

МАДЭЛЬ РЭЦЭПТЫЎНАГА ПАДЫХОДУ С. КАВАЛЁВА Ў П'ЕСЕ «ФРАНЦІШКА, АБО НАВУКА КАХАННЯ»

Г. М. Друк,

кандыдат філалагічных навук,

дацэнт кафедры беларускай і замежнай філалогіі

Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў

Адзін з важных момантаў функцыянавання літаратурнага працэсу – успрыманне твораў чытачамі, бо цяжка ўявіць жыццё мастацкага твора ў гісторыі без яго рэцыпіента. Гэта складаная і шматаспектная праблема даўно выйшла за межы літаратурна-разнаўства, у якім, у сваю чаргу, з'явіліся такія метадалагічныя кірункі як рэцэптыўная эстэтыка ці герменеўтыка. Па словах С. Кавалёва, яго драматургія і ёсць своеасаблівы «герменеўтычны праект» [2, с. 366]. Ён імкнецца перакласці творы мінулых стагоддзяў, як цытуе аўтара А. Івашчанка, «на мову сучаснай драматургіі, актуалізаваць літаратурную спадчыну, арыгінальна інтэрпрэтаваць яе» [2, с. 37–38]. Творчасць беларускага драматурга шырока абмяркоўваецца літаратуразнаўцамі, а з нагоды 20-годдзя дзейнасці быў выдадзены навуковы зборнік «Паміж Беларуссю і Польшчай» (2009). Сабраныя пад адной вокладкай артыкулы і рэцэнзіі беларускіх і польскіх крытыкаў прадэманстравалі неадназначнасць ацэнак у дачыненні да драматургіі С. Кавалёва, якую нехта называе рымейкам, а нехта, згаджаючыся з аўтарам, – герменеўтычнай творчасцю [2, с. 28–32, 33–42]. Але мэтай нашага даследавання бачым уласнае прачытанне п'есы «Францішка, або Навука каханья», паколькі гэты твор, як нам падаецца, часткова закранае і пытанні рэцэпцыі, засваення мастацкага свету твора, інтэрпрэтацыі творчасці.

Цікаvasць да твораў мінулага, у прыватнасці асобы і спадчыны Ф. У. Радзівіл, С. Кавалёў праявіў найперш як выкладчык, гісторык, а затым і як драматург. Нягледзячы на тое, што аўтар у п'есе «Францішка, або Навука каханья» узяў за аснову гістарычны вобраз, ён не мог не прыўнесці ў яго мастацкую трактоўку нешта новае з прычыны спецыфічнага кірунку сваёй творчасці, дзякуючы чаму «твор загучаў сучасна».

У першым эпізодзе названай п'есы Францішка малюе на мальберце, як сустрэчу дзвюх музаў, сваіх фрэйлін, якім пры-

думала ўласныя імёны – Талія і Мельпамена. Гэты экспазіцыйны момант бачыцца сімвалічным. Паказ на карціне сустрэчы музы камедыі і лёгкай паэзіі і музы трагедыі, выгляд якой увасабляе ў міфалогіі непазбежнасць пакарання для чалавека, што парушае волю багоў, падказвае чытачу адну з магчымых ліній сюжэтнага развіцця. З філасофскага навуковага погляду, такая сустрэча можа азначаць і сутыкненне супярэчлівых поглядаў, светаўспрымання, а гэта прадмет так званага мастацтва спрачацца і разважаць ці, іншымі словамі, дыялектыкі, якая з’яўляецца спосабам рэфлексійнага тэарэтычнага мыслення.

Падставай для нашай першай здагадкі пра наяўнасць такога ідэйнага плану служаць некаторыя выказванні Францішкі Радзівіл у лісце да Ганны Мыцельскай і думка апошняй: «Пан Бог раздае нам ролі, а мы іх толькі старанна выконваем» [1, с. 198]. Інтэртэкстуальнасць фразы відавочная, бо адразу згадваецца знакаміты шэкспіраўскі выраз «увесь свет тэатр» і людзі ў ім толькі акторы, што ўзыходзіць да запісаў рымскага пісьменніка Гая Петронія («увесь свет ламае камедыю»). Адсылае гэта фраза і да Бібліі: чалавек сам выбірае, ці будзе ён жыць паводле заветаў і быць «падабенствам божым», ці «з’явіцца перад рэжысёрам з брудным тварам» [1, с. 199]. Прымяненне алюзіі, рэмінісцэнцый, чужога тэксту ў пачатку і далей у сюжэце дазваляе чытачу адчуць дух таго часу, калі асобныя прадстаўнікі магнацкага саслоўя былі выдатнымі знаўцамі старажытнай антычнай гісторыі, паэзіі і філасофіі, класікі рэнэсансу, а таксама хрысціянскай рэлігіі. Разам з тым інтэртэкстуальнасць дае штуршок для рэфлексій і багатага семантычнага поля, пастаноўкі самай важнай праблемы чалавечага быцця – мастацтва жыць.

