

ФАЎСЦІЯНСКІЯ МАТЫВЫ Ў “СТОМЛЕНЫМ Д’ЯБЛЕ”
С. КАВАЛЁВА
MOTIVES OF FAUST-CONCEPT IN “THE TIRED DEVIL”
BY S. KAVALYOU

Т. С. Супранкова

T. S. Suprankova

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,

Мінск, Беларусь,

Belarusian State University,

Minsk, Belarus

e-mail: tatsupr@tut.by

Артыкул прысвечаны даследаванню фаўсціянскіх матываў у “герменеўтычнай п’есе” “Стомлены д’ябал” сучаснага беларускага драматурга С. Кавалёва. У рабоце робіцца акцэнт на тых топасах, алюзіях і матывах, якія яднаюць твор з “Фаўстам” Ё.В. Гётэ і з іншымі шэдэўрамі сусветнай фаўсціяны. Разглядаецца таксама ўздзеянне фаўсціяны на канцэптуальныя філасофскія праблемы, закранутыя ў “герменеўтычнай п’есе”, і на спецыфіку стварэння мастацкіх вобразаў.

Ключавыя словы: фаўсціяна, беларуская культура і літаратура, матыў, “Стомлены д’ябал”, драматургія.

The article is dedicated to the study of the Faust-concept motives in the “hermeneutical play” “The Tired Devil” by the modern Belarusian playwright S. Kavalyou. The work accentuates the topos, allusions and motives, that unite the work with “Faust” by J.W. Goethe and other masterpieces of the world Faust-concept. The author also considers the impact of the Faust-concept on the conceptual philosophical problems raised in the “hermeneutical play”, and on the specific way of creating artistic images.

Keywords: Faust-concept, Belarusian culture and literature, motive, “The Tired Devil”, dramatic art.

Уводзіны. Фаўсціяна як адзін з ключавых топасаў сусветнай культуры з эпохі Адраджэння стала адметнай часткай нацыянальных культур і літаратур. У сучаснай беларускай драматургіі можна ўбачыць таксама яго функцыянаванне, у першую чаргу выдзяляецца ў гэтым накірунку літаратурная спадчына Сяргея Кавалёва, драматурга і дзіцячага пісьменніка, навукоўца і літаратурнага крытыка. Сваімі п'есамі ён вядомы далёка за межамі нашай Радзімы і стварыў арыгінальны жанр, які характарызуе ў артыкуле “Герменеўтычная драматургія, або актуалізацыя забытых сэнсаў” наступным чынам: “Як гісторык літаратуры і драматург у адной асобе, я займаюся герменеўтычнай драматургіяй: спрабую актуалізаваць у сучаснай тэатральнай культуры адметныя помнікі літаратурнай спадчыны, ажывіць забытыя сэнсы і значэнні” [8, с. 3]. У беларускага драматурга свой метада асучасніваць старажытныя сюжэты: ён “перакладае” шэдэўры і малавядомыя творы мінулых стагоддзяў на мову сучаснай беларускай драматургіі з мэтай мадэрнізаваць і актуалізаваць літаратурную спадчыну. Даследчык яго творчасці Ф.В. Драбень так тлумачыць асаблівасць жанру “герменеўтычнай п'есы”: “Драматург дасылае сваю інтэрпрэтацыю, нярэдка іранічную, сярод якіх і адносна папулярныя тэксты, і вядомыя толькі спецыялістам-філолагам, помнікі беларускай літаратуры, распрацоўваючы «патаемны», «сакральны» сэнс класічных сюжэтаў” [4, с. 11]. Сярод такіх старадаўніх беларускіх і заходнееўрапейскіх сюжэтаў можна адзначыць “Звар’яцелага Альберта” (1991), “Трыпчана ды Іжоту” (1993), “Баладу пра Бландою” (1995), “Чатыры гісторыі Саламеі” (1996), “Стомленага д’ябла” (1997), “Францішку, або Навуку кахання” (1999), “Тараса на Парнасе” (2001), “Легенду пра Машэку” (2003) і інш.

У навуковай літаратуры жанравую спецыфіку драматургіі С. Кавалёва [5] і актуалізацыю традыцыйных жанраў у сучаснай беларускай драматургіі [3] даследуе Ф.В. Драбень, дысертацыйная праца якога была прысвечаная жанрава-стыльвым тэндэнцыям беларускай драматургіі канца ХХ–пачатку ХХІ стст. [4].

Топас фаўсціяны цесна звязаны з адным з найстаражытнейшых архетыпаў сусветнай культуры – “забароны і яе парушэння”, які яскрава праяўляецца ў біблейнай прышovesці аб грэхпадзенні, у бунце Праметэя супраць багоў, у паўстанні анёлаў на чале з Люцыферам [12]. Аўтарам дадзенага артыкула таксама разглядалася роля фаўсціяны ў культуры беларускага рамантызму [13], у творчасці аўтараў ХХ ст. [14] і [15]. Мэта дадзенага даследавання заключаецца ў выяўленні фаўсціянскіх матываў і ў высвятленні функцыянавання топаса фаўсціяны ў “Стомленым д’ябле” С. Кавалёва. У айчынным літаратуразнаўстве

кампаратыўны аналіз гэтай п'есы беларускага драматурга з творамі сусветнай фаўсціяны праводзіцца ўпершыню.

Асноўная частка. “Стомлены д’ябал” адсылае нас перадусім да прыповесці аб грэхападзенні і з’яўляецца рымейкам на “Камедыю” драматурга часоў Асветніцтва Каятана Марашэўскага, дзе ўпершыню ў беларускай драматургіі раскрываецца гэта тэма, і “Птушку шчасця” прадстаўніка “новай драмы” у беларускай літаратуры Францішка Аляхновіча. Аўтар гэтай фантазмагорыі так каментуе свой зварот у прыватнасці да гэтай тэматыкі і тлумачыць жанравую спецыфіку твора: “Па-першае, герменеўтычная драматургія вельмі патрэбная сучаснаму беларускаму тэатру, якому відавочна бракуе нацыянальнага рэпертуару XVI–XIX стст. <...> Па-другое, старадаўнія тэксты захоўваюць у сабе важныя сэнсы і значэнні, нацыянальныя і сусветныя архетыпы, забытыя на многія стагоддзі, але, магчыма, актуальныя менавіта для нашай эпохі. Напрыклад, выкарыстанне разнастайных элементаў з твора К. Марашэўскага і Ф. Аляхновіча ў п’есе «Стомлены д’ябал» дало мне магчымасць распавесці ўніверсальную, але разам з тым беларускую гісторыю пра звычайнага чалавека, пра ягоныя пошукі шчасця і прычыны няшчасцяў. Я паспрабаваў падсумаваць пэўны досвед – жыццёвы і літаратурны – сваіх слаўтых папярэднікаў у вырашэнні адвечных экзістэнцыяльных праблемаў, актуальных для чалавека як у XVIII стагоддзі, так і ў нашыя дні. Па-трэцяе, я не ствараю класічныя інсцэніроўкі, а проста запрашаю рэжысёра, актораў і глядачоў далучыцца да захапляльнай гульні з тэкстам; для мяне важны не толькі семантычны, але таксама гульнівы аспект прадстаўлення” [8, с. 9].

Паспрабуем разабрацца з жанравай характарыстыкай твора. Адштурхоўваючыся ад тэрміна “рэмэйк”, Сяргей Кавалёў лічыць свае п’есы “герменеўтычнымі”, падкрэсліваючы пры гэтым уласную метадыку даследавання і па-постмадэрнісцку заклікаючы свайго чыгача да падобнага даследавання: “Па-першае, герменеўтычная п’еса, як і навуковае даследаванне, набліжае нас да разумення літаратурнага твора, да прачытання актуальных сэнсаў, закладзенных у гэтым творы. Па-другое, у падобнай п’есе разнастайныя элементы дэканструяванага твора адыгрываюць такую ж актыўную ролю, як, напрыклад, учынкi герояў» [8, с. 10]. Сапраўды, выкарыстоўваючы гульнівую канцэпцыю літаратуры, драматург прымяняе такія прыёмы постмадэрнізма, як інтэртэкстуальнасць, цытацыю, постмадэрнісцкую іронію, адкрыты фінал, што дае магчымасць дадумаць канцоўку ў адпаведнасці з уласным разуменнем твора.

Даследчык сучаснай беларускай драматургіі Ф.В. Драбеня наступным чынам характарызуе такую асаблівасць драматычных твораў

С.В. Кавалёва: “Драматург знайшоў менавіта той спосаб, каб зацікавіць гледача, каб на яго п’есы ішлі зноў і зноў. Гульнявы пачатак, які народжаны фантазіяй, пачынаюць любіць, як «глыток свабоды» сярод шэрых дэён. У мастацкай літаратуры расце цікавасць да забаўляльнасці, замацоўваецца звычка «жартаваць» над жыццём, забаўляцца «пацачным» светам. Літаратурная гульня разам з мастацкім свабодалюбствам, з іроніяй і жартамі – старажытная зброя супраць недатыкальнасці твораў класікаў літаратуры, супраць стварэння звышідэалаў” [5, с. 10].

“Герменеўтычная п’еса” звяртаецца да ўжо вядомых літаратурных сюжэтаў, але яе аўтар праяўляе поўную свабоду ў стварэнні ўласнага мастацкага свету. Такім чынам, дадзены жанр заклікае нас да дыялогу: так ці інакш, трэба параўнаць творы, герояў, эпохі, паспрабаваць “прачытаць” алузіі і рэмінісцэнцыі на вядомыя ўжо творы (безумоўна, чытач таксама мусіць быць падрыхтаваны), параўнаць жанры і стылістыку. Такого кшталту інтэртэкстуальнасць Ф.В. Драбень тлумачыць так: “У сучаснай беларускай драматургіі варта звярнуць увагу на інтэртэкст. Нярэдка тэкст п’есы зразумелы толькі дзякуючы функцыянаванню папярэдніх яму тэкстаў, якія трансфармуюцца, уздзейнічаюць на яго. Выкарыстоўваюць беларускія драматургі таксама іншародны тэкст, звязаны з п’есай тэматычна, парадыйна, або п’есы, якія могуць растлумачыць п’есу з іншага пункту гледжання. Інтэртэкстуальнасць выяўляецца і тады, калі ў адных і тых жа дэкарацыях, з удзелам адных і тых жа акцёраў драматург стварае «тэкст у тэксце», «п’есу ў п’есе», дзе перагукваюцца іншыя тэксты” [6, с. 25]. Падобную характарыстыку даследчык паглыбляе ў іншай працы: “Асабліваасцю твораў С. Кавалёва можна лічыць сталае выкарыстанне прыёму «*тэатр у тэатры*», а таксама значнасць для яго п’ес рамачных структур (надзагалоўкаў, прысвячэнняў, эпіграфаў, уводзін, прадмоў, пралагаў, эпілогаў) [4, с. 11]. Ф.В. Драбень так тлумачыць неабходнасць падобных сродкаў: “Эстэтыка сучаснага драматургічнага мастацтва сцвярджае неабходнасць выкарыстання ўсіх жанравых структур, якія склаліся ў мінулым, і тых, якія толькі пачынаюць сваё існаванне. Багатая палітра драматургічнага мастацтва арыентавана на мастацкае ўзнаўленне і рэканструкцыю ўсёй паўнаты чалавечага жыцця” [3, с. 125].

Сам С. Кавалёў назваў “Стомленага д’ябла” фантазмагорый, акцэнтуючы нашу ўвагу на самой дзеі як на цудзе, фантастыцы, патрабуючы ад чытача ставіцца да персанажаў як да алегорый, сімвалаў. Калі разглядаць найяскравейшы прыклад сусветнай фаўсіцыяны – неўміручы шэдэўр Ё.В. Гётэ “Фаўст” – таксама можна сутыкнуцца з

праблемай жанравага азначэння. У падзагалоўку аўтар ставіць слова “трагедыя”, што адразу настраівае нас на прачытанне твора як “трагедыі чалавечага пазнання”. Тым не менш Ё.В. Гётэ быў больш схільны да жанравага азначэння свайго “Фаўста” як “драматычнай паэмы” [11], паколькі твор аб’ядноўвае эпічны, лірычны і драматычны пачатак і ўяўляе сабой сінтэз жанраў: фантазмагорыю, міраклё, містэрыю, элементы класіцысцкай драмы і інш. Такі складаны сінтэтычны жанр адрознівае і іншыя шэдэўры сусветнай літаратуры “Боскую камедыю” Дантэ Аліг’еры і “Страчаны рай” Джона Мілтана.

“Герменеўтычнасць” п’есы мусіць падвесці чытача да разумення мастацкага твора, да ўмення знайсці актуальныя сэнсы, якія знаходзяцца “на паверхні” прачытання. Як мы можам пабачыць, сённяшняя рэальнасць і з’яўляецца “герменеўтычнай п’есай”, паколькі аўтар з дапамогай свайго твора дае нам магчымасць “прачытваць” парадэгматычныя, змадэляваныя сітуацыі, якія паўтараюцца ў чалавечай гісторыі, і паўтараюцца яны часта без пэўных змен: людзі так і не могуць навучыцца на чужых памылках, таму хочуць зноў і зноў наступаць на тыя ж граблі.

З самага пачатку п’есы С. Кавалёва мы бачым уступную частку, якая прадстаўлена матывам наракання галоўным героям Яськам на прабацьку Адама, які вінаваціць таго ў сваіх пакутах. Такі пачатак адсылае нас да ўступнага маналогу селяніна Дзёмкі з “Камедыі” К. Марашэўскага: “Каб то Адам, першы наш апец, не саграшыў, так бы і мы гэтак не працавалі б. Ох! Дурак ты, дурак! Нашто табе было ірваць яблык з дзерава праклятага? Прападзі яно! Каб мне не велена было, то бы я ані парухаў бы, а што горшае, ані парухаў бы. А мы б у раю, як паны б на зямлі, жылі б, клопату жаднага не мелі б, аб сярмягу тагды бы не клапаціліся б і голыя б у раю перахадзілі б” [10, с. 58].

Галоўнага героя “Стомленага д’ябла” Яську наведваюць падобныя думкі. Ён у роспачы ад сваёй нялёгкай долі і хоча нават зкончыць жыццё самагубствам: “Конча, сёння павешуся. Не збаюся ўжо, як тады. Чым жыць так пагана, як мы цяперака жывём, – лепш у пяці задумыцца. Усё нам насуперак ідзе. Нічога не ўдаецца так, як мы хочам! А калі раптам нешта здарыцца з нашай волі, дык нам жа на бяду. І ўсе вакол смяюцца з глупства, якое мы ўчынілі. Пэўна, Бог выракся нас і пакінуў на з’яданне Д’яблу <...> Б’ешся, як рыба аб лёд, свету белага за працай не бачыш, а плёну – ніякага. Прыйдзеш дамоў – і там няма ладу і спакою <...> Эх, каб гэта Адам, бацька наш першы, не саграшыў, дык мы б цяпер так не гаравалі. Навошта ён, дурань, паслухаўся Еву і сарваў яблык з праклятага дрэва? Не мог узяць у рукі які дрын ды ўсыпаць настырнай бабе як след за яе цікаўнасць?” [8,

с. 15]. Падобны пачатак мае і “Ттушка шчасця” Ф. Аляхновіча. Такім чынам, айчынным рэцэпці прыповесці аб грэхападзенні яднае аднолькавы ўступ – нараканне беларускага мужыка на прабацьку Адама, з-за якога пакутуе ўвесь род людскі, у тым ліку і беларускія сяляне. Дарэчы, матыў самазабойства ў “Стомленным д’ябле” гучыць даволі іранічна, тым не менш, нельга не правесці паралель з першай сцэнай “Ноч” першай часткі “Фаўста” Ё.В. Гётэ, дзе Фаўст у адчаі ад няздольнасці рэалізаваць назапашаныя гадамі кніжныя веды і хутка прыдзе да таго, каб пазбавіць сябе жыцця.

Звязка дзеяння пачынаецца з фаўсціянскага матыву “кантракта з нячыстай сілай”, што можна назіраць у К. Марашэўскага і С. Кавалёва. Ф. Аляхновіч выкарыстоўвае іншы прыём – матыў сна, з дапамогай якога галоўны герой Янка пераносіцца ў рай, дзе пра “забаронены плод” яму распавядае міфалагічны персанаж Лясун (п’еса была створаная ў 1920 годзе, калі ў грамадстве адбываўся крызіс хрысціянскіх каштоўнасцей і прадстаўнікі нацыянальнага адраджэння шукалі новыя сродкі стварэння самабытнай беларускай міфатворчасці) [1]. У “Камедыі” і “Стомленным д’ябле” перад галоўным героем нячыстая сіла прадстае ў даволі банальным абліччы. Але хутка справа ідзе да закладу – заключаецца пары з Д’яблам. Праўда, Чорт з “Камедыі” адразу дае зразумець, што ў выніку проігрыша душа Дзёмкі трапляе ў пекла. У Стомленага д’ябла ж іншая матывацыя.

Яшчэ ў ананімным творы эпохі Адраджэння “Легенда аб доктары Фаўсце” галоўны герой, заключаючы кантракт з чортам, закладваў сваю душу [9]. У часы Асветніцтва Ё.В. Гётэ пад уплывам Г.Э. Лесінга прапануе апраўдаць Фаўста, паколькі чалавечыя імкненні да добра і раю на зямлі, пошук праўды і прабачэнне каханай перавешваюць злыя ўчынкi на шлях правасуддзя. Тым больш, што Гётэ прапануе новыя ўмовы дамовы: іх дыктуе сам Фаўст і тэрмін дзеяння не абмяжоўваецца дваццацю чатырма гадамі.

Д’ябал у С. Кавалёва таксама не палохае Яську пякельнымі жахамі. Калі Мефістофель у Ё.В. Гётэ “частка сілы той ліхой, добро ўтвараецца з якой” [2, с. 191] (у арыгінале “частка той сілы, якая пастаянна хоча зла і пастаянна здзяйсняе добро” [16, S. 39]), то Д’ябал мкнецца да добра і хоча ў рай: “Я стаміўся, Яська. Як ты ведаеш, калісьці вельмі даўно я быў Анёлам і жыў у раі. Але потым з-за сваёй пыхі паўстаў супраць Бога і быў скінуты ў пекла. Я думаў, што я сам змагу быць Богам і збудую сабе іншы, яшчэ лепшы Сусвет! Але я памыліўся, Яська. Я не Бог, я нічога не магу стварыць, магу толькі разбураць і псаваць створанае Богам” [8, с. 17]. Перад намі вобраз, блізкі Сатане Мілтана,

які здольны па навяртанне і ўсведамленне сваіх памылак, таксама ён здольны і на высокі альтруістычны ўчынак – выратаванне чалавецтва.

Больш за тое, аўтар п'есы давярае ролю выхавацеля чалавецтва Стомленаму д'яблу! Гэты персанаж прадстае перад намі ў незвычайнай для яго ролі – маралізатара, які наракае на тое, што людзі зрабілі з гэтым светам: “Але і на зямлі цяпер цяжка знайсці добрае месца для адпачынку. Скажы, у што вы, людзі, ператварылі сваё жытло? Паўсюль пануюць гвалт і нянавісьць, зайздрасць і ашуканства” [8, с. 18]. Жыхары зямлі забыліся на ўніверсальныя каштоўнасці, згубілі агульначалавечыя арыенціры і апошнія шляхі да Бога. Як гэта ні парадаксальна, цяпер Д'ябал імкнецца наблізіцца да Усявышняга і становіцца ініцыятарам ідэі выратавання Сусвету.

Галоўная задача Д'ябла – даказаць Яську, што віна ў бедах, якія адбываюцца навокал, ляжыць на самім чалавеку. Селянін шукае вінаватых паўсюль, а сябе і ўласную слабасць апраўдвае. Паміж нячысцікам і чалавекам па сутнасці ніякай дамовы няма: чорт прапануе паўдзельнічаць у эксперыменце, але, згодна законам “герменеўтычнай п'есы”, чытач чакае, якім жа будзе момант раплаты і калі ён надыхдзе.

Падобна Фаўсту, Яську прапанавана стаць прадстаўніком роду чалавечага, які можа выратаваць усё чалавецтва: “Ты можаш выправіць памылку Адама. Ты наракаў, што ад цябе нічога не залежыць, што ты нічога не можаш. Зараз ад цябе залежыць усё, ты можаш выратаваць увесь Сусвет, Яська” [8, с. 17]. Пасля двух няўдалых выпрабаванняў Д'ябал з распаччу прамаўляе да галоўнага героя: “Пры чым тут суседзі? Не яны, а ты кляўся датрымаць слова. Я ў цябе паверыў, а не ў іх. Цябе выбраў, каб выратаваць твой народ і ўсё чалавецтва” [7, с. 34]. Матыў выбарання Фаўста можна сустрэць у завязцы гётэўскага твора – у “Пралогу на небе”, дзе Госпад прадстаўляе Мефістофелю лепшага прадстаўніка роду людскога і яны паміж сабой заключаюць пары аб годнасці чалавека:

Гасподзь
Ты знаеш Фаўста?
Мефістофель
Доктара?
Гасподзь
Майго слугу!
<...>
Мефістофель
Іду ў заклад – не скажа “дзякуй Богу”!
Я толькі ў вас дазволу папрашу
Павесці Фаўста на маю дарогу.

Гасподзь

Пакуль жыве ён, за яго душу

І без майго дазволу можаш ты змагацца:

Пакуль імкнецца, можа памыляцца! [2, с. 159-160].

У выніку ні Фаўст не праходзіць без памылак выпрабаванне, ні Яська пасля трох іспытаў не апраўдаў спадзяванняў. Важна звярнуць увагу ў “Фаўсце” і ў “Стомленным д’ябе” на адзін бяспрэчны факт: звышнатуральныя сілы цалкам аддаюць усю выканаўчую функцыю ў рукі чалавека, імкнуча стварыць з яго каваля ўласнага пчасця. Для эпохі Асветніцтва такая трактоўка законаў Сусвету тлумачылася ідэямі дэізму (дэістам па поглядах быў і Ё.В. Гётэ). У п’есе С. Кавалёва мы таксама можам назіраць падобныя пераклічкі з гэтымі ідэямі: “Пэўна, Бог выракся нас і пакінуў на з’яданне д’яблу” [8, с. 15], – так наракае на свой гаротны лёс Яська пры чарговай спробе самазабойства. Дарэчы, з вуснаў Д’ябла гучыць наступная прамова ў дэістычным духу: “Вось ужо дзве тысячы гадоў, як я не ўмешваюся ў вапшыя справы. І што ад гэтага змянілася? Чалавек сам, без маёй дапамогі і нават насуперак майму жаданню, ператварае зямлю ў пекла! Прыдумвае такія рэчы, ад якіх мне робіцца страшна. Прызнаюся, я адчуваю сябе тут, сярод вас, у бяспецы. (З настальгіяй). Я стаміўся. Я хачу назад у рай” [8, с. 18].

Як у “Фаўсце” Ё.В. Гётэ звернута ўвага і на ўнівесальныя, і на нацыянальныя аспекты жыцця, так і ў “Стомленным д’ябле” С. Кавалёва можна адчуць, што Яська – прадстаўнік не толькі беларускага сялянства, ніжэйшага класа па сацыяльнай прыступцы, але і алегарычнае ўвасабленне нашчадка Адама, які вымушаны зарабляць свой хлеб у поце твару. Калі першыя два выпрабаванні галоўнага героя былі алузіямі на “Птушку пчасця” і “Камедыю”, то трэцяе адсылае нас да “Раскіданага гнязда” Янкі Купалы. Менавіта тут Яська не здае іспыт на пачуццё нацыянальнай годнасці, на патрыятызм, застаючыся “тутэйшым”. Не дарма, зноў не стрымаўшы слова, ён апытанаецца не ў пекле, а ў нейкім вар’яцкім сне. Не здолеўшы сам абудзіцца ад сну, герой “герменеўтычнай п’есы” “паглыбіцца” ў сон, які давядзе яго да наступнага вар’яцкага ўчынку – забойства Д’ябла. Такім чынам, у гэтай фантазмагорыі мы можам убачыць, як драматург узводзіць мастацкія вобразы да абагульненых сімвалаў і алегорый.

Ф.В. Драбень адзначае важнасць такога персанажа ў сцэне трэцяга выпрабавання, як Незнаёмы: “У п’есе “Стомлены д’ябал” рэплікі Незнаёмага і Старца нададзены аднаму вобразу – Незнаёмаму. Аўтар аб’яднаў два вобразы і стварыў абагулены вобраз народа. Мова Незнаёмага ў п’есе “Стомлены д’ябал” экспрэсіўная і эмацыянальная, што дазваляе сканцэнтраваць увагу на гэтым персанажы. Пры

прачытванні маналагаў Незнаёмага адразу ўзнікаюць паралелі з сучасным станам грамадства, прыгадваюцца сацыяльна-палітычныя праблемы, якія паўстаюць перад сучасным чалавекам і грамадствам у цэлым” [7, с. 117].

Незнаёмы – вобраз свядомага беларуса, поўная процілегласць Яські, які ў адрозненні ад апошняга разумее, што рай (годнае жыццё на сваёй зямлі) трэба заслужыць. Незнаёмы – увасабленне беларускага інтэлігента, якога хвалюе лёс Бацькаўшчыны. Гэтага не зразумець Яську, які дзеля выратавання ўласнага жыцця, калі вайскоўцы Цмока прымаюць яго за Незнаёмага, гатовы зноў здрадзіць сваёй мэце і не вытрымлівае трэцяга выпрабавання. Ф.В. Драбень так характарызуе гэтага Яську-тутэйшага ў дадзены момант: “Стэрэатыпы беларус заўсёды вызначаўся сваёй рахманасцю і працавітасцю, былі і забігасць, і пакора. Гераічныя ж старонкі гісторыі беларускага народа выкрэслівалі, ігнараваліся, забываліся, іх не ўзгадвалі, нават стараліся забыць. Доўгі час мы ніяк не маглі пазбавіцца польскіх паноў, рускіх памешчыкаў, затым савецкіх чыноўнікаў <...> Так, паралелі з сучаснаю відавочныя. Сапраўды, ніхто не прыйдзе да і не вызваліць, ніхто не рашыць праблемы і ніхто не зробіць за цябе тое, што трэба зрабіць. Толькі сам народ можа змяніць сваё жыццё. Але ці хоча гэтага грамадства, якога ў большасці сваім задавальняе сённяшняя сітуацыя? Пісьменнік услед за Я. Купалам ставіць пытанне...” [7, с. 118].

Падазрэнне на Яську кідае кніга, якую пакідае яму Незнаёмы са словамі: “Вазьмі вось, прачытай. Тут усё напісана. Можа нарэшце, зразумееш, што да чаго” [8, с. 36]. Паказальна, што Кнігай аказваецца Біблія, якую бярэ ў рукі і пачынае цытаваць з самага пачатку, з Кнігі Быцця, Д’ябал. Цікавыя разважанні наконт гэтага можна знайсці ў Ф.В. Драбені: “У С. Кавалёва адказ на ўсе пытанні знаходзім зноў жа ў Бібліі. Менавіта гэту кнігу пакідае Незнаёмы Яську. Але чаму за Біблію караюць Яську? Здаецца, Біблія перажыла ўсе перыпетыі лёсу, але заставалася вечнай крыніцай ведаў для чалавека па-за часам і па-за сацыяльным ладам. Так, Біблію знішчалі ў часы савецкай улады, т.зв. час “барацьбы з рэлігіяй”, але і тут яна выжыла. Чалавек заўсёды паратунак шукае ў Бога, чакае Яго парады” [7, с. 118].

С. Кавалёў дае ў п’есе цытату з 1 раздзела (вершы 1–3) Кнігі Быцця, якая распачынае Стары Запавет і ўсю Біблію цалкам: “Напачатку стварыў Бог неба і зямлю. Зямля ж была бязвідная і пустая, і цемрадзь над безданню, і Дух Божы насіўся над водамі. І сказаў Бог: няхай будзе святло. І сталася святло” [8, с. 37]. Паказальна, што аўтар абрывае біблейны тэкст на вобразе святла, якое перамагло цемру. Шмат якія каментатары трактуюць гэтыя словы як заклік да чалавека

пераадольваць у сабе цемру і імкнуща да святла. Нагадаем, што забароненую кнігу, якую Яська нават і не разгарнуў, бярэ д'ябал і пачынае цытаваць. І словы гэтыя сказаныя з дакорам герою, які трэці раз не апраўдаў спадзяванняў. У “Фаўсце” Ё.В. Гётэ мы можам назіраць шмат адсылкаў да Бібліі, самай яркавай з’яўляецца спроба Фаўста, незадаволенага кніжнымі ведамі, перакласці Кнігу ўжо з Новага Запавету, Евангелле паводле Яна (1 раздзел, 1 верш):

Напісана: “Было спачатку Слова!”
Ці так? Ці ясна? Ці не памылкова?
Лічу, для Слова гонару зашмат, –
Перакладу я лепш на іншы лад,
Натхнёны згадкаю магічнай.
“Была спачатку Думка!” – так лагічнай.
Але без спеху толькі, з першых фраз
Каб я ў бяссэнсіцы не ўграз, –
Бо хіба ж Думка што-небудзь тварыла?
Скажу яснай: “Была спачатку Сіла!”
Пішу, а сэрца кроіць пачуццё,
Што не, не Сілай творыцца быццё.
Чакай, – мо Воля, Розум,
Дзеянне, Парыў?
Так, “Дзеяннем сусвет пачаты быў” [2, с. 188].

Фаўста як натуру дзейсную не задавальняе слова, ён у сваіх развагах прыходзіць да таго, што грэцкае арыгінальнае “logos” лепш за ўсё перадаецца нямецкім словам “дзеянне”. Сцэна “Кабінет”, з якой прыведзеныя дадзеныя рэпліка, з’яўляецца ключавой, бо неўзабаве пасля гэтага перад Фаўстам прадстане Мефістофель, які ўцягне яго ў віхуру жыццёвых выпрабаванняў. Гэтыя радкі з Евангелля паводле Яна таксама адсылаюць нас да біблейнай касмагоніі, але, як бачна, героі С. Кавалёва засяроджаны тут на пытанні маральнага ўдасканалення, імкнуща, кожны як можа, да святла. Героі ж Ё.В. Гётэ імкнуща да актыўнага жыцця, да дзеяння.

За трэцім правам іспыту следуе таямнічая фантасмагорыя, падобна таму, як Фаўст пасля забойства Валянціна, не без дапамогі Мефістофеля, пераносіцца ў Вальпургіеву ноч. Таксама у “Фаўсце” падчас гэтых жудасных фантасмагорый адбываецца вар’яцтва Грэтхен, каханай Фаўста, і вар’яцтва Паўлінкі, жонкі Яські. Матыў звар’ячэння суправаджаецца і з азарэннем: Грэтхен у цяміцы робіць свядомы выбар аддацца Божаму суду, а Паўлінка з’яўляецца перад намі зноў у апошняй сцэне, каб дапамагчы мужу.

Шляхам выпрабаванняў Яська ўсё ж прыходзіць да важнага адкрыцця: віну трэба шукаць у самім сабе: “Канец свету! Што мы тут робім? Чаму сядзім у гэтай бруднай карчме? Не справіўся я, горшы я за Адама! Дык бяры мяне і цягні ў пекла” [8, с. 44]. На гэтую рэпліку яму адказвае Д’ябал: “І ніхто, Яська, не вытрымае. Чалавек слабы, занадта слабы. Таму няма для нас раю: ні для цябе, ні для мяне. Дзверы зачыніліся назаўсёды. А можа, няма і пекла, толькі гэтая карчма? Можа, няма нам куды адсюль ісці? Няма Бога і няма мяне! Толькі ты, Яська, ёсць, толькі ты...” [8, с. 44]. Такім чынам, нячыстая сіла наводзіць героя на думку аб тым, што кожны мусіць сам несці адказнасць за ўсе свае дзеянні і не мае ніякага маральнага права папракаць іншых, калі сам не здольны прайсці выпрабаванне годна.

Апошнім іспытам Яскі становіцца спакуса Карчмара, які падбукторвае героя забіць д’ябла. Нават аргументы прыводзяцца рацыянальныя – гэта ж святы хрысціянскі абавязак. І Яська забівае... а пасля шкадуе.

Апошняя сцэна прадстаўлена ў дэкарацыях першай: глухая мураваная сцяна, жалезная бэлька, з якой звісае вярочная пятля, а пад пятлёй сядзіць Яська з акрываўленым нажом у руцэ. У распачы ён зноў спрабуе здзейсніць самазабойства. Але раптам перад ім з’яўляецца Д’ябал, апрануты ў белую вопратку. Між героямі адбываецца наступная размова:

Яська. Стой, ты куды?

Д’ябал. Як куды? У рай. Душа нявінна забітага...

Яська. А як жа я?

Д’ябал. Ты? Ты мне больш не патрэбны. І я вам таксама. Навошта вам Д’ябал, калі вы ў Бога не верыце? [8, с. 49].

Пасля Д’ябал знікае і шчыльна зачыняе дзверы за сабой. Яська крычыць яму ў след, каб забраў і яго з сабой. Тут ужо ў цвярозым розуме перад намі з’яўляецца Паўлінка, якая спрабуе яго супакоіць: “Я прыгатавала смачную вячэру. Сяджу, чакаю, а цябе ўсё няма і няма. Пайду, думаю, пагляджу, дзе мой Яська падзеўся. Хадзем дадому, любы. Хадзем, мой каханы” [8, с. 50]. Такім чынам, герой зноў, нібы з нейкага сну, вяртаецца ў сваю звыклую рэальнасць, да сваіх штодзённых абавязкаў. Але п’еса заканчваецца не тым, як цяпер зноў пчасліва заживуць галоўны герой з жонкай, але ў фінале гучыць наступная рэмарка: “І ў самае апошняе імгненне чуваць ціхае рыпенне, дзверы ў сцяне прыадчыняюцца, і скрозь шчыліну прасочваецца тонкі праменьчык святла” [8, с. 50]. Сам аўтар наступным чынам тлумачыць такую канцоўку: “Нарадзіўся такі фінал з тэалагічнага пастулата, што напрыканцы існавання ўсе грэшнікі будуць выратаваныя, і самому

апошняму Бог даруе Д'яблу" [8, с. 10]. Зноў вобраз святла як надзеі на выратаванне фігуруе ў канцы п'есы, заклікаючы да далейшага дыялогу ў інтэрпрэтацыі беларускага варыянту прыповесці аб грэхпадзенні.

Заклучэнне. Такім чынам, у п'есе С. Кавалёва "Стомлены д'ябал", якая з'яўляецца рэцэпцыйнай біблейнай прыповесці аб грэхпадзенні, можна назіраць, што топас фаўсцыяны праяўляецца ў матывах "забароны і парушэння", "кантракту з нячыстай сілай", ідэі выратавання ўсяго роду чалавечага, увядзенні фантасмагарычнага жанру, вар'яцтве, спробе самазабойства, галоўныя героі абодвух твораў – прадстаўнікі і ўсяго чалавецтва, і разам з тым канкрэтныя людзі, прадстаўнікі канкрэтнага часу і краіны, таму поруч з універсальным важным з'яўляецца і нацыянальны аспект. "Герменеўтычная п'еса" з'яўляецца і інтэртэкстам, які апелюе і вядзе палілог з "Камедыяй" К. Марашэўскага, "Птушкай шчасця" Ф. Аляхновіча, "Раскіданым гняздом" Я. Купалы, Біблей і "Фаўстам" Ё.В. Гётэ. Нягледзячы на першасны адсыл да больш старажатнага архетыпу, аўтарам п'есы зроблена спроба далучыць свой твор да сусветнай фаўсцыяны.

ЛІТАРАТУРА

1. Аляхновіч, Ф.К. Птушка шчасця. П'еса ў 3-х актах са спевамі і танцамі / Ф.К. Аляхновіч. – Вільня: Выдавецтва Беларускага Музыкальна-Драматычнага гуртка, 1922. – 30 с.
2. Гётэ, Ё.В. Выбраныя творы / Ё.В. Гётэ; уклад., прадм. Л. Баршчэўскага і П. Копанёва, камент. Л. Баршчэўскага і В. Сёмухі. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 1999. – 640 с.
3. Драбень, Ф.В. Актualізацыя традыцыйных жанраў у сучаснай беларускай драматургіі / Ф.В. Драбень // Веснік Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя А. Гуманітарныя навукі. – Полацк, 2010. – С. 120–125.
4. Драбень, Ф.В. Беларуская драматургія канца ХХ–пачатку ХХІ стет.: жанравы-стыльвыя тэндэнцыі: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.01. / Ф.В. Драбень. – Мінск, 2007. – 21 с.
5. Драбень, Ф.В. Жанравая спецыфіка драматургіі С. Кавалёва / Ф.В. Драбень // Матэрыялы VII республ. науч. конф. студэнтаў і аспірантаў Беларусі (НИРС–2002): в 2 т. – Т. 2. – Новополоцк: ПГУ, 2002. – С. 9–10.
7. Драбень, Ф.В. Кампазіцыйныя асаблівасці сучаснай беларускай драматургіі / Ф.В. Драбень // Куляшоўскія чытанні: Матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф. 24 крас. 2009 г. – Магілёў: МДУ імя А.А. Куляшова, 2009. – С. 23–26.
8. Драбень, Ф.В. Сюжэты з творчасці Я. Купалы ў драме С. Кавалёва "Стомлены д'ябал" / Ф.В. Драбень // Мова-літаратура-культура: Матэрыялы III Міжнар. канф. 27–28 вер. 2002 г.: у 2 т. – Т. 1. – Мінск: БДУ, 2002. – С. 116–119.
8. Кавалёў, С. Стомлены д'ябал: п'есы / С. Кавалёў. – Мінск: І.П. Логвінаў, 2004. – 190 с.
9. Народная книга / пер. с нем. Р.В. Френкель // Легенда о докторе Фаусте. – М.: Наука, 1978. – С. 35–120.

10. Марашэўскі, К. Камедыя / К. Марашэўскі // Хрэстаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі: у 3 т. – Т. 1. – Мінск: Беларуская навука, 1997. – С. 58–115.
11. Синило, Г.В. История немецкой литературы XVIII века: Учеб. пособие / Г.В. Синило. – Минск: БГУ, 2012. – 400 с.
12. Супранкова, Т.С. Фаўсціянская парадыгма ў міжкультурным дыялогу: ад міфалагемы да філасафемы / Т.С. Супранкова // Гуманитарныя тэхналогіі вобразавання і сацыясферы: сб. науч. ст. / редкол. О.И. Уланович (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2016. – С. 236–244.
13. Супранкова, Т.С. Фаўсціяна ў беларускім рамантычным дыскурсе / Т.С. Супранкова // Национальные культуры в межкультурной коммуникации: сб. науч. ст. В 2 ч. – Ч. 2. Национальные формы художественной культуры в процессе межкультурного взаимодействия / редкол.: Э.А. Усовская (отв. ред.) [и др.]. – Минск: Колорград, 2016. – С. 403–410.
14. Супранкова, Т.С. Дыялог беларускай і нямецкай культур на прыкладзе рэцэпцыі фаўсціянскіх матываў / Т.С. Супранкова // Актуальныя праблемы гуманітарнага асветавання: Матэрыялы інтэрнет-канф., 20 – 28 фев. 2014 г., БГУ / ред. кол. В.Е. Гурскі (отв. ред.) [и др.]. – Минск: Государственный рубрикатор НТИ – ВИНТИ: ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ, 2014. – С. 212–219.
15. Супранкова, Т.С. “Двудушша” ў творчасці Максіма Гарэцкага як феномен фаўсціянскай парадыгмы / Т.С. Супранкова // Максім і Гаўрыла Гарэцкія: жыццё і творчасць (да 95-годдзя з дня нараджэння Г.М. Гарэцкай і 50-годдзя вяртання на Беларусь Г.І. Гарэцкага): Матэрыялы XXIV Гарэцкіх чытанняў, Мінск, 16 чэрв. 2016 г. / пад. рэд. Р. Гарэцкага (акад. рэд.). – Мінск: Беларуская навука, 2016. – С. 211–217.
16. Goethe, J.W. Faust. Der Tragoedie erster Teil / J.W. Goethe. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1995. – 135 S.