў пачоце! Вось і муціў вадку, пускаў усім пыл у вочы... Сазнацельным прыкідваўся!» (с. 69, 70).

Карані сённяшніх, нявырашаных пытанняў адшукваюцца ў мінулым, у значнай ступені з'яўляюцца цяжкой спадчынай сталінскай эпохі. Сам драматург скажа пра гэта досыць адназначна, характарызуючы свой персанаж: «...Сазнацельны

Мікіта – страшэннае зло і разам з тым ахвяра свайго часу – прадукт трагічных часоў культу»¹.

Як бачым, праблема паварочваецца наступным чынам: чалавек і час, чалавек і гісторыя. Васіль, Ганна, Мікіта – яны пражылі аднолькавыя па працягласці, ды зусім розныя паводле свайго канчатковага сэнсу жыцці. Гісторыя вырашала іхнія лёсы, але і яны рабілі гісторыю – кожны па-свойму. Надышоў вечар, калі раздумваюць аб пражытым, дый аб сэнсе чалавечага жыцця. І тут гаворка ўжо не пра тое, колькі ў Вежках было кулакоў, каго лічыць «кулаком», а каго не, каго «эксплуатіраваў» Васіль Барабулінак і што лічыць «эксплуатацыяй». Гаворка пра іх, траіх, што дажылі да цяперашняга часу, і наогул пра жыццё. Яна перацякае ў агульнафіласофскую і этычную плоскасць.

І вось ужо нават Ганна, якой няма калі адысціся ад гаспадаркі і ад хворага Мульціка, як бы мімаходзь, кіне пытанне: «Васіль, а чагой-та мы жылі?» Гастрыт, які на словах лічыць сябе бязгрэшным, і той раптам занепакоіўся, засумняваўся: ці так жыў?

Не папрокі Мульціка палохаюць Гастрыта, а набліжэнне смерці, той мяжы, за якой пачынаецца невядомасць. Гастрыт абдзелены сямейным шчасцем, ужо зведаў жахлівасць адзіноты, што схіляе да роздуму пра ўласную асобу, пра пройдзены жыццёвы шлях. На пачатку дзеяння ён вінаваціць у сваіх бедах іншых: дзяцей, жонку-нябожчыцу, аднавяскоўцаў, «кулакоў», нарэшце, само жыццё і час. «Час быў такі, разумееш, час!!!» – крычыць ён у запале. Хіба час не аднолькавы для ўсіх? Але адны праходзяць яго з годнасцю, а другія занадта лёгка скараюцца перад абставінамі, пачынаюць здабываць выгоду з няшчасцяў іншых.

У п'есе прыгадваецца эпізод з часоў калектывізацыі. Для Мікіты гэта быў свайго роду «зорны час», перыяд бурнай чыннасці. Ён «праводзіў лінію»: выкарчоўваў «кулакоў», змагаўся з аднаасобнікамі. Сёння Гастрыт апраўдваецца: ён толькі выконваў загады. Бяздумнае паслушэнства таксама злачынства. Гастрыт напісаў данос на брата Васіля, Андрэя, і гэта ўжо не па загадзе, а па ўласнай ініцыятыве, бо Андрэй збіраўся паслаць сватоў да будучай яго жонкі Алены...

Калі Гастрыт і спрабаваў заставацца чалавекам у сітуацыі выбару, дык рабіў гэта напалову. У сорок першым, у палоне, ён

¹ Дудараў А., Васючэнка П. Чым жыве п'еса?: Дыялог. // Звязда. 1988. 11 лютага. С. 4.

маўчаў, калі нямецкі афіцэр дапытваўся ў чырвонаармейцаў: «Хто страляў?» і пагражаў растраляць усю калону. Наперад выйшаў «адзін маленькі, худзенькі заморак з Полацка» і прыняў на сябе кару за стрэл Гастрыта.

Яго віна выглядае як вынік няпоўнай чалавечай самарэалізацыі. Чалавек з'яўляецца на свет, каб цалкам рэалізаваць свае магчымасці. Эгаізм – тое, што не дае яму самарэалізавацца.

«Жыў напалову», – прыходзіць да высновы перад смерцю Гастрыт.

Дагэтуль Настрит не можа спакойна глядзець, як шчыруе Мульцік на сваёй сціплай гаспадарцы: «Перажытак кулацкі!» Звычка хлусіць нават самому сабе абуджаецца літаральна за хвіліну перад смерцю. У сваёй споведзі ён шчыры напалову, што і сам адчувае: «Не слухай! Зноў кручуся...»

За ўсё ў жыцці рана або позна даводзіцца плаціць, – так прачытваецца гэтая сцэна. Колішнія ўчынкі Гастрыта, што прынеслі шмат гора яго аднавяскоўцам, нарэшце абярнуліся вялікімі душэўнымі пакутамі для яго самога. Той, хто ў жыцці шукае зручнага, зацішнага закутка, спрабуе выкруціцца ад суда і адплаты гісторыі, несвядома заганяе сябе ў пастку.

Мульцік, які напачатку дужа строга і сурова ставіўся да свайго суседа, напрыканцы твора значна мякчэе, «адпускаецца». Бо бачыць, што жыццё і час пакаралі Гастрыта больш, чым гэта мог бы зрабіць чалавечы суд. У адной з апошніх гутарак з Гастрытам ён не столькі абвінавачвае, колькі спрабуе вытлумачыць прычыну чалавечай бяды.

Г а с т р ы т. ...Я ж не злодзей які-небудзь, жыў як усе... Шчасця хацеў... Мы ж за ім на гэты свет і прыходзім, працуем, пакутуем... Чаго ж мне так млосна? Чаму ж цішыні ў душы няма?

М у л ь ц і к. Ты любіў мала...

Г а с т р ы т. Мала...

М у л ь ц і к. Плакаў мала...

Г а с т р ы т. Мала... *(Нервова)*. Яшчэ! Кажы яшчэ!

М у л ь ц і к. Усё... Разумней любові, шкадавання і слёз людзі нічога не прыдумалі... І ці прыдумуюць?..» (с. 96, 97).

І сам Мульцік, гэты дамарослы філосаф і мудрагель, якому, здаецца, адкрыты прычыны чалавечых нягод, гэты цярплівы спавядальнік, маралізатар і часам рэзанёр, таксама перажывае стан закінутасці, разгубленасці. Яму вядомы пакуты адзіноты. Але Мульцік верыць у гармонію светабудовы, у мэтанакіраванасць

жыцця, і падмацоўвае гэтую веру ўласнай «касмаганічнай сістэмай», у падмурку якой – культ Сонца. Згодна з ёю, усё жывое ў свеце пайшло ад Сонца, і чалавек мае ў сабе каліва сонечнай цеплыні, каб саграваць ёю халодны Сусвет. Чалавек, памёршы, зноў «пойдзе на Сонца». Мульцік не моліцца Сонцу, а размаўляе з ім, просіць літасці і даравання людзям за іхнія грахі.

Вера Мульціка, па асноўных параметрах, тоесная звычайнай веры чалавека ў Бога.

Яго «ідалапаклонства» – не адступніцтва ад хрысціянства і не рудымент паганскай веры ў Дажбога. Мульцік паходзіць з таго пакалення, якое змалку адвучвалі ад веры ў Бога. І яму, чалавеку, які ўсё жыццё жыў у суладнасці з прыроднай гармоніяй, лягчэй было прыйсці да веры цераз усведамленне таго, што дае людзям цяпло, ураджай, спакой. Гэта дазваляе Мульціку сваімі словамі амаль у кананічнай чысціні даводзіць хрысціянскія прынцыпы любові, шкадавання, міласэрнасці.

Героі гэтай драмы вядуць няспынны этычны пошук, сутнасць якога – не вынаходніцтва новай рэлігіі і новых маральных прынцыпаў, а вяртанне да старых, занябаных гуманістычных каштоўнасцей. Пра гэта сведчаць, яшчэ раз нагадаю, словы Мульціка: «Разумней любові, шкадавання і слёз людзі нічога не прыдумалі». Састаўныя гэтага пошуку: ачышчэнне, споведзь, пакаянне.

Адносна прасты, амаль празрысты ў сваёй яснасці шлях, якім прыйшлі да высвятлення гэтай ісціны героі п'есы «Вечар», не паўторыцца ў творах А. Дударова.

Арыентацыя на этычны пошук існуе і ў іншых работах А. Дударова – «Злом» (1989, паст. 1988), «Вежа» (у сааўтарстве з Уладзімірам Някляевым, 1991, паст. 1990). Вяртанне да неаспрэчных гуманістычных каштоўнасцей выглядае ў гэтых творах часам як працэс надзвычай складаны. Занадта цяжка было героям, найчасцей спустошаным духоўна, што ў многім паўтаралі шлях Буслая, – процістаяць дысгармоніі грамадскага быцця, сусветнаму разладу. «Час збіраць камяні» («Эклезіяст»), гаворыць герой «Вежы».

Тэма пакаяння, вяртання да трагічных калізій былога – сталая традыцыя сучаснай драматургіі. Да п'есы А. Дударова «Вечар» тэматычна блізкі драматургічны твор Уладзіміра Бутрамеева «Страсці па Аўдзею» (1990, паст. 1989). Пра актуальнасць значнасць твора сведчыць тое, што драма дагэтуль

застаецца ў складзе рэпертуару Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы.

Менавіта ў 1980–1990 гады адбылася радыкальная пераацэнка падзей калектывізацыі ў грамадскай думцы, публіцыстыцы, мастацкай літаратуры. Прычыны заняпаду сучаснай вёскі шукалі ў былым – у фізічным знішчэнні «кулакоў» і вынішчэнні самога пачуцця гаспадара, якое прывязвала чалавека да зямлі. Эпізоды калектывізацыі паказаны ў апавесці В. Быкава «Знак бяды», у п'есе А. Дударова «Вечар» у рэтраспектыўным плане. Дзеянне драмы У. Бутрамеева цалкам перанесена ў трыццатыя гады, яно – свайго роду экспазіцыя да нашай сучаснасці.

Трэба адзначыць, што і ў класічных творах беларускай драматургіі праблема «чалавек і зямля» гучыць досыць надзённа. У паэмах Якуба Коласа «Новая зямля», Янкі Купалы «Адвечная песня», «Яна і я», апавяданнях Максіма Гарэцкага «Роднае карэнне», «У лазні» падкрэсліваецца адвечная знітаванасць селяніна з зямлёй, адбываецца пошук гармоніі чалавечага жыцця, працы, кахання і прыроднага колазвароту. У творах, напісаных у 1920–1930 гады, далёка не безагаворачна ўспрымаецца ідэя абагульнення, калектывізацыі зямлі («Вязьмо» М. Зарэцкага, «Ні госць ні гаспадар» Л. Калюгі, «Лявон Бушмар» К. Чорнага). Іван Мележ у «Палескай хроніцы» таксама не раз падкрэсліваў супярэчлівы, драматычны характар калектывізацыі палескай вёскі.

Вобраз селяніна-аднаасобніка Аўдзея, выведзены У. Бутрамеевым, можна параўнаць з героямі твораў Я. Коласа, К. Чорнага, І. Мележа. Падстава для параўнання – неадольнае жаданне мець кавалак сваёй зямлі, гаспадарыць на ёй, мець плён ад працы, быць гаспадаром лёсу. Праз вобраз Лявона Бушмара К. Чорны спрабаваў паказаць, як праяўляецца ў чалавеку прыроджаны інстынкт уласніка. У «Палескай хроніцы» І. Мележа гэтае ж пачуццё выглядае як псіхалагічная адметнасць Васіля Дзятліка – жаданне займець кавалак выдатнай ворнай зямлі, «той, што каля цагельні».

У. Бутрамееў паказвае гэтае жаданне Аўдзея як абсалютна натуральнае. Гісторыя раскулачвання Аўдзея падаецца як ачышчальная пакута, як ахвярніцкі акт – адсюль і евангельская назва спектакля.

«Мая зямля – мая! Зямлю я не аддам!!!» – гэта не лямант уласніка, што развітваецца з сваім добром, гэта крык душы селяніна, у якога адбіраюць сам сэнс яго існавання. Драма Аўдзея

глыбока ўзрушвае гледача. Сувязь паміж былым і сучасным, віной і яе выкупленнем, прасочаная ў п'есе, паказвае «прычыну нашых крыўд і бед», як выказаўся вялікі Купала.

Глядач чакае ад драматургіі і тэатра не толькі сацыяльнай вастрэні і канфліктнасці, але і непадробнай гармоніі, ачышчэння ад жыццёвага бруду, дабраты і сентыментальнасці. Калі не ў жанры драмы, дык у меладраме. Наколькі гэта магчыма?

Тэатр здаўна выконваў адну з сваіх функцый – псіхалагічнай, сацыяльнай рэлаксацыі, інакш кажучы, зняцця стрэсаў, псіхалагічнага напружання, стварэння, хай сабе і ілюзорнага, душэўнага камфорту. Зразумелае жаданне гледача пабачыць карціны сямейнага шчасця, дабрабыту, сцэны душэўнага замілавання, шчырасці. Гэтым абумоўлены поспех п'есы «Ідылія» В. Дуніна-Марцінкевіча на сцэне купалаўскага тэатра, якую ўпадабалі не толькі беларускія, але і маскоўскія тэатралы падчас гастроляў купалаўцаў у Маскве.

Згадваю поспех меладрамы А. Дзялендзіка «Выклік багам» («Чатыры крыжы на сонцы», 1967, паст. 1965). П'еса была, пастаўлена ў многіх тэатраў былога Саюза. Аўтар знайшоў просты і трапны меладраматычны ход, які расчуліў сэрцы гледачоў, – паказаў лёс дзяўчыны, выратаванай ад невылечнай, смяротнай хваробы. Цуд адбыўся дзякуючы каханню, бязмернаму і высакароднаму каханню...

Сёння гледача мала цікавіць тэатральнае відовішча, у якім дэманструецца жыццёвы бруд, неўладкаванасць, смакуюцца дробныя сямейныя скандалы і скандальчыкі, прысутнічае брутальнасць і натуралізм. «Гэтага дастаткова ў жыцці» – слухна разважае ён.

Драматургі, прэтэндуючы на стварэнне сучаснай меладрамы, разам з тым павінны не толькі выконваць сацыяльны заказ, але і ісці шляхам праўдападабенства, жыццёвай верагоднасці, псіхалагізму. Творчая задача не з простых.

Так склалася, што ў беларускай літаратуры апісанне сямейнага побыту найбольш падуладнае прадстаўніцам «жаночай» прозы, паэзіі драматургіі. Як, дарэчы, і ў рускай літаратуры, дзе значнай папулярнасцю карыстаецца меладраматычная проза (драматургія) В. Токаравай, Л. Петрушэўскай, Л. Разумоўскай.

У сучаснай беларускай драматургіі найбольш трывала жанр меладрамы прадстаўляюць п'есы Галіны Каржанеўскай, Алены Паповай. Пацвярджаецца заканамернасць: жанчыны больш тонка

ўспрымаюць інтымныя перажыванні, тыя псіхалагічныя нюансы, з якіх пачынаецца каханне і з якімі яно вычэравае сябе. Жаночая інтуіцыя дапамагае ім вастрэй адгукацца на праблемы побыту, заўважыць значнасць дэталёў, якія мужчыну-літаратару могуць паказацца нязначнымі.

Найчасцей іх творы пра страчанае каханне, разладжаны дабрабыт. Настальгіяю па няспраўджаных спадзяваннях, адчужэнне, якое спакваля пранікае ў адносіны паміж блізкімі людзьмі, складае аснову канфліктнасці.

У меладраме Г. Каржанеўскай «Мора, аддай пярсцёнак» (1987) нямала загадкавага. Хто вінаваты ў канфлікце паміж Альбінай і Антонам? Чаму на схіле год, калі героі сустракаюцца зноў, пасля працяглага расстання, нягод, ніяк «не склейваецца» патрушчанае шчасце? Ні час, ні ўзрост, ні жыццёвы вопыт не дапамагаюць ім здабыць цярплівасць, уменне дараваць.

«Калі даруеш – так лёгка і хораша становіцца на душы...», – кажа Альбіна. І раптам паказвае на дзверы Антону, якога з гэткай цярплівасцю і пяшчотай выходжвала пасля цяжкой хваробы. Гэтае вонкава не матываванае адштурхоўванне душ, нібыта ў люстры, адбіваецца ў лёсе іншай сям’і, дзе ніяк не могуць паразумецца сын Альбіны і яго жонка Жэня.

Пачуццёвы лад п’есы Г. Каржанеўскай, «прылівы» і «адлівы» кахання ўдала стасуюцца з вобразам мора, прысутнасць якога ўвесь час падкрэсліваецца драматургам у рэмарках: «Блізкасць мора ва ўсім: у шуме хваляў (гэты шум асабліва чуцён у хвіліну душэўнай узрушанасці герояў), у крыку чаек, звонкіх галасах. Нават у тым, што жыхары дома і кватаранты могуць хадзіць па пляжнаму»¹ Дарэчы, атаясамленне марской стыхіі з чалавечай натурай, яе містычнымі глыбінямі – адзін з улюбёных прыёмаў драматургаў. Класічны прыклад – п’еса «Жанчына з мора» Генрыка Ібсэна.

Прычыны непаслядоўнасці чалавечых учынкаў не ляжаць навідавоку, іх вытокі ў ірацыянальнасці, патаемнасці душэўных праяў, у загадкавасці перадусім жаночай душы. Адлюстроўваючы гэтыя глыбіні, сучасныя драматургі ўлічваюць досвед сусветнага псіхалагічнага кіно, у прыватнасці, творы шведскага кінарэжысёра Інгмара Бергмана («Восеньская саната», «Сцэны з сямейнага жыцця»), у якіх раскрываецца тэма трагічнай адзіноты.

¹ Каржанеўская Г. Мора, аддай пярсцёнак // Палымя. 1987. № 3. С. 104.

Трэба адзначыць цікавую акалічнасць: драматургі-мужчыны ў адлюстраванні супярэчлівай жаночай натуры, як правіла, паказваюць жанчыну вінаватай у сямейнай дысгармоніі. Дастаткова згадаць драмы і раманы шведскага пісьменніка Аўгуста Стрындберга. Ці не таму драматургі-жанчыны, як бы выпраўляючы гэты літаратурны «перакос», віноўнікам сямейных разладаў выстаўляюць мужчыну, які ў іх творах далёкі ад таго, каб дэманстраваць цуды вернасці або рыцарскага служэння Цудоўнай Панне. Як, напрыклад, у меладраме Г. Каржанеўскай «Вірус» (1997).

Вядома ж, «вірус» – гэта ён, мужчына, няўдаліца-муж, з-за якога рухнула сямейнае жыццё гераіні. «Вірус» і пасля разводу будзе назаяць, умешвацца ў Таніна жыццё і ў рэшце рэшт усё сапсуе... Не верце яго клятвам, усё адно зманіць, не будзе жыцця – да такой высновы падводзяць пакуты гераіні.

А яна, не зусім яшчэ і старая, прывабная, летуценная, трапяткая, марыць, як і ў дзявоцтве, пра рамантычнае каханне, пра сапраўднага, адданага і вернага мужчыну, не «віруса». І ён з'яўляецца, даволі экстравагантным шляхам. Пачатак меладрамы задуманы дасціпна, з разлікам на эфект неспадзяванкі. Гераіня хварэе, яе адолеў сапраўдны вірус, біялагічны.

Т а н я. ...Алё, мне Ніну Васільеўну, калі ласка. *(Чакае.)* Ніна? Гэта я. Рада цябе чуць. І бачыць таксама. Як твая праверка? Не бяры да галавы. Як казаў мудрэц – усё праходзіць. У мяне? Паранейшаму. На заходнім фронце без перамен. Не да таго. Хварэю. Не, доктара не клікала, сама схадзіла. З'явіцца каторая – у роце чорна, такая злосная, а я без тэмпературы. Толькі галава цяжкая ды косці ломіць. Грып, мусіць. А пішуць – ОРВІ. Ага...

Тым часам за акном чуваць гул, і мы бачым праз шыбіну м у л я р а ў заляпанай фарбай вушанцы і спячоўцы з пэндзлем у руках. Ён падняўся да балкона з дапамогай пад'ёмнага крана і збіраецца фарбаваць сцены звонку.

Ф ё д а р *(стукаючы ручкай пэндзя ў шыбу)*. Эй, гаспадынька!

Т а н я *(заканчвае гаворку)*. Ой, я табе перазваню. Пакуль. *(Села, прыкрываючыся коўдрай)*. Цьфу, напалохалі...

Ф ё д а р. Вядро прымі, а то заляпаю.

Т а н я. Здурнець можна. Ляжыш, чэсна хварэеш, і раптам табе на пятым паверсе стукаюць у вакно.

Фёдар як ні ў чым не бывала пачынае фарбаваць сцяну.

Т а н я. Эй, пачакайце!

Яна ўсхапілася, накінула халат і з цяжкасцю адчыніла дзверы на балкон. Забрала адтуль вядро і спрабуе зачыніць дзверы. За гэты час Фёдар паспеў заляпаць шыбы.

Вы што робіце? Хіба гэта работа? Халтура гэта, а не работа. (Фёдар не звяжае.) Я скардзіцца буду. Вы з якога трэста, а? Перабудаваўся, называецца. Паскорыліся. Вам абы план, а на чалавека – цьфу. Для вас чалавек на апошнім месцы.

Ф ё д а р. Кажы мацней, а то чуваць блага.

Т а н я (гучна). Халтуршчыкі няшчасныя!..»¹

Так прыйшоў у яе жыццё новы мужчына, – вясёлы, дасціпны, закаханы і... майстравіты. Утварылася знаёмая сітуацыя, якую на літаратурным жаргоне называюць «любоўным трохкутнікам». Гэты мужчына акажацца далёка не ідэальным, таксама крыху з «вірусам», але адносіны паміж жанчынай і двума мужчынамі складаюцца інтрыгуючым чынам. На жаль, яны не прыносяць чаканага шчасця.

П'есы Алены Паповай не ў меншай ступені надзелены побытавымі перыпетыямі, з якіх вырастаюць жыццёвыя драмы жанчын і мужчын. Імя Алены Паповай, яе творы, напісаныя на рускай мове, добра вядомы і па-за межамі Беларусі. Яе п'есы ставяцца ў многіх тэатрах Беларусі і замежжа. Папулярнасці твораў А. Паповай на Бацькаўшчыне спрыялі іх пераклады на беларускую мову, зробленыя Раісай Баравіковай.

Камерная, замкнёная, «сямейная» прастора п'ес А. Паповай не пазбаўлена канфліктнасці. Крушэнне калісь шчаслівых сем'яў, жыццё сямейнікаў пасля разводу, разлад паміж блізкімі людзьмі і ўнутраны, духоўны разлад чалавека – усё гэта з'яўляецца аб'ектам няспыннай увагі аўтаркі.

У драме «Аб'ява ў вячэрняй газеце» (1985, паст. 1982) даследуецца актуальная да сённяшняга часу, мажліва, яшчэ больш надзённая, чым у 80-я гады, праблема гарадской малакамунікабельнасці, адчужэння, якое ўзнікае паміж гараджанамі, насельнікамі мегаполісаў. Як і ў п'есе «Рэтра» Б. Галіна, супастаўляецца сучаснасць і пасляваеннае мінулае.

Увасабленнем мінулага бачыцца стары дом на Пажарскай, па якім смуткуе Вольга. Драма гераіні – немагчымасць вярнуцца ў былое, адчуць гарманічны стан душы, які ў памяці нязменна звязаны са старым домам. Камунальныя кватэры, «хрушчоўкі» адыходзяць у нябыт, даўно зруйнаваны дом на Пажарскай. Аб'ява

¹ Сучасная беларуская п'еса. Мн.: Маст. літ., 1997. С. 92, 93.

ў вячэрняй газеце – напамінак пра былы дом, спроба абудзіць успамін аб ім, знайсці былых суседзяў.

«В о л ь г а. Я магу расказаць вам пра гэты дом... Адразу папярэджваю – гэта не зусім звычайны дом. Можна быць, адзіны. У ім ніколі не зачыняюцца дзверы. Можна паабедаць у кожнай кватэры, калі ты сам не згатаваў абед. Можна пайсці ў гасці або з'ехаць у камандзіроўку і пакінуць дзіця на суседзяў. Можна ў любы момант пазычыць грошай, чаю, цукру або хлеба, і пры гэтым не адчуць ніякай няёмкасці! Святлы ў гэтым доме святкуюць усе разам і так шумна, што чуваць на вуліцы. А гора? У гэтым доме не ведаюць, што такое сапраўднае гора, таму што гора аднаго чалавека падзяляюць усе»¹ (тут і далей пераклад – **П. В.**).

Дом, дзе не ведаюць гора... Ну, вядома ж, ілюзія, фата Маргана, што ўзнікла ад настальгіі гераіні па душэўнай цеплыні, увазе навакольных. Дом на Пажарскай – такая ж напярэчнасць, як і вобраз Пакутовіча ў драме А. Дударова «Парог».

Гераіні ўдаецца сабраць у сваёй новай кватэры былых жыхароў старога дома. І збіраюцца, прыгадваюць былое так, як быццам у ім сапраўды было адно добрае, сумуюць, смяюцца. А потым як бы паўстаюць нябачныя перагародкі і па чарзе ўсе пачынаюць вяртацца да рэальнасці. Начальнік вяртаецца ў сваё начальніцкае крэсла, муж – да сваёй жонкі, кар'ерыст – да службовай лесвіцы, блатмайстар Бычкоўскі – да тэлефонаў, па якіх ён ладзіць «карысныя кантакты». Ён на развітанне паспрабуе супакоіць Вольгу: «Не смуткуй, гаспадыня... Чацвёрты дом на Пажарскай быў дрэнны дом, сыры дом. Ты маленькая была, не памятаеш». А яна ўскінецца, пабяжыць за ім следам, запратэстует: «Дрэнны, сыры дом? Сам тады навошта прыходзіў? Навошта прыходзіў?!»¹

Бычкоўскаму, як і іншым жыхарам, не чужы гэты самападман, ілюзія вяртання камфорту, якога, мажліва, і не існавала. Дом тут ні пры чым, здагадваецца маці гераіні:

«М а р г а р ы т а Л ь в о ў н а. ...Калі чалавек нешта губляе, нешта важнае для сябе... Дом тут ні пры чым. Лягчэй за ўсё скінуць на нейкі дом... Пры чым тут дом? Сам чалавек губляе, сам і вінаваты...»².

¹ Сучасная беларуская драматургія. 1985. С. 226, 227.

¹ Сучасная беларуская драматургія. С. 238.

² Тамсама. С. 230.

Што губляе чалавек, у чым яго віна? Пытанне абвастраецца ў іншых творах А. Папвай, па-ранейшаму нібыта «замкнёных» у інтэр'еры гарадскіх кватэр, засяроджаных на побыце, але споўненых роздумаў пра прычыну чалавечага духоўнага дыскамфорту, які прагрэсіруе.

Героі яе твораў ужо не проста жывуць мінулым, не проста апанаваныя настальгіяй – яны самі з «былых». Гэта перадусім датычыцца персанажаў драмы з крыху іранічнай назвай «Улюбёнцы лёсу» (1994).

Іронія ў тым, што былыя «гаспадары жыцця», жыхары калісь фэшэнебельнай кватэры ў прэстыжным раёне, сёння апынуліся на самай узбочыне існавання. Прэстыж, камфорт, дабрабыт, павага і зайздасць з боку людзей «ніжэйшага гатунку» – усё ў былым. Гераіня твора, Ірына, з горыччу прыгадвае не «стары дом», не цеплыню чалавечых пачуццяў, а тое прыгожае жыццё, што мела дзякуючы тату-генералу, і якое засталася ў безнадзейна далёкай мінуўшчыне:

«І р ы н а. ...Я вельмі любіла бацьку. (Пасля паўзы.) Калі я нарадзілася, яму было ўжо за сорок, але ён быў усё яшчэ бліскучы афіцэр. Помню, мы ехалі некуды ў цягніку... Мне было гады два ці тры... Наўкол люстра... Я ў іх глядзелася... Я так сабе падабалася! Куды пасля пазнікалі гэтыя вагоны? Як быццам праваліліся... Помню гэтыя люстры, люстры, пах адэкалону «Чырвоная Масква», пах каньяку, дарагіх цыгарак... Я ела апельсіны і кідала лупіну на падлогу, на дыван, а бацька з сябрамі пілі каньяк, курылі і гулялі ў карты... У гэтым было столькі шыку! (Пасля паўзы.) А ўвогуле ён быў з простых. Яны ўсе былі з простых. Але ў іх былі магчымасці, і яны гулялі гэтымі магчымасцямі, як дзеці. Як вы, калі прыцягнулі ўвесь гэты груд ежы. Ды што казаць! Усе заўсёды рваліся да гэтых магчымасцей. Там ужо як хочаце іх называйце... Грошы, улада альбо сіла»¹.

Сённяшняе быццё колішніх «улюбёнцаў лёсу» жалю вартае. Кароткі раман саракагадовай Ірыны не прыносіць радасці, завяршаецца нічым. Яе былому мужу Славу не ўдалося далучыцца да «новых», да цяперашніх гаспадароў жыцця, і ён вядзе бяздумнае, напаўрасліннае існаванне, усё больш і больш апускаецца. Тата-генерал упаў у старэчы маразм; яму патрэбна нянька, каб вазіла яго «ў Маскву прымаць парад». Ірына ўспрымае гэтыя ўражлівыя перамены як помсту лёсу: «Мінаецца час, усё

¹ Беларуская драматургія. Вып. 1. Мн., 1994. С. 94.

само пераварочваецца ўверх дном... Вось хто самы галоўны мсціўца»¹.

Калі гэта пакаранне, дык за што? Мажліва, якраз за колішняе імкненне быць «як усе», бяздумна і бесклапотна карыстацца жыццёвымі дабротамі? Дзіва што знайшліся мацнейшыя, і спрытнейшыя, якія ў сваю чаргу могуць пацярпець няўдачу. Тое, што лёгка даецца, лёгка і адбіраецца.

Жыццё, сацыяльныя працэсы, час так значна ўплываюць на лёсы персанажаў А. Паповай, што да жанру меладрамы яе творы можна аднесці толькі з пэўнымі агаворкамі. Так драма «Развітанне з радзімай» прысвечана надзвычай актуальнай тэме. У гэтым творы адбываецца ператварэнне грамадзяніна краіны ў эмігранта. Якая сіла падхоплівае чалавека з месца і шпурляе насустрач бясконцым вандроўкам, магчымым стратам і расчараванням, непазбежнай настальгіі? Ці толькі нястача, матэрыяльны дыскамфорт? Цэлы комплекс складаных пытанняў псіхалагічнага, сацыяльнага, маральнага плану складае канфліктны вузел п'есы.

Меладрама са шчаслівым, рамантычным фіналам, якую чакае глядач, пакуль не вымалёўваецца. Драматургі імкнуцца да жыццёвай верагоднасці, у адваротным выпадку глядач заўважыць ненатуральнасць і зноў застанецца незадаволены.

¹ Беларуская драматургія. Вып. 1. С. 103.

ЭКСПЕРЫМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ

У сучасным літаратурным працэсе вылучаецца творчасць драматургаў «новай хвалі», звязаная з эксперыментарам, авангардысцкім пошукам, перайманнем здабыткаў сучаснага заходнееўрапейскага тэатра. У пэўнай ступені яна палемічная, імкнецца выйсці па-за межы сталых форм і аспрэчыць іх.

Творцы маюць тэндэнцыю да навацыі, эксперыментавання, але сярод іх няма паслядоўных традыцыяналістаў.

Эксперыментальны пачатак у беларускай драматургіі 1980 – 1990 гадоў непасрэдна звязаны з досведам еўрапейскага «тэатра абсурду» або «тэатра парадоксу».

Эстэтыка бяссэнсіцы існавала ў літаратуры здаўна; вытокі яе знаходзяцца ў фальклоры. Асабліва шмат абсурднага, алагічнага ў народных анекдотах, якія распавядаюць пра дзівакоў, блазнаў, дурняў і г. д. Бяссэнсіца ў творы – не проста блазнаванне або забаўка, але парадаксальны спосаб спасціжэння свету, яго асваенне, часам сатырычнае. Каб зразумець складаную з’яву, яе раскладаюць на простыя, прымітыўныя састаўныя з дапамогай прыёма «ачужэння». Для аспрэчвання недарэчнасці яе даводзяць да абсурду, бяссэнсіцы. Такі прыём скарыстоўвалі сатырыкі ад Пятронія, Бранта, Рабле да Свіфта, Салтыкова-Шчадрына, Булгакава, Платонава, Мрыя.

Здаўна вядомы і «чорны гумар» – даволі злавесны, але ўражлівы. Прыклад «чорнага гумару» ў беларускім фальклоры – славыты анекдот «Ці была ў бацюшкі галава».

Пра тое, што нонсенс, абсурд спрыяюць інтэлектуалізму, дасціпнасці ў творчасці, сведчыць вопыт англійскага пісьменніка і матэматыка Льюіса Кэрала, які напісаў славытыя казачныя аповесці пра Алісу. Яны дагэтуль цікавяць не толькі дзяцей, але і навукоўцаў, што вышукваюць у тэкстах Кэрала зашыфраваныя матэматычныя, фізічныя і нават філасофскія тэорыі і гіпотэзы. Асноўны ж прыём, з дапамогай якога Кэрал ствараў свае гарэзлівыя казкі – бяссэнсіца, нонсенс.

Дагэтуль ішла гаворка пра абсурд як прыём, спосаб мастацкага бачання. Але ў сярэдзіне XX стагоддзя была спроба

выпрацаваць «філасофію нонсенсу» і спалучыць яе з сістэмай абсурднага пісьма.

Светапогляд абсурдыстаў звязаны з філасофіяй экзістэнцыялізму – адной з самых пашыраных тэорый XX стагоддзя. Як і экзістэнцыялісты, яны зыходзяць з хаатычнасці, разладу быцця. Найвялікшай бяссэнсіцай з’яўляецца чалавечая смерць, аднолькавая для прадстаўнікоў соцыуму, якая ўсіх – багатых і бедных, праведнікаў і зладзеяў недарэчным чынам ставіць у роўныя ўмовы.

Спасцігнуць нейкі «сэнс» магчыма, лічаць яны, праз адпаведны прыём, асаблівае абсурдысцкае бачанне. Універсальная драма бессэнсоўнага існавання ўвасабляецца на сцэне ў выглядзе п’есы абсурду.

Пераглядаецца «рэквізіт» – паэтыка, сродкі традыцыйнай драмы, змяняюцца яе неад’емныя першаэлементы – дзеянне, характары, дыялог.

У эксперыментальнай драме дзеянне як комплекс падзей можа быць зведзеным да мінімуму. У ёй можа нічога або амаль нічога не адбывацца. Так, у вядомай драме С. Бекета «У чаканні Гадо» персанажы Уладзімір і Эстрагон на працягу ўсяго дзеяння бавяць час у Зоне, каля высокага дрэва, чакаючы загадкавага Гадо. У чаканні яны перакідваюцца рэплікамі, часам малазначнымі, часам дасціпнымі. Калі ж Гадо, якога яны чакаюць упарта і цярпліва, так і не прыходзіць, яны вырашаюць самі пайсці да яго. І фінальная аўтарская рэмарка: «не кранаюцца з месца».

У п’есе абсурду дэфармуюцца мастацкая прастора і час. У драме С. Мрожака «Дом на мяжы» дзяржаўная граніца праходзіць... пасярод кватэры, дзялячы сям’ю. Тут па-рознаму абыгрываецца гэтая абсурдная акалічнасць.

У п’есе «Лысая спявачка» Э. Іанеска абсурдны, алагічны час сімвалізуе «звар’яцелы» гадзіннік, які б’е то семнаццаць, то сем, то тры, то «ніводнага разу».

Дыялог мае замаруджаны, алагічны характар, часам губляе логіку і сэнс. Ён таўталагічны, са шматлікімі паўторамі, банальнымі сказамі, але можа ўражваць нейкай дзіўнай экспрэсіяй – персанажы выкрываюць з запалам бессэнсоўныя рэплікі, значэнне якіх зразумелае ім адным (фінал п’есы «Лысая спявачка»).

Дэфармацыя чалавечых характараў адбываецца ў бок іх абязблівчання, дэперсаналізацыі. Часта аўтары пазначаюць

імёны сваіх персанажаў літарамі алфавіта. У іншых творах персанажаў замяняюць рэчы («Крэслы» Э. Іанеска). У п'есе «Насарог» Э. Іанеска людзі ператвараюцца ў пачвараў – насарогаў, і гэта адбываецца як пошасць, як загадкавы паморак, які доўжыцца да таго часу, пакуль апошні з персанажаў не ператворыцца ў насарога.

Дзіўнае, незвычайнае, адчужанае і «ачужанае» ў «п'есе абсурду» звязана, аднак, з цалкам рэальнымі, істотнымі праблемамі ХХ стагоддзя. Аўтараў найбольш хвалюе праблема самоты, закінутасці, непрыкаянасці чалавека ў гэтым свеце. Драматургі не пазбаўлены пачуцця спагады да чужога болю.

Схемы і канцэпцыі пісьменнікаў-абсурдыстаў могуць мець папераджальную функцыю, засцерагаць людзей і чалавецтва ад дэградацыі, поўнай ізаляцыі ў грамадстве, іншых сацыяльных катаклізмаў.

Аўтараў трывожыць праблема камунікацыі, узаемаразумення паміж людзьмі. Але яны з пэўным скепсісам ставяцца да мовы як сродку вырашэння чалавечых канфліктаў. Яны трапна заўважаюць, што чым больш людзі гавораць, тым менш разумеюць адзін аднаго.

З'яўленне драмы абсурду ў беларускай літаратуры – не проста даніна літаратурнай модзе або спроба аўтараў запойніць пэўны жанравы прагал у драматургічным працэсе. Літаратуразнавец І. Шаблоўская адзначае элементы паэтыкі абсурду ў беларускай камедыяграфіі, асабліва ў п'есах «Тутэйшыя» Я. Купалы, «Брама неўміручасці» К. Крапівы, камедыях «Зацюканы апостал», «Кашмар», «Дыхайце ашчадна» А. Макаёнка.

І. Шаблоўская звяртае ўвагу на тое, што гэты жанр у яго славянскай версіі, мае больш сацыяльны, часам абвострана-сатырычны, крытычны характар. Яна характарызуе гэтыя творы: «Праблемы незапатрабаванай асобы... пераўтварэнне чалавека ў элемент дзяржаўнага механізму, забюракратызаванага, які працуе на сябе, -- галоўная ў славянскай драме абсурду, праблема, якую можна лічыць адной з форм дысідэнцтва ў мастацтве і культуры, праявай антытаталітарызму, сродкам распаўсюлення фантазіі і вобраза думак чалавека»¹.

Нонсенс у сучаснай беларускай п'есе – гэта не элемент інтэлектуальна-культуралагічнай гульні, а спосаб і сродак

¹ Шаблоўская І. Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Паэтыка. Тыпалогія. Мн., 1998. С. 18.

высвятлення грамадскіх дысанансаў, рэакцыя на абсурднасць сацыяльных умоў. У такой якасці абсурд, «чорны гумар» часцей ужываюцца ў творах драматургаў больш сталага пакалення. Аўтары імкнуцца да нейтральнасці, палітычнай індэферэнтнасці – але грамадскае жыццё робіць уплыў на іх творчасць.

У п'есе не бывае «чыстага», абсалютнага абсурду. Самая дрымучая бяссэнсіца мае нейкі сэнс і можа быць трактаванай у тым або іншым аспекце. Напрыклад, абсалютна фармальныя, здавалася б, практыкаванні ў драматургіі Алеся Асташонка. Ён вядомы сваімі праявічымі творамі і перакладамі з французскай мовы. Дзякуючы яму «загаварылі» па-беларуску славыты камісар Мэгрэ, а таксама іншыя героі Жоржа Сіменона.

А. Асташонак напісаў малапрыдатныя для пастаноўкі, але вытрыманыя ў канонах п'есы абсурду «Драматургічныя тэксты» (1997). Прынамсі, творы такога кшталту наўрад ці рызыкнуў бы паставіць тэатр, які працуе на масавага гледача. Я бачыў толькі адну спробу інсцэніраваць тэксты – у тэлестудыі, падчас запісу тэатральнай нядзельнай перадачы «Тэатр у фатэлі».

«Драматургічныя тэксты» ўяўляюць сабой разгорнутыя маналогі або дыялогі падкрэслена бессэнсоўнага зместу, але, як вядома, са сваім адмысловым сэнсам. Гэта пацвярджае драматургічны абразок «VI. Існасць».

« – Ён ідзе.

– Хто – ён?

– Не ведаю хто, але ідзе.

– Куды?

– Да нас, пэўна.

– А чаму да нас?

– Запытайся ў яго.

– Як я магу ў яго запытаць?

– А калі ён прыйдзе.

– А калі ён прыйдзе?

– Ён прыйдзе, калі прыйдзе.

– А чаго ён да нас прыйдзе?

– Гэта ён адзін ведае.

– А калі нам не трэба, каб ён да нас прыходзіў?

– Як не трэба, калі ён да нас ідзе?

– Дык нам яго чакаць?

– А як не чакаць, калі мы й так чакаем?

– А чаго мы яго чакаем?

– А з чаго ты ўзяў, што мы яго чакаем?

– Дык ты ж сам сказаў, што чакаем.

– Чакаем, толькі неабавязкова яго.

– Дык яшчэ хто можа прыйсці?

Хто-небудзь прыйдзе. Заўсёды хто-небудзь прыходзіць. Калі чакаем і калі не чакаем. Калі ён ідзе, і калі толькі сабраўся выйсці, і калі яшчэ не збіраўся выходзіць, калі ён увесь час збіраецца выйсці і ўсё роўна не выходзіць, і калі ён нават не збярэцца ніколі – мы ўсё роўна чакаем. І таго, й гэтага, і нават таго, каго няма, – нехта ж павінен да нас ісці. І нехта ж прыйдзе. А калі й не прыйдзе, дык усё роўна прыйдзе.

– ?

– А таму што прыйдзе. Бо мы чакаем.

– Ідзе.

– Хто – ідзе?

– Дык мы чакаем?»¹

Відавочна пэўнае перайманне асноўнага матыву п'есы – чаканне, які занходзім у творы С. Бекета «У чаканні Гадо». Дыялог і чаканне нябачных герояў А. Асташонка адмысловыя. Яны чакаюць не звышчалавека, а таго хто прыйдзе або, магчыма, і не прыйдзе. Чакаюць дзеля сваёй закаранелай, невынішчальнай звычкі каго-небудзь чакаць.

Насычаная сацыяльнай крытыкай і п'еса драматурга Ігара Сідарука – «Галава» (1997). Ён піша пераважна п'есы для дзяцей. І. Сідарук спрабаваў стварыць нешта накшталт беларускай «камедыі абсурду», хаця надаў твору не прэтэнцыёзны падзагалавак: «Казачны фарс».

Дзеючыя асобы твора: Шукальнік, Бежанка, Сіротка, Галава, Шыбуршун Дурань з дзвярыма. Дзеянне п'есы адбываецца ў камернай прасторы, «якая вельмі нагадвае сметнік». Істоты, што сабраліся тут, больш нагадваюць цудам ажыўшыя «экспанаты» сметніка, чым жывых, надзеленых характарамі людзей. Сіротка ўвесь час хоча есці, Дурань цягае за сабой дзверы, Шукальнік «шукае». Істоты, дэперсаналізаваныя да стану рэчаў, – гэта нам вядома ўжо з п'есы Э. Іанеска.

Адметнасць твору надае вобраз Галавы. Яго функцыя – уладарыць істотамі-фантомамі, весці іх «да шчасця». Праз гэты вобраз найвыразней прачытваюцца намёкі на сацыяльныя, гістарычныя рэаліі, звязаныя з нараджэннем, росквітам і заняпадам таталітарнага рэжыму. Даволі празрыстая акалічнасць –

¹ Сучасная беларуская п'еса. Мн.: Маст. літ., 1997. С. 219, 220.

тры «іпастасі» Галавы. Жалезная Галава, напэўна, увасабляе сабой дыктатуру, папяровая – бюракратычны рэжым, гумовая – намёк на дэмакратыю і адначасова гумовую дубінку, «дэмакратызатар»...

Звязана з грамадска-палітычнымі рэаліямі і эксперыментальная п'еса Галіны Багданавай «АС - лінія» (1997). Яна, дарэчы, мае падзагалавак «Абсурд у стылі посткамунізму». П'еса з безыменнымі персанажамі: Непрадажны мастак, Вучоны з авоськай, Былая Савецкая Дама, Былы партыец, у ліку персанажаў манекены, саламяныя лялькі, Цені ў рудых скуранках.

Цэнтр дзеяння – бясконца, можна сказаць, адвечная чарга па яйкі, у якой сустракаюцца жыхары посткамуністычнага часу. Іх размовы, маналогі і дыялогі – абсурдныя, як таго патрабуе жанр, але навідавоку бязрадасная праўда пра бязладдзе. Вось адзін з маналогаў у чарзе:

«С т а л і ч н а я п р а в і н ц ы я л к а (*манекену наперадзе*). А я вот вчара сем дзесяткаў взяла, дык закатала. Я усё цяперака катаю. Мясa, кур, цяперака вот яйца... Жарыш, як яішніцу, жырам пералажываеш і ў банкі. Жарыш, жырам пералажываеш і ў банкі. Катаеш і ў падвал. Катаеш і ў падвал. Ну дык што з тых сямі дзесяткаў! Тры паўлітровікі всяго вышла. Надо шчэ б хоць дзесяткаў пяць узяць. А то з заўтрашняга дня, гаварат, усё ў два разы даражаець. І етыя яйца, скажу вам, слухайце сюды, вы толькі падумайце! Кудa ета правіцельства толькі глядзіт! Мне б хоць пяць дзесяткаў, хоць пару баначак шчэ б закатаць! Летам да маткі ў дзярэвню ехаць – мілае дзела! У мяне матка раньша, і карову, і кур, і кабанчыка дзяржалаа цяперака нянечкай у дзецкі сад устроілася. Не пыльна і заўсёгда сытая. Шчэ і нам, як прыедзем, прынясе катлетаў якіх ці бліноў. Карову прадала, свіней прадала. Нам матацыкал купіла. З каляскаю. Мы цяперака да яе на матацыкле ездзім»¹.

Вайсковец у чарзе любоўна пералічвае ў дыпламаце пляшкі са спіртам «Раяль». Ветэраны задумваюць узяцца за рукі і стварыць «АС-лінію», дзякуючы якой адновіцца «Саюз непарушны». Студэнты збіраюцца ў чарговы камерцыйны ваяж у Турцыю. Цені ў скураных куртках спяваюць заліхвацкія прыпеўкі. Побывае, рэальнае змешваецца з ірэальным, аздабляецца «чорным гумарам». У творы існуюць не толькі «тутэйшыя» постсавецкія рэаліі, але і прыкметы літаратурнай традыцыі, як зазначае І. Шаблоўская:

¹ Беларуская драматургія. Вып. 3. Мн., 1997. С. 55

«Паэтыка гульні, снабчання... моўны фактар – усё гэта нясе спецыфічную беларускую афарбоўку»²

«Чорны гумар», гратэскавая дэфармацыя грамадскіх з’яў эпохі «перабудовы» – не ад жадання аўтаркі пасмяяцца або пацешыцца з людской недасканаласці, неўладкаванасці. Наадварот, твор прасякнуты болем за чалавечае самапрыніжэнне. Сацыяльна-крытычны пафас «АС-лініі» скіраваны супраць прымітыўнай прагматыкі, масавай бездухоўнасці, пакланення фальшывым ідалам, якія набываюць абсурдную форму – не толькі ў літаратуры.

Драматургічны вопыт Г. Багданавай сведчыць пра плённасць спалучэння эксперыменту і традыцыі, новага і апрабаванага. Існуе праблема арганічнай узаемасувязі разнастайных кампанентаў? Гэта датычыцца не столькі аўтарскай устаноўкі на эксперымент або перайманне, колькі ўласна драматургічнага майстэрства.

У магчымасці такога сінтэзу пераконваюць драматургічныя творы апошніх год больш сталага драматурга, Анатоля Дзялендзіка. «Амазонкі» (1974, паст. 1972), «Аперацыя «Мнагажэнец» (1976, паст. 1974), якія маюць тэндэнцыю да традыцыйнасці. Але ў камедыі «Гіпапатам» (1978) адчуваецца істотны паварот да ўмоўнасці, скарыстання сродкаў абсурду. А. Дзялендзік даследуе ў гэтым творы праблему не «расчалавечвання», як Э. Іанеска, ў п’есе «Насарог», а «таўстаскурасці».

У жыццё сціплай сямейнай пары ўрываецца Авяр’ян, бесцырымонны, з прэтэнзіямі на інтэлігентнасць, перасыпае свае маналогі цытатамі з Ахматавай і Пастэрнака. Кожны з персанажаў, паназіраўшы за паводзінамі «гіпапатама», бачыць у іх у адлюстраваным выглядзе і свае якасці. Пра гэта гаворыць Анастасія, перакананая ў тым, што кожны з нас крыху гіпапатам: «Мы ўсе трошкі тоўстаскурыя, няўважлівыя адзін да аднаго. У доўгім рэйсе, які называецца жыццём, кожны пасажыр павінен знаходзіцца ў стане душэўнага камфорту і ў бяспецы... У стагоддзе стрэсаў хочацца быць упэўненым у тым, хто побач...»¹

Адна з апошніх п’ес А. Дзялендзіка, «Султан Брунея», паводле сваіх стылёвых прыкметаў цалкам належыць да «камедыі

² Шаблоўская І. Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Паэтыка. Тыпалогія. С. 7.

¹ Дзялендзік А. П’есы. Мн., 1985. С. 342.

абсурду». Як і «АС-лінія» Г. Багданавай, твор прысвечаны рэаліям «постперабудовачнага» часу. Сацыяльныя кантрасты, алагізмы побыту, якія выспелі ў наш «пераходны перыяд», паказваюцца аўтарам у стылі нонсенсу.

У 1980–1990 гадах сінтэз традыцыйнага і эксперыментальнага найлепш удаўся драматургу Міколу Арахоўскаму.

Як і Марсель Пруст, пазбаўлены паўнакроўнага жыцця з-за цяжкой хваробы, пачаў пісьменніцкае падарожжа «ў пошуках згубленага часу», так і М. Арахоўскі, спаралізаваны, ствараў п'есы – уяўляў іх, «разыгрываў» сцэна за сцэнай.

З'явіліся творы «Машэка», «Ку-ку», «Лабірынт». Асабліва пашанцавала ў сцэнічным і літаратурным жыцці драме «Ку-ку» (1992), якая была адзначана першай прэміяй на рэспубліканскім конкурсе драматургіі, пастаўлена на сцэне Рэспубліканскага тэатра нацыянальнай драматургіі.

Назва драмы двухсэнсоўная. «Ку-ку» перш за ўсё – спеў зязюлі. У англійскай мове гэтае слова мае іншае значэнне, досыць шырока вядомае дзякуючы папулярнаму раману-бестсэлеру англійскага празаіка Кена Кізі «Палёт над гняздом зязюлі» і аднайменнаму кінафільму Мілаша Формана. «Ку-ку» азначае яшчэ вар'яцтва, душэўную хваробу, «гняздо зязюлі», адпаведна, – вар'ятня. Сэнс назвы п'есы М. Арахоўскага стане зразумелым пры разгортванні дзеяння.

Герой твора Вадзім, звычайны «сярэднестатыстычны» чалавек, трыццаці пяці год, навуковец, працуе над доктарскай дысертацыяй. Самы творчы узрост, палова жыцця. Чалавек пачынае задумвацца аб здзейсненым, успамінаць праекты і планы, што выношваліся ў маладосці... Некаторых чакае расчараванне, якое перажыве Дзядзька Ваня А. Чэхава, калі зразумеў, што лепшая частка жыцця пражыта марна, дзеля несапраўднай мэты.

Нешта падобнае перажывае і Вадзім, калі прыгадвае геніяў цывілізацыі, якія самарэалізаваліся, дасягнулі вяршынь думкі і творчасці ў маладосці, да трыццаці пяці – Эйнштэйна, Пушкіна, Багдановіча... Азірнуўшыся на свой шлях, Вадзім з усёй вастрынёй адчувае мізэрнасць уласных высілкаў, падаецца самому сабе нікчэмным, шэрым чалавекам.

Вядома з твораў Ф. Дастаеўскага (і з сусветнай гісторыі) пра суіснаванне паміж сабою комплексаў «маленькага чалавека» і маніі

вялікасці. Як часта «недачалавек» імкнецца быць «звышчалавекам»!

Душэўныя згрызоты Вадзіма дапаўняюцца рэўнасцю. Гэта пачуццё, якое Шэкспір у трагедыі «Атэла» называў «пачвараю з зялёнымі вачыма», цалкам выводзіць героя са стану душэўнай раўнавагі. Нечы голас рэгулярна па тэлефоне паведамляе пра акалічнасці здрады Алены, Вадзімавай жонкі, але ўжо ў сярэдзіне дзеяння пачынае здавацца, што гэты голас – гульня хворага ўяўлення самога Вадзіма.

У яго свядомасці ўзнікаюць, вобраз за вобразам, сцэны кахання Алены. Следам за здрадай жонкі, уяўнай або рэальнай (глядач пра гэта так і не даведаецца), у Вадзіма з'яўляецца жаданне помсты. (Згадаем Машэку з паэмы Я. Купалы «Магіла льва»). Адпомсціць – значыць, рэабілітавацца. І як у большасці людзей, не надзеленых высакароднасцю або велікадушнасцю, яго «помста» закранае лёсы іншых, ні ў чым не вінаватых людзей. Машэка пачаў помсціць усяму свету, не шкадуючы ні беднага, ні нямоглага, ні безабароннага.

Вадзім вырашае адказаць на здраду здрадай: «вока за вока, зуб за зуб». Выспявае план помсты: « В а д з і м. ...Напіцца калі-небудзь!.. *(Паўза.)* Другі б зарэзаў і закапаў. Абаіх. А зверху – мохам... *(Доўгая паўза. Страсянуўшы галавою.)* Ідыёт, дадумаўся... *(Кароткая паўза.)* Сесці ў машыну і паехаць. Вечарам прысунуцца, пехам, а я... а я ў ложку, з цялушкай... Прыгожанькую падчапіць. Так, менавіта падчапіць. Зараз – проста. *(Кароткая паўза.)* Мне трыццаць пяць толькі. Да таго, прыстойны чалавек, кандыдат навук... а на машыне не напісана, што яна чужая. *(Кароткая паўза.)* Атрымліваецца. Не хопіць грошай – прадаць што-небудзь, загнаць. *(Кароткая паўза.)* Шлюбны пярсцёнак. Паболеі цынізму, каб беззваротна. *(Кароткая паўза.)*...»¹

Ён, як і «маленькі чалавек» з аповесці Ф. Дастаеўскага «Чалавек з падполля», ужо прызначыў сабе ахвяру, аб'ект помсты. Толькі выяўляецца, што гэты аб'ект мае свае ўяўленні пра жыццё, маральныя каштоўнасці, да таго ж разумее Вадзіма лепш, чым ён сам (бо падслухала яго маналог у лесе). І ён губляецца перад не падобным да ягонага спосабам мыслення.

Вадзім – тып сучаснага няўдачніка. Ён не выкліча на двубой, не сканчае жыццё самагубствам – час не той і ментальнасць не тая. Але комплекс непаўнавартаснасці, памножаны на

¹ Сучасная беларуская п'еса. Мн.: Маст. літ., 1997. С. 249.

паталагічную рэўнасць, дае наступствы, не менш злавесныя, чым у яго літаратурных папярэднікаў.

Зноў прыгадваюцца «маленькія людзі» Ф. Дастаеўскага з іх патаемным душэўным падполлем, загнанымі на самае дно падсвядомасці пачуццямі крыўды і знявагі. Ён умеў апісаць няпростыя псіхалагічныя працэсы, дэфармацыі, якія адбываюцца ў падсвядомасці зняважаных і пакрыўджаных.

Свядомасць Вадзіма пачынае раздвойвацца, «множыцца». Яго душэўная хвароба вызначаецца як шызафрэнія... Драматург знайшоў спосаб адлюстраваць акалічнасці гэтай хваробы, увасобіць іх праз сцэнічную вобразнасць.

Спакваля, як хвароба ўбіраецца ў сілу, Вадзім пачынае чуць галасы іншых істот. Неўзабаве гэтыя істоты матэрыялізуюцца. Яны – спараджэнні яго трызнення, вынік раздваення яго свядомасці.

Уяўленне драматурга ажыўляе гэтых істот, персаніфікуе іх, надае рысы дзейных асоб, але гэта персанажы-пачвары – Падушкападобны, Супермен, Клеапатра, Камандзір. Яны становяцца гаспадарамі на сцэне, адсоўваючы на другі план астатніх персанажаў.

Карціна атрымліваецца бязрадасная. Свядомасць «сярэднестатыстычнага» чалавека, як высвятляецца, мае такія змрочныя глыбіні, пра якія не здагадваюцца нават псіхолагі. Можна расцаніць гэтую з’яву як гульню фантазіі драматурга, наўмыснае перабольшванне. Але рэальнае жыццё з кожным днём падкідае ўсё больш выпадкаў нематываваных і выключна жорсткіх, садысцкіх злачынстваў, здзейсненых нібыта нармальнымі асобамі!

Разам са з’яўленнем злавесных мутантаў дзеянне драмы пачынае на вачах «ачужацца», набываць рысы фантазмагорыі. «Ачужэнне» закранае не толькі Вадзіма. Яго задушэўныя гутаркі з Аленаю на лавачцы ў скверы перапыняюцца шэсцямі і выкрыкамі нябачнага натоўпу: «Бі камуністаў!», «Бі шпікулянтаў!», «Бі жыдоў!» Малюнак агульнага азвярэння і вар’яцтва дапаўняе з’яўленне птэрадактыляў, чые змрочныя цені праносяцца над горадам, як бы знамянуючы надыход іншай эры ў жыцці цывілізацыі. Эры расчалавечвання, спусташэння, вяртання да першабытнага стану.

Ці не пра гэта ў свой час папярэджваў прарок Ісайя, калі абвяшчаў канец свету: «І зарастуць палацы яе (Зямлі – **П.В.**) калючымі раслінамі, крапіваю і дзядоўнікам – цвердзі яе; і будзе яна жытлом шакалаў, прыстанкам страусаў.

І звяры пустэльні будуць сустракацца з дзікімі кошкамі, і лесуны будуць перагуквацца адзін з адным; там будзе адпачываць начны прывід і знаходзіць сабе спакой.

Там угняздуецца лятучы цмок, будзе класці яйкі і выводзіць дзяцей і збіраць іх пад цень свой; там і каршукі будуць збірацца адзін да аднаго»¹

Падушкападобны, Супермен ды іншыя – увасабленне змрочных, нізкіх «базавых» чалавечых інстынктаў, якія вырваліся з палону падсвядомасці, не кантралююцца ні сумленнем, ні чалавечай мараллю і таму пагражаюць гібеллю ўсяму разумнаму свету. Найперш яны бяруць у аблогу Вадзіма, яго жонку Ларысу, Алену, яе сябра Косцю, Яўгена Мікалаевіча, незалежна ад таго, ляжыць на іх нейкая віна або не. Для «падушкападобных» не існуе паняцця «віна»; гэтыя будуць знішчаць людзей толькі за тое, што яны людзі...

Драма Міколы Арахоўскага набывае прыкметы філасофскай «антыдрамы» і антыўтопіі – папярэджвае пра магчымасць дэгуманізацыі, распаду маралі, калі людзі забудуцца на такія простыя грамадскія «рэгулятары», як давер, спагада, разуменне...

Такім чынам, сродкамі драмы абсурду можна не толькі выкрываць загану грамадства, перадаваць недасканаласць светабудовы, але і сцвярджаць адвечныя маральныя каштоўнасці. Пра гэта сведчыць праца маладога драматурга Дзмітрыя Бойкі «Крывавая Мэры» (паст. 1997). Назва папулярнага кактэйля, вынесена ў заглавак п'есы, бясконцыя паўторы адных і тых жа рэплік, «прыколы» – усё гэта беспамылкова паказвае на жанравую прыналежнасць твора да п'есы абсурду.

Пра гэтую нечаканую гармонію «парадаксальнай п'есы» выказалася тэатральны крытык Таццяна Арлова, якая галоўную перадумову поспеху спектакля бачыла ў выдатным акцёрскім ансамблі Зоі Белавосцік і Мікалая Кірычэнкі і майстэрскай рэжысуры Аляксандра Гарцуева, які паставіў твор на малой сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы. «Здаецца, калі сцэнічныя стварэнні Зоі Белавосцік і Мікалая Кірычэнкі. Персанажы «гавораць, гавораць, гавораць, амаль не выбіраючы словы ці адшукваючы тыя, што ранняць больш балюча. А калісьці... Гэтую думку арганізуе і стаіць над ёю рэжысёр спектакля Аляксандр Гарцуеў. Ён жа то проста разважае, то правакуе, то даводзіць герояў да шаленства. «Крывавая Мэры» – гэта не гарэлка

¹ Книга Пророка Исаии. 34: 13 – 15.

з таматным сокам. Гэта наркотык, які дурманіць, і кроў, якая цвярэзіць»¹. Патрэбна заўважыць, што п'еса «Крывавая Мэры» твор, у якім разглядаецца не толькі гісторыя нянавісці, але перадусім – гісторыя кахання.

Маладыя драматургі-авангардысты прадэманстравалі магчымасці ўмоўнай вобразнасці, тэатральнай фантазмагорыі, гратэску ў вырашэнні універсальных псіхалагічных, маральных, філасофскіх праблем. Трэба адзначыць, што магчымасці традыцыяналісцкай, рэалістычнай драмы далёка не вычарпаныя. Іншая рэч, што маладыя літаратары не зусім ахвотна скарыстоўваюць гэтыя магчымасці.

Найбольш паслядоўным традыцыяналістам выглядае Андрэй Федарэнка. Але і ў яго творах, асабліва ў прозе, прысутнічае момант умоўнасці, фантазмагорыі, гратэскавага згушчэння фарбаў (аповесці «Смута», «Сінія кветкі», аповяданні «Бляха», «Пеля»). Але ў цэлым пісьменнік імкнецца захоўваць крытэрыі праўдападабенства, псіхалагізму, сацыяльнай вастрыні твора. Гэта адчуваецца і ў п'есах А. Федарэнкі «Багаты кватарант», «Жаніх па перапісцы».

Жанр п'есы «Жаніх па перапісцы» (1997) сам аўтар вызначыў як «фарс» – даволі рэдкі ў наш час драматургічны жанр. Аднак у межах гэтага жанру драматург мае мажлівасці рабіць смелыя сюжэтныя дапушчэнні, балансаваць на мяжы неверагоднага, і пры гэтым захоўваць вернасць рэалістычнаму стылю.

Як і ў празаічных творах, пісьменнік асэнсоўвае сучаснасць. Неўладкаванае жыццё, дыскамфорт «постсавецкага» часу спарадзілі мноства новых, нестандартных сітуацый. Не без супярэчнасцей прыжылася ў грамадстве новая форма стварэння сем'яў – праз шлюбныя абвесткі ў прэсе. Затое праблема адзінокіх жанчын, як існавала, так і працягвае існаваць. Сітуацыю скарыстоўваюць спрытныя махляры, жулікі, накіштаў Чалага Уладзіміра Фёдаравіча, які робіць бізнес з шлюбных абвестак, падманваючы адзінокіх жанчын, абіраючы іх да ніткі.

Чалы падаецца ў фарсе не толькі як вынаходлівы камбінатар, але і як тонкі, цынічны псіхолаг, знаўца жаночай душы. Сваім вопытам ён ахвотна дзеліцца з напарнікамі:

«Ч а л ыПакуль у людзях жыве любоў, шкадаванне – датуль яны і будуць дурныя, і грэх гэтым не пакарыстацца. І заўваж: чым большы вакол бардак, неразбярыха, тым больш ім

¹ Арлекин. 1997. № 6.

некага хочацца любіць, шкадаваць, ім трэба ведаць, што жывуць побач слабейшыя, больш няшчасныя, горшыя за іх, ім трэба абавязкова падаваць некаму міласціну...»¹

Фарс – на тое і фарс, каб у ім была магчымасць самых неверагодных фабульных паваротаў. «Камбінацыя» з чарговай адзінокай паненкай Клавай правалілася, бо ў Клавы знайшоўся заступнік у асобе бацькі, які здолеў памерацца сіламі з «махвіяй». «Шчаслівы» фінал фарса, шлюб Клавы і Чалага падносіцца аўтарам з пэўнай доляй іроніі.

Патрэбна адзначыць, што пісьменніку аказалася па плячы драматургічнае майстэрства, што рэдка здараецца, калі прэзак пачынае працаваць у драматычным жанры. Фарсавая інтрыга «закручваецца» адразу, нязмушана і дынамічна, дзеянне суправаджаецца нечаканымі фабульнымі хадамі, займальнымі эфектамі ў духу «лёгкага» камедыйнага жанру.

У беларускай драматургіі ёсць яшчэ адзін прыклад удалага засваення няпростых законаў «лёгкага» жанру. Маю на ўвазе вопыт творчага супрацоўніцтва двух пісьменнікаў – Максіма Клімковіча і Міраслава Адамчыка (Шайбака), якія ў сааўтарстве напісалі некалькі цікавых п'ес. У тым ліку фарс (яшчэ адзін фарс!) «Vita brevis, або Нагавіцы святога Георгія» (1997, паст. 1995).

П'еса прысвечана Францыску Скарыне, пастаўлена ў Рэспубліканскім тэатры нацыянальнай драматургіі. Рэакцыя гледача на спектакль была неадназначнай. Занадта нетрадыцыйна выглядаў у ёй першадрукар – у якасці... фрывольнага фарсавага персанажа, гэтакага аматара любоўных прыгод.

Рэальны, даведзены гісторыкамі факт – сустрэчу і дыспут Скарыны і Марціна Лютэра ў горадзе Вітэнбергу драматургі перадаюць як фрывольную гісторыю пра адзюльтэр. Доктар Скарына сустракаецца не толькі з заснавальнікам лютэранства, але і з яго жонкай.

Пасярэдзіне сцэны стаіць вялізны ложак, у які па чарзе будуць «правальвацца» дзейныя асобы. У прадбачанні магчымага абурэння, неразумення з боку гледачоў і крытыкі, аўтары паспрабавалі растлумачыць, чаму яны імкнуцца паказаць нетрадыцыйнага Скарыну. Гэта адбываецца ў сцэне, дзе вядуць спрэчку Рэжысёр і Драматург.

¹ Сучасная беларуская п'еса. Мн.: Маст. літ., 1997. С. 81.

«Р э ж ы с ё р. ...Я гэта дарабляць не буду, і нікому паказваць не збіраюся.

Д р а м а т у р г . Чаму гэта не будзеш?

Р э ж ы с ё р . Я не ты, я са Скарыны і з Лютэра здзекавацца не магу. Пачыналі працу, ты мне як абяцаў? Напісаць сур'ёзны, манументальны твор, па магчымасці ў вершах, накішталт Фаўста. Узяў бы сапраўднага Фаўста і нарэзаў з яго цытат. Паставілася б нармальна.

Д р а м а т у р г . На класіку пацягнула, то і ставіў бы класіку. Ты мне галавы не дуры. Скарына, Лютэр яго хваляюць. Які ж ён Скарына – звычайны актор. Сёння ён Скарына, заўтра – святы Георгій. Рэплікі яму я напісаў, мне за іх і адказваць...

Р э ж ы с ё р . Тады здымай імя Скарыны і Лютэра, гані камедыю. Якія ж яны пасля гэтага дзеячы Адраджэння?

Д р а м а т у р г . А ты ўяўляеш эпоху Адраджэння? Ты ведаеш што: Петрарка і Бакачча жылі пры каралеўскім двары, дзе адна французская графіня атруціла другую пры дапамозе клізмы. А праз год забіла ва ўласным ложку мужа каралевы. Двор гэты, як пісалі сучаснікі, нагадваў публічны дом. Што Мікеланджэла зламаў нос Леанарда да Вінчы і жахліва знявечыў твар аднаму нямецкаму ювеліру. А знакаміты скульптар Тарыджыяні сам расказваў Бенвенута Чэліні, як аднойчы так моцна ўдарыў маладога Мікеланджэла кулаком у нос, што нос ператварыўся ў аплатку. На што Чэліні расказваў пра тое, як ён катэе і забівае каханак, а потым пахваляўся злачынствамі, якіх нават і не рабіў. А Франсуа Рабле? Як мінімум у дзвюх краінах Франсуа Рабле быў прысуджаны да смяротнай кары. Ты думаеш, Скарына быў лепшы за іх?

Р э ж ы с ё р . Ты на мяне не цісні. Ты мне Скарыну зрабі такога, каб не сорамна было ні за яго, ні за сябе.

Д р а м а т у р г . А мне не сорамна ні за сябе, ні за Скарыну. Я раблю эпоху Адраджэння такой, якой яна была»¹.

Можна спрачацца з Драматургам і пра этычныя межы абыходжання з рэальнымі гістарычнымі асобамі ў мастацкім творы, і пра акалічнасці Рэнэсансу, і пра дзейнасць і жыццяпісы асобных яго прадстаўнікоў. Напрыклад, Франсуа Рабле ў жыцці быў паважным аскетам, а да пакарання быў прысуджаны за ерэтычныя погляды.

¹ Сучасная беларуская п'еса. Мн.: Маст. літ., 1997. С. 143, 144.

Адну з думак, выказаных Драматургам, немагчыма аспрэчыць: чытачу і гледачу мала адных толькі «забранзавелых», манументальных літаратурных партрэтаў вялікіх дзеячаў мінуўшчыны. Смех, гумар у паказе іх жыцця – не абавязкова блюзнерства. Дарэчы, і ў замежнай літаратуры можна сустрэць прыклады досыць вольнага абыходжання з гістарычнымі асобамі.

Зрэшты, аўтары пастаноўкай твора разлічвалі на грамадскую рэакцыю, на эпатажнасць і нават на скандал – і ў пэўнай ступені свайго дамагліся. Творы, палемічныя паводле зместу, уносяць элемент разнастайнасці ў літаратурны працэс, і гэта варта прызнаць.

Кожны літаратурны эксперымент рызыкуе абярнуцца выдаткамі, тэхнічнай недасканаласцю, цяжкасцю сцэнічнага ўвасаблення. Можна рабіць шматлікія крытычныя заўвагі, але не трэба забывацца і пра тое, што творчая смеласць і рызыка самі па сабе з’яўляюцца неад’емнай часткай эстэтыкі.

СВЕТ НЕСПАДЗЯВАНАК І ДЗІВОСАЎ

Беларуская дзіцячая п'еса запачаткавалася ў часы «нашаніўскага» Адраджэння. Письменнікі дбалі пра пераемнасць пакаленняў, неабходнасць эстэтычнага і нацыянальнага выхавання «дзяцей беларусаў» і стваралі драматургічныя творы адмыслова для іх.

Адным з першых напісаў п'есу для дзяцей пісьменнік-нашанівец Кандрат Лейка, аўтар драматургічнай казкі «Снатворны мак» (1914). С. Лаўшук ацэньвае эстэтычныя вартасці гэтага твора: «Аўтар паклапаціўся пра займальнасць дзеі, якая атрымала форму дэтэктыўнай версіі аднаго з выпадкаў злачынства і пакарання. А з якой мастацкай тактоўнасцю надзяліў ён чалавечымі слабасцямі прадстаўнікоў беларускай флоры і фауны! Ды і перамога над злом дасягаецца духоўнай перавагай, дзея якой аўтар завяршае п'есу крыху нечакана. Зачараваныя рабаўнікі былі вернуты да жыцця. Снатворны Мак дае ім магчымасць жыць па-новаму»¹.

Яшчэ ў 1910 – 1920 гады беларускія драматургі стваралі п'есы са спадзяваннем, што яны будуць некалі пастаўлены ў дзіцячым тэатры. І калі ў 1931 годзе нарэшце адкрыўся Беларускі тэатр юнага гледача, у яго не было вялікіх праблем з рэпертуарам. Ужо былі створаны п'есы, якія ўвайшлі ў «залаты фонд» беларускай дзіцячай драматургіі, у іх ліку: «Смерць пастушка» (1914) Змітрака Бядулі, «У лясным гушчары» (паст. 1917) Францішка Аляхновіча, «Хлопчык у лесе» (1920, паст. 1921) Алеся Гаруна, «Данілка і Алеська» (1920), «Пастушкі» (1921) Міхася Чарота, «Цудоўная ноч» (1927), «Ёлка Дзеда Мароза» (1927) Сяргея Новіка-Пяюна. Актыўна працавалі ў жанры дзіцячай драматургіі Еўсцігней Міровіч, Уладзіслаў Галубок, Леапольд Родзевіч, Васіль Сташэўскі, Віталь Вольскі.

Пасля Вялікай Айчыннай вайны рэпертуар дзіцячых тэатраў узбагаціўся творамі гераічнай тэматыкі: «Юныя мсціўцы» А. Гутковіча і У. Хазанскага, «Выбух», М. Алтухова і М. Гарулёва, «Час

¹ Лаўшук С. З прыкідкай на заўтра. У кн.: Цудоўная дудка. Мн.. 1997. С. 4.

любаві і нянавісіці» Я. Пасава, «Шпачок» А. Махнача, «Чырвоны губернатар» У. Мехава.

Сёння пішуць для дзяцей Іван Шамякін, Анатоль Вярцінскі, Валянцін Лукша, Артур Вольскі, Аляксей Дудараў, Раіса Баравікова, Галіна Каржанеўская і іх маладзеішыя калегі – Сяргей Кавалёў, Ігар Сідарук, Максім Клімковіч, Міраслаў Адамчык (Шайбак), Уладзімір Ягоўдзік, Людміла Рублеўская, Зінаіда Дудзюк, Уладзімір Сіўчыкаў, Святлана Клімковіч, Ірына Масляніцына...

Існуе выслоўе: «Тварыць для дзяцей трэба так, як для дарослых, толькі яшчэ лепш». З літаратурай і тэатрам уступіла ў жорсткую канкурэнцыю масавая культура, што рэалізуецца праз тэлебачанне, відэакультуру, камп'ютарную тэхніку. Новае пакаленне беларусаў расце пад моцным уплывам так званага «маскульту». Няпростая задача – прыцягнуць дзіцячую ўвагу да адвечных, выпрабаваных часам духоўных каштоўнасцей, скарбаў нацыянальнай культуры і гісторыі. Сапраўдным памочнікам у гэтай справе з'яўляецца для драматурга фальклор.

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

Напрыклад, п'еса-казка «Хохлік» (паст. 1993) Сяргея Кавалёва. Да вобразу хохліка, адной з самых загадкавых істот беларускай язычніцкай дэманалогіі, звяртаўся Янка Купала. У вершы «Хохлік» персанаж паўстае містычным валадаром лесу, носьбітам нейкай таемнай і, напэўна, варожай чалавеку сілы. Яму падпарадкоўваюцца лесуны.

Як зайграе ў лесе хохлік, –
Замірае песень воклік;
Як зачэпіць мох і лозы, –
Аджываюць смех і слёзы...

Ў цёмным яры скачуць чары,
Кветка чахне на папары,
Лісць трасецца на асіне,
Вогнік блукаецца сіні.

Барадой лясун ківае,
Шалы нетрай спавівае;
Ваўкалак за дамавінай
Выпаўзае на пуціну.

Ад загону да загону
Хохлік царскаю каронай
Карануе у сусветы
Сухалесы, пустацветы.

Хохлік грае, ведзьма скача,
Ноч смяецца, сонца плача,
Толькі песень не чуваці
На стаптанай сенажаці¹.

У п'есе С. Кавалёва Хохлік – «маленькі барадаты дзядок у стракатай апранасе», «сярдзіты з выгляду, але добры ў душы чалавечак з сямейства гномаў»². Ён дапамагае Дзяўчынцы, што заблукала ў зімовым лесе, адшукаць дарогу дахаты; ён жа здатны быць, калі што і «выхавацелем». Традыцыйны казачны ліхадзей – гном Карузілік, 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, чарадзеяства.

Яшчэ адзін падыход да фальклорнай спадчыны – захаванне самога фальклорнага духу, парадаксальнасці, гумару, нацыянальнага каларыту, трапнай стылістыкі, пры ўмове стварэння новых, арыгінальных сюжэтаў, вобразаў, або «ажыўленне», разгортванне, кантамінацыя ўжо існуючых персанажаў і матываў. Так Віталь Вольскі напісаў свайго «Несцерку», а я ў сааўтарстве з С. Кавалёвым – «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага і Заблоцкага» (1992).

Для стварэння вобраза пана Заблоцкага нам хапіла аднаго толькі народнага выслоўя пра няўдалага камерсанта, які «зарабіў на мыле». У п'есе ж анекдатычныя вобразы Кубліцкага і Заблоцкага вырастаюць у каларытныя вобразы двух сяброў

¹ Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 3. Мн., 1997. С. 17, 18.

² Беларуская драматургія. Вып. 1. С. 125.

шляхціцаў, вялікіх аматараў пад'есці, забіак і шалапутаяў. Далейшыя прыгоды паноў: знаёмства з Курай-Шчабятурай, паляванне на Цмока, удзел у вайне з князем Дрыгайлам, заляцанне да Дзеўкі Дрыпы, – часткова грунтоўца на фальклорнай глебе; у значнай ступені яны – плён фантазіі аўтараў. Ёсць тут месца і для фантасмагорыі, дзівосных метамарфозаў і нават для рамантычнага кахання князя Дрыгайлы, дзівака, які сочыць праз падзорную трубу за зоркамі, і летуценнай Дзеўкі Дрыпы.

Дзяўчына паланіла сэрца вынаходлівага і дзівакаватага Дрыгайлы працавітасцю, спрытам. Яна здолела ўсё давесці да ладу ў княскім маёнтку. Прапанова нараджаецца па-казачнаму вокамгненна:

«Д р ы п а. Ну вось і парадак у гаспадарцы.

Д р ы г а й л а. Хм... Так хутка? А і спрытная ж ты паненка, як я пагляджу. Як тваё імя, увішная дзяўчына?

Д р ы п а. Зваць мяне Параска, а яшчэ – дзеўка Дрыпа. Гэта мяне так дражняць, што не магу сабе справіць новую сукню.

Д р ы г а й л а. «Дрыпа» – гэта не вельмі прыгожа. Я буду зваць цябе Параска. *(Задумваецца.)* Паслухай, Параска, а ці не пайшла б ты за мяне замуж? Будзем разам у падзорную трубу глядзець. Дый гаспадарка пойдзе на лад, калі будзе такая ўвішная гаспадынька. Га?»²

Празмерная пыха і амбітнасць паноў Кубліцкага і Заблоцкага няраз на працягу дзеяння прыносіла ім турботы, ставіла ў смешнае становішча. Мы паспрабавалі паблагліва паставіцца нават да дзівацтваў двух пацешных паноў і зразумець іх нескладаную жыццёвую філасофію: «Галоўнае – што? Галоўнае, каб кожны быў на сваім месцы. Там, дзе яму лепш»¹.

Аўтэнтычнасць захавання духу фальклорна-міфалагічнага матэрыялу выбраў Ігар Сідарук, аўтар п'есы «Збавіцель» (1994). Ён захаваў асноўныя рысы старадаўняга батлеечнага паказу пра нараджэнне Хрыста, злачынствы цара Ірада і ўцёкі святой сям'і ў Егіпет, падкрэсліў моманты містэрыяльнасці (цудаў), дапоўніў паэтычны тэкст народнага відовішча.

Свет казачных, міфалагічных персанажаў напаўняецца новымі, сучаснымі рэаліямі. Баба Яга, Кашчэй, цмок, вадзянік, лясун, дамавік жывуць у XXI стагоддзі, і іх казачныя здольнасці і

² Ці будзе вяселле? : П'есы. Мн., 1992. С. 19, 20.

¹ Ці будзе вяселле? С. 20.

характары раскрываюцца нечаканым, парадаксальным чынам. Такі прыём патрабуе асцярожнасці, такту ў адносінах з традыцыйнымі вобразамі, бо фальклорны вобраз гэтаксама лёгка разбурыць, як і трансфармаваць.

Даволі часта мадэрнізаваць фальклорны сюжэт дапамагаюць прыёмы сучаснага забаўляльнага мастацтва, відэакультуры.

Усур'ёз узяліся «палохаць» дзяцей Максім Клімковіч і Міраслаў Адамчык (Шайбак). Яны напісалі п'есу-казку «У чорным-чорным горадзе» (1989). Дасціпная задума аўтараў – стварыць п'есу на аснове дзіцячага фальклору. Маюцца на ўвазе тыя страшлівыя гісторыі, «чорныя анекдоты», якія дзятва шэптам пераказвае адно аднаму, – пра «Чорную руку», «Віновую Даму», «Белую прасціну»... Гэтыя творы бытуюць, у розных мадыфікацыях, у дзіцячым асяродку і цяпер.

П'еса «У чорным-чорным горадзе» складаецца з дзвюх дзеяў: «Белая прасціна», «Чорная рука». Дзейныя асобы, Хлопчык і Дзяўчынка, не слухаюцца Тату і Маму, гуляюць у небяспечныя гульні, глядзяць па тэлевізары перадачы, у якіх расказваюць «стр-р-рашныя» гісторыі: «У адной кватэры з'явілася на батарэі чырвоная-чырвоная пляма. Памацалі яе, а яна халодная-халодная. Вакол батарэя гарачая, а ад плямы холадам цягне. Выклікалі майстра-сантэхніка. Ён глядзеў-глядзеў – нічога зразумець не змог. Пагрукаў малатком, а яму назад – грук, грук. Майстар сабраў інструменты і сказаў, што заўтра прыйдзе. Спрабавалі тую пляму змыць, а яна толькі ярчэйшай робіцца, хацелі зафарбаваць – а яна не зафарбоўваецца. Леглі спаць і заснулі. А як заснулі, то выйшаў з батарэі чырвоны чалавек і высмактаў у гаспадароў кроў. Высмактаў і назад у батарэю зайшоў. А раніцай прыйшоў майстар. Званіў, званиў, а яму не адчыняюць. Выламаў дзверы, зайшоў, а гаспадары нежывыя ляжаць, і батарэя ўся чырвоная. Раскруціў майстар батарэю, а з яе кроў палілася»¹.

На першы погляд можа падацца, што драматургі кіраваліся толькі адной мэтай – напалохаць жахі. Але праз напластаванне жахлівых дэталей бачна іронія. «Страхі» ператвараюцца ў «страшылкі», пераадольваюцца. Асабліва яскрава гэта праглядаецца ў фінале другой дзеі, дзе «Чорная рука», якой гэтак палохаліся Хлопчык і Дзяўчынка, аказалася ні чым іншым, як старой татавай пальчаткай, забытай у шафе. Канчаткова

¹ Клімковіч М., Шайбак М. У чорным-чорным горадзе. // Бярозка. 1989. № 11. С. 9, 10.

развейвае начныя страхі Мама: «Навыдумляюць розных жахаў, а потым самі баяцца»².

Больш за ўсё напалохала п'еса-«страшылка» тэатральных рэжысёраў, якія так і не ўзяліся за яе сцэнічнае ўвасабленне. Між іншым, пісьменнік Г. Остэр заваяваў сабе зайздросную папулярнасць менавіта за кошт эксплуатацыі таго ж гарадскога дзіцячага фальклора, «страшылак» і павучання «ад адваротнага».

Зразумела, М. Клімковіч і М. Адамчык не адкрылі новага кірунку ў дзіцячай драматургіі. Кансерватызм гэтага жанру ў цэлым стасуецца з асаблівасцямі дзіцячага ўспрымання. Вядома, дзеці не супраць добрай забаўлянкі, або, як яны называюць гэта, «прыколу», і разам з тым, надта высока ацэньваюць традыцыйную п'есу-казку, у якой адбываюцца неверагодныя, чароўныя прыгоды, дабро змагаецца са злом і перамагае. Узор такога твора – п'еса «Жывая вада» (1994) Зінаіды Дудзюк. Яе герой, вясковы хлопец Спарыш, выпраўляецца на змаганне з Цмокам, як гэта рабілі ў свой час героі беларускіх казак пра асілкаў – Удовін Сын, Пакацігарошак ды іншыя. У гэтай п'есе-казкі нечаканая «экалагічная» матывацыя: Цмок высушыў раку, спыніў крынічку, з якой яна выпякала. Спарыш, у адрозненне ад казачных асілкаў, перамагае Цмока і яго сястру-вядзьмарку Марану, не сілай, а дзякуючы кемлівасці ды дапамозе сваіх сяброў: Пеўня, Сабакі, Уладаркі ракі, Вечнага дрэва.

Новае ў беларускай дзіцячай драматургіі – зварот да фантастычных сюжэтаў, жанру «фэнтэзі», рамана-казкі. Яго прадстаўнікамі з'яўляюцца майстры сусветнай літаратуры Джон Толкіен, Клайв Льюіс, Урсула Ле Гуін. У гэтым жанры напісаны п'есы Р. Баравіковай «Міжпланетны пажарнік», З. Дудзюк «Канікулы на астэроідзе».

Не вычарпаў сваёй жыццяздольнасці, а наадварот, актуалізаваўся жанр гераічнай або героіка-рамантычнай дзіцячай драмы, з авантурамі і подзвігамі. Не так даўно дастатковы матэрыял для гераізацыі давалі падзеі Вялікай Айчыннай вайны. Да гэтай тэмы звярталіся многія аўтары, сярод якіх варта вылучыць Алеся Махнача, які напісаў для дзяцей п'есы «Маленькія салдаты» («Гаўрошы Брэсцкай крэпасці») і «Шпачок». У апошні час, калі ўдзел дзяцей у вайне падвяргаецца новаму этычнаму пераасэнсаванню, драматургі, на жаль, амаль не раскрываюць гэтую тэму.

² Тамсама. С. 12.

Вытокі героікі і рамантыкі сёння шукаюцца ў больш аддаленым часе.

Тэма шляхетнасці, высакародства, ахвярнасці ўсё часцей пераасэнсоўваецца ў сучаснай дзіцячай п'есе. Яна разгортваецца на чарадзейным, легендарным або гістарычным фоне, праз паказ закаханага героя-рыцара, гатовага здзейсніць подзвіг дзеля сваёй Прынцэсы. Цікава, што варыяцый гэтага матыву знаходзяць аднолькавую прыхільнасць сярод падлеткаў – здавалася б, публікі, не схільнай да сентыментаў.

Развіццё ў драматургіі новага рамантызму садзейнічала з'яўленню жанра рыцарскай п'есы. Іакая творы процістаяць прагматыцы, неўладкаванасці «постсавецкага» грамадства.

Адным з першых увёў персанажа-рыцара ў сцэнічную казку С. Кавалёў у п'есе «Падародда з Драўляным Рыцарам» (1992, паст. 1989). Драматург зрабіў тонкі псіхалагічны ход, вывёў постаць не «жалезнага», а «драўлянага» рыцара. Чысты культ сілы не выклікае, як раней, адназначнага захаплення ў глядачоў; мужны і высакародны герой павінен быць у нечым і мяккім, душэўным, як славыты Рыцар з казкі Л. Кэрала пра Алісу.

Другая спроба драматурга ўвасобіць рыцарскую ў драматургіі – інсцэніроўка сярэднявечнага рамана пра Трыстана і Ізольду, дакладней, яго беларускамоўнай версіі «Трыстан ды Ізольда» (паст. 1999). Аўтар пераказаў у сучаснай, часам фрывольнай форме, вядомую гісторыю пра караля Марку, яго нявесту Ізольду і рыцара Трыстана. Абыграныя ў куртуазнай манеры падрабязнасці, звязаныя з каханнем юнага рыцара і каралеўскай нявесты, спробы схаваць ад караля Маркі наступствы гэтага кахання – усё гэта робіць п'есу «дарослай», прызначанай для сталай аўдыторыі.

У жанры рыцарскай п'есы напісаны твор «Янук, рыцар Мятлушкі» (1995) Людмілы Рублеўскай. Каб выратаваць князеўну Даратэю, збяднелы рыцар Янук Шукайла-Залескі мусіць уступіць у проціборства са злавеснымі язычніцкімі дэманамі: Кадуком, Начніцамі, Страхамі. Дзеянне ахутваецца чарадзейна-містычнай атмасферай, накіравана той, якую назіраем у п'есе «Сон ў летнюю ноч» У. Шэкспіра. Нечаканы паварот інтрыгі – Даратэя аказваецца нявартай высакародства рыцара; халодная і эгаістычная, яна аддае перавагу дабрабыту, створанаму для яе Кадуком. Рыцар знаходзіць сваё шчасце з Мятлушкай, адданай і вернай дзяўчынай...

Даволі часта пісьменнікі спалучаюць элементы «рыцарскай п'есы» з фальклорна-казачнымі. Напрыклад, п'еса-казка

Уладзіміра Ягоўдзіка «Усміхніся, прынцэса...» (1990). Герой твора Янка служыць прынцэсе Ружы, выконвае яе жаданні і капрызы, а потым з дапамогай «працоўнай тэрапіі» перавыхоўвае свавольную дзяўчынку. Скарыстоўваецца фальклорны матыў – ператварэнне простага вясковага хлопца ў высакароднага героя, шлюб з Прынцэсай.

У п'есе-казцы Уладзіміра Сіўчыкава «Філасофскі камень» (1994), вясковая дзяўчына, дачка каваля, выходзіць замуж за Княжыча. Прыгадваецца гісторыя Папялушкі... У. Сіўчыкаў уключыў у твор не толькі фальклорныя, але і гістарычныя рэаліі. Дзеянне адбываецца ў Княстве. Сярод персанажаў – Гетман, Капшталян, ёсць і іншыя дэталі, якія нагадваюць пра акалічнасці гісторыі Вялікага княства Літоўскага. Падкрэсліваецца вольналюбівасць, незалежніцкі дух грамадзян Княства:

К н я ж ы ч. Нарэшце прыйшоў час, калі Княства будзе мець свае ўласныя грошы!

К н я з ь. А з дапамогаю грошай і зброі мы станем незалежнымі ад прагавітых суседзяў...

К н я ж ы ч. І ад ордэна, і ад царства, і ад каралеўства!¹

У творы развіта інтрыга, мудрагелістыя павароты якой звязаны з пошукам філасофскага каменя, вынаходніцтва алхімікаў, з дапамогай якога жалеза ператвараецца ў золата і вылечваецца безнадзейна хворыя. Філасофскі камень (як і Сіняя птушка з аднайменнай п'есы М. Метэрлінка) робіцца недасягальнай марай. Менш за ўсё пра гэта турбуюцца закаханыя героі, Княжыч і Кавалёва дачка, якія спадзяюцца на саміх сябе, сваё каханне і шчасную долю.

Драматургі, зазіраючы ў гістарычную або фальклорную даўніну, у той жа час амаль не пішуць твораў, персанажамі якіх былі б сучасныя школьнікі, падлеткі, юнакі, студэнты. Звычкі, інтарэсы, маральныя каштоўнасці, густы і псіхалогія дзяцей, падлеткаў уяўляюцца ім як нейкая Terra incognita.

Але моладзь у розныя часы ў цэлым паводзіць сябе прыблізна аднолькава – ёсць адвечныя, нязменныя моманты ў псіхалогіі маладога чалавека. Каханне, сяброўства, мода, спорт, імкненне да лідэрства – з'явы, уласцівыя маладзёжнаму асяродку ва ўсе часы. Адвечным выглядае і канфлікт «бацькі і дзеці». Дзіцячая драматургія «засумавала» па рэалістычнай «школьнай»

¹ Сіўчыкаў У. Філасофскі камень // Тэатральная Беларусь. 1994. № 2. С. 24.

п'есе, хаця б нахштальт твора «Залаты медаль» І. Шамякіна, толькі, вядома, у сучаснай версіі.

Дзіцячаму тэатру сёння даводзіцца вытрымліваць жорсткую канкурэнцыю з творамі «масавай культуры». Магчыма, драматургам варта больш дбаць пра займальнасць твораў, улічваць асаблівасці ўспрымання дзяцей, якія выраслі ў эпоху відэакультуры і камп'ютэраў. Добрым прыкладам могуць служыць творы пісьменнікаў, напісаныя ў прыгодніцкім жанры, – раманы «Меч князя Вячкі», «След ваўкалака», «Жалезныя жалуды» Л. Дайнекі, аповесць «Шчарбаты талер» А. Федарэнкі.

Аўтар сучаснай дзіцячай п'есы павінен клапаціцца не толькі пра папулярнасць, але перадусім – пра эстэтычныя вартасці відовішча, вышыню маральных ідэалаў. Непаўторнасць п'есы, спектакля – у жывым, непасрэдным кантакце актёраў і гледачоў, «эфекце прысутнасці». Яны абумоўліваюць феномен тэатра, што робіць гэты від мастацтва неўміручым.

ДЫНАМІКА СУЧАСНАГА ДРАМАТУРГІЧНАГА ПРАЦЭСУ

У драматургічным і тэатральным працэсах адбываюцца станоўчыя зрухі, якія сведчаць пра добрую перспектыву беларускай п'есы. Узрастае цікавасць аўтараў да гісторыі, якая ўзнаўляецца ў шчыльных стасунках з сучаснымі рэаліямі. Ёсць падставы спадзявацца, што да беларускай камедыі вернуцца яе нацыянальная адметнасць, слава і бляск. У развіцці драмы назіраецца тэндэнцыя да інтэлектуалізацыі, праблемнасці, сацыяльнай вастрыні і мастацкага эксперымента.

Драматургія спакваля пераадольвае крызіс, звязаны з запаволенай рэакцыяй творцаў на новыя праявы ў постсавецкім грамадстве. У эпоху «выбуху камунікацый», стварэння віртуальнай рэчасінасці, дэмаграфічных зрухаў і экалагічных катастроф жыццё чалавека істотна мяняецца – і гэта пісьменнікі не могуць не заўважаць. Але і ў гэтых умовах чалавек па-ранейшаму імкнецца да простых і адвечных ідэалаў: дабраты, хараства, кахання, міру, сямейнага шчасця... Знайсці і паказаць магчымасці маральнага прагрэсу – адна з галоўных задач сучаснага мастацтва. Беларуская драматургія мае трывалы досвед такога этычнага пошуку, ёй стае і творчых сіл, каб працягнуць яго.

Ёсць праблемы, ад вырашэння якіх істотна залежыць развіццё беларускай п'есы: складаннем рэпертуару, адносіны паміж драматургіяй і рэжысурай, публікацыя п'ес, рэцэнзаваўне твораў, мова п'ес і спектакляў...

Першы погляд на тэатральную афішу сталіцы сведчыць: нацыянальная драматургія не заняла ў ёй належнага месца. Першае ж знаёмства з бягучай крытыкай – ды, зрэшты, і звычайнае назіранне за глядачом у глядзельнай зале – сведчаць, што якраз творы беларускай драматургіі карыстаюцца ў глядача найбольшай павагай і попытам.

Па-ранейшаму надзвычай папулярная класіка: «Паўлінка» і «Тутэйшыя» Я. Купалы, «Ідылія» В. Дуніна-Марцінкевіча (купалаўскі тэатр), «Раскіданае гняздо» Я. Купалы (Рускі тэатр імя М. Горкага), «Камедыя» К. Марашэўскага (Малы тэатр), «Чорт і баба» і «Круці...»

Ф. Аляхновіча (тэатр «Дзе-я»). Нязменным поспехам карыстаюцца гістарычныя творы: «Князь Вітаўт» А. Дударова, «Барбара Радзівіл» Р. Баравіковай. Гледача цікавіць беларуская гісторыя, творы беларускіх аўтараў у жанры гістарычнай драмы, меладрамы таксама. Прытым менавіта твораў. Высокія патрабаванні да тэатра, мастацкі густ – якасці, якімі вылучаецца сучасная тэатральная публіка.

На жаль, кіраўніцтва тэатраў, якія працуюць на рускай мове, не заўсёды адчувае гэтую патрэбнасць. Беларуская драматургічная класіка амаль не прадстаўляецца на сцэнах рускамоўных тэатраў. Такім чынам не скарыстоўваюцца магчымасці папулярызацыі нацыянальнай драматургіі.

Іншая рэч – замежная класіка, «залаты фонд» сусветнай драматургіі. Яна па-ранейшаму жаданая, але – у новай, эстэтычна паўнаважнай трактоўцы. Прыклад такога падыходу – пастаноўка п’есы А. Чэхава «Дзядзька Ваня» ў арыгінальным прачытанні літоўскага рэжысёра В. Някрошуса.

Замежная класіка патрабуе надзвычайнага рэжысёрскага такту, годнай і таленавітай рэалізацыі, п’еса ў пасрэдных правінцыйных спектаклях.

Важна, каб творы замежнай класікі ставілася ў беларускіх тэатрах. Існуе нямала літаратурных перакладаў на беларускую мову твораў замежнай класікі. У галіне перакладу плённа працаваў Юрка Гаўрук. Ён пераклаў «Сон у летнюю ноч», «Гамлет», «Атэла», «Канец – справе вянец», «Кароль Лір», «Антоній і Клеапатра» У. Шэкспіра, «Ліса і вінаград» Г. Фігейрэда, «Забыты ўсімі» Н. Хікмета, «Тысяча франкаў узнагароды» В. Гюго, «Мяцеліца», «Залатая карэта» Л. Ляонава, «Дзядзька Ваня» А. Чэхава, «Мешчанін у дваранах» Мальера, «Улада цемры» Л. Талстога, «Багна» А. Астроўскага, «Доктар філасофіі» Б. Нушыча і інш. П’есы замежных аўтараў перакладалі К. Крапіва, Я. Семязон, Р. Барадулін, В. Сёмуха, Л. Баршчэўскі, А. Асташонак, А. Разанаў, У. Папковіч, З. Колас. На жаль, гэтыя творы застаюцца па-за ўвагай рэжысёраў.

У тэатральным працэсе даводзіцца канстатаваць застарэлую, бадай што хранічную «хваробу» – адсутнасць паразумення паміж рэжысёрамі і пісьменнікамі.

Драматургу-пачаткоўцускладана знайсці *свайго* рэжысёра. Варта звярнуць увагу на гэта выкладчыкам адпаведных факультэтаў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтва або Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і пахлапаціцца пра

падрыхтоўку рэжысёраў, гатовых плённа працаваць з творамі беларускіх драматургаў. Ёсць выпадкі, калі рэжысёр сам піша п'есы і ставіць іх, напрыклад Юрый Кулік, Валерый Маслюк і інш.

Існуе праблема публікацыі п'ес. На жаль, спыненна выданне адзінага ў Беларусі часопіса, «Тэатральная творчасць», дзе рэгулярна друкаваліся творы нацыянальнай драматургіі. Усцешвае, што выдавецтва «Беларуская навука» з 1994 года выдае зборнікі класічных, перакладных і арыгінальных п'ес.

Сучасным творцам надзвычай варта было б прыслухацца да парадаў М. Гарэцкага, змешчаных у артыкуле «Наш тэатр»:

«Пісьменнік наш, пішучы драматычны твор, мае доўг прад Беларуссю абгледзець, як дарагі камень, кожнае слоўца, зважыць, абсмакаваць і ўцяміць сілу яго. Ён павінен дбаць аб прыгажосці мовы не прыдуманай, а праўдзівай, бо прыдуманая-няўдалая ў мове дужа прыкра; ёсць у расійскіх пісьменнікаў творы са «стылізацыяй», ад каторай твор здаецца быццам-то перакладзеным з другой мовы. Пісьменнікі нашы павінны ведаць той багаты славесны скарб, што сабралі дагэтуль на нашай ніве шаноўныя за гэткую працу дабрадзеі: Насовіч, Шэйн, Раманаў, Карскі і др. Пісьменнікі беларускія! пільней прыслухвайцеся к мове людзей нашых на рынку, на кірмашы і ўсюды-ўсюды, і тыя, што жывіць на захадзе Беларусі, даведайцеся, як гавораць на яе ўсходзе, а ўсходнія пабывайце на захадзе. Як кругаварот крыві ў целе чалавечым дае здароўе арганізму, так гэты пераліў нашых сіл на Беларусі аджывіць арганізм Беларусі і зробіць яго дужэйшым.

А вы, жрацы ў Храме Нашага Адраджэння, каторыя ўжо ёсць і каторых яшчэ народзіць Бог, вы, лепшыя пчолкі з рою младабеларусаў, мастакі і штукаркі тэатра беларускага, вы асобенна вучыцеся мове і дбайце аб яе сіле і прыгажосці»¹.

Моўная культура, вымаўленне некаторых акцёраў у тэатрах далёка не ідэальныя. Акцёрам трэба навучыцца перажываць, думаць *па-беларуску*, паўсядзённа карыстацца мовай. Гэта адна з абавязковых умоў ужывання ў ролю, зліцця з душой свайго персанажа. Некаторыя дзеячы мастацтва не могуць нават даць інтэрв'ю на беларускай мове. Магчыма, гэта меў на ўвазе Вядзьмак-Лысагорскі ў славутай сатырычнай паэме «Сказ пра Лысую Гару»:

Калі другі артыст народны

¹ Гарэцкі М. Творы. Мн., 1990. С. 175, 176.

Не знаў і двух народных слоў,
Затое меў тут харч нязводны
І ўволю цешыўся з аслоў²

На жаль, некаторыя драматургі пераходзяць на «трасянку», жаргон. Іх героі размаўляюць на спрошчанай, адаптаванай мове, «каб глядачу было зразумела».

Крытыка мала звяртае ўвагі на моўныя працэсы ў драматургіі і тэатры. Наогул, у апошнія гады пагоршылася рэцэнзаваўне новых п'ес. Дасведчаныя знаўцы тэатра і драматургіі – Т. Арлова, С. Лаўшук, А. Сабалеўскі, Р. Смольскі, В. Ракіцкі, Т. Гаробчанка, Т. Ратабыльская, Г. Алісейчык, Ж. Лашкевіч – аддаюць перавагу напісанню грунтоўных навуковых манаграфій, праблемных артыкулаў, рэцэнзаваўню спектакляў. А драматургічныя публікацыі, зборнікі п'ес разглядаюцца найчасцей выпадковымі аўтарамі.

Праблемы сучаснага драматургічнага і тэатральнага працэсаў досыць сур'ёзныя, але яны не ствараюць фатальна-безвыходнай сітуацыі. Ёсць з'явы, якія абнадежваюць і дазваляюць спадзявацца на паспяховае развіццё нацыянальнай драматургіі.

Добры знак – перапоўненыя глядзельныя залы на лепшых спектаклях па творах беларускіх аўтараў.

Шляхам так званага «рымейкерства» (пераробкі ўжо існуючых літаратурных твораў) можна ўзбагаціць тэатральны рэпертуар. Беларуская літаратурная спадчына мае грунтоўны матэрыял для стварэння сучасных, відовішчных і канцэптуальных сцэнічных твораў. Але да яе твораў, напісаных у жанрах рамана, аповесці, апавядання або паэмы, павінна дакрануцца ўмелая рука «рымейкера». Інсцэнізацыя твораў – гэта складаны від творчасці, які патрабуе літаратурнай эрудыцыі, адчування законаў сцэны, гармоніі, густу.

Істотны досвед «рымейкерства» назапашаны Сяргеем Кавалёвым, які з пэўным поспехам увасобіў у драматургіі пражанічныя творы Яна Баршчэўкага, Уладзіміра Караткевіча, Саламеі Пільштыновай. Паводле твораў гэтых аўтараў С. Кавалёў стварыў арыгінальныя сучасныя п'есы – «Звар'яцелы Альберт», «Саламея», п'есы-казкі «Жабкі і Чарапашка», «Заяц варыць піва».

² Вядзьмак-Лысагорскі Францішак. Сказ пра Лысую Гару. Мн., 1991. С. 61.

Дынаміка сучаснага драматургічнага працэсу забяспечваецца існаваннем авангарду, высілкамі творцаў-эксперыментатараў. Аўтары, якія заснавалі літаратурны «рух» «Бум-Бам-Літ», набылі вядомасць дзякуючы эпатажным «перфомансам» – выступленням у сучасным мастацкім жанры, які сінтэзуе сродкі літаратуры, пластыкі і тэатра. П'есы Сержука Мінкевіча, Зміцера Вішнёва, Алеся Туровіча, Ігара Ліка сведчаць пра арыентацыю аўтараў на драму абсурду. Што з гэтага атрымаецца – яшчэ большы абсурдызм або прарыў у новую сферу драматургічнай творчасці – пакажа час.

Новае жыццё п'есы магчыма ва ўмовах спалучэння эксперымента і традыцыі. Талент і майстэрства драматурга – якасці, без якіх такі сінтэз не можа адбыцца.

ЗМЕСТ

Драматургія: даўніна і сучаснасць

«Пачнем някратаны паданні...»

Люстэрка камедыі

Сінтэз смешнага і сур'ёзнага

Эксперыментальная драматургія

Свет неспадзяванак і дзівосаў

Дынаміка сучаснага драматургічнага працэсу