Лагічнай формай увасаблення зместу становіцца паказ жыцця як тэатральнага дзейства праз сутыкненне быццёвага і духоўнага, рацыянальна-прагматычнага і творчага планаў чалавечага існавання. У аснове аўтарскай мастацкай мадэлі цэнтральнае месца займае вобраз Францішкі. Для гераіні твора, прадстаўніцы эпохі Асветніцтва, тэатр – гэта самое яе жыццё, бо яна прыйшла ў свет творцам, які шчыра верыць, што мастацтва здольнае выправіць чалавека, наблізіць яго да духоўнага ідэалу. Але паводле мастацкай задумкі для Уршулінай сям’і і сваякоў пакуль што тэатр толькі яе прыхамаць, нешта

накшталт прымаўкі: «Чым бы дзіця не цешылася, абы не плакала». Караль Станіслаў, насуперак матчынай волі, просіць, грозячыся, у Фрычынскага ролю, дзе трэба вучыць зусім мала слоў. Для пляменніка Францішкі гэта «легкадумная забава», а ўдзел у спектаклях «ніжэй за годнасць сапраўднага шляхціча». Муж Міхал Радзівіл нават задаволены вынікамі яе таленавітай працы, але не вызначаецца высокімі духоўнымі адносінамі да жонкі. Напрыклад, для яго важна, каб спектакль быў выдатны з нагоды прыезду ў Нясвіж князя Валконскага, бо «на выпадак вайны важна мець сябра сярод ворагаў». Талія, пакрыўджаная тым, што не атрымала галоўнай ролі, абзывае мецэнатку падлюкай і ведзьмай.

Характар адносінаў да Францішкі выяўлены чытачу адкрыта і ў выказваннях тых, хто павінен быў першую чаргу быць ёй асабліва ўдзячным. Так, Міхал Радзівіл, заляцаючыся да Ганны, пра захапленне жонкі скажа, як адрэжа: «Але ж мы дарослыя людзі, не для нас гэтыя гульні» [1, с. 187]. Але дзякуючы жончынай справе Радзівіл мае славу ў Еўропе, са слоў князя Валконскага, заўзятага тэатрамана. І першай, каму ён падзякуе за спектакль, будзе не жонка, а Ганна. Мыцельская таксама спачатку не ацаніла дабрачыннасці цёткі, што запрасіла яе пагасціць у Нясвіжы з прычыны смерці мужа. Падчас размовы выявілася, што болю страты (як думалася Францішцы) у яе няма, бо Лявона свайго не кахала. Яна ніколі наогул не думала пра магчымасць наладзіць духоўныя ўзаемаадносіны з мужам: «Пакінем паэзію ў спакоі, жыццё вакол нас зусім не такое, як у вершах» [1, с. 142].

С. Кавалёў ускладніў свой твор пра Ф. У. Радзівіл яе ж п'есай «Распуснікі ў пастцы». Атрыманая структура «тэатр у тэатры» паспрыяла ўзнікненню мнагазначнасці тэксту, а па словах С. Трафілава, абазначыла наяўнасць адмоўных вобразаў-«двайнікоў» ці «распуснікаў» з п'есы Францішкі ў яе сямейным акружэнні [2, с. 49]. У такой ролі, да прыкладу, выступае Міхал Радзівіл, які, сыграўшы ролю справядлівага Кесара ў «Распусніках...», не быў такім у адносінах да сваёй вернай і высакароднай, мудрай, як Аруя, жонкі. Тым часам Ганна Мыцельская іграе Арую, але на заляцанні Радзівіла пры жывой жонцы дзёрзка адказвае, што яна ў жыцці не Аруя і можа згадзіцца на яго інтымныя прапановы.

Прынцып маральных антыномій, супрацьборства ідэй, што вынікаюць з канцэпцыі «навукі кахання», ляжыць у аснове сістэмы ўзаемадзеяння вобразаў-характараў. У менем думаць і спрачацца, успрымаць і разважаць, культурай узаемаадносін вылучаецца ў творы Якуб Фрычынскі, які «прайшоў праз вернасць» (самае складанае выпрабаванне для чалавека паводле верша-верлібра М. Танка «Я спытаў чалавека...»). У прадстаўленай аўтарам мастацкай мадэлі жыцця важнай, як нам падалося, з'яўляецца пастаноўка праблемы інтэрпрэтацыі ўчынкаў і з'яў, сказанага слова, калі шырэй, то і мастацкіх твораў, што ёсць зместам герменеўтыкі. Напрыклад, погляд Францішкі на жаночае шчасце выяўлены праз пераклад Тэрэзкай па просьбе княгіні з лацінскай мовы цытаты: «Каб захаваць каханне, мусіш да прыгажосці дадаць крыху розуму. Бо прыгажосць – ненадзейная рэч, з гадамі мінае: чым далей, тым слабейшай робіцца ейная моц» [1, с. 137]. Своеасаблівым апанентам княгіні выступае Ганна, якая аргументуе сваё бачанне іншай цытатай: «Тым, хто прыгожы, не патрэбна мая навука, іх характэрна за навуку вышэй» [1, с. 142]. Трэці персанаж з гэтага «любоўнага трохвугольніка» – Міхал Радзівіл выкажа свой аргумент: «Тых, хто багаты, я кахаць не вучу. Навошта багатым навука? Калі ёсць падарункі, урокі флірту ўжо не патрэбны» [1, с. 187]. Ва ўсіх трох выпадках аўтарам цытат, паводле зместу п'есы, з'яўляецца «Навука кахання» Авідзія, але ўзнікла праблема «розначытання» твора. Чытач разумее, што кожны з «рэцыпіентаў» засвоіў з кнігі аднаго аўтара «сваю» навуку ў залежнасці ад таго, як і чым напоўнена іх быццё.

Пры такім падыходзе С. Кавалёў імкнецца наладзіць кантакт з чытачом, далучыць яго да размовы, і ў працэсе гэтага нябачнага дыялогу аўтар – чытач апошні можа самастойна зрабіць высновы пра «пераможцаў» і «пераможаных» у адлюстраванай гісторыі жыцця пра мінулае і сучаснасць. Фінал твора пераконаўча паказвае, што духоўная сутнасць асобы і каштоўнасць тэатральных пастановак Ф. У. Радзівіл была ацэнена найперш тымі, хто вылучаўся асабовымі станоўчымі якасцямі і не кіраваўся прагматычнай мараллю. Гэта юная Тэрэзка, рэжысёр-пастаноўшчык ці «правая рука» Францішкі – Якуб Фрычынскі; тэатр моцна ўсё ж паўплывае на маладога Станіслава Мыцельскага і Ксяндза.

Такім чынам, С. Кавалёў застаецца аб'ектыўным у перадачы часу і арыгінальным, тактоўным у раскрыцці вобразаў-характараў, хоць і набліжае іх максімальна да сучаснага чытача. Неад'емным кампанентам аўтарскага рэцэптыўнага падыходу становіцца разважанне не толькі пра ўзаемаадносіны паміж мужчынам і жанчынай, праблемы сям'і, але і пра спасціжэнне мастацтва і яго інтэрпрэтацыю, пра неабходнасць быць інтэлектуальна і эстэтычна развітым для больш поўнага разумення каштоўнасці мастацкага твора.

1. *Кавалёў, С.* Навука кахання : п'есы / С. Кавалёў. – Мінск : Логвінаў, 2004. – 204 с.

2. Паміж Беларуссю і Польшчай: Драматургія Сяргея Кавалёва = *Pomiędzy Białorusią a Polską: Dramaturgia Siarhieja Kawaloua* : зб. арт. / укл., прадм. Л. Грамыка, І. Лапо; пад рэд. А. Ліюпа, А. Баравец. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – 436 с.

СОЦИОКОММУНИКАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ

С. А. Езова,

кандидат педагогических наук,

*профессор кафедры библиотечно-информационных ресурсов
Восточно-Сибирского государственного института культуры*

Библиотечно-информационная деятельность, библиотечная коммуникация осуществляются в пространстве, в среде, в контекстах коммуникации, организация которых оказывает существенное влияние на их эффективность/неэффективность. Изучение этих феноменов в последние два десятилетия является предметом актуализированного внимания библиотечников и библиотечных практиков общедоступных, публичных, детских, юношеских библиотек.

Сделаем попытку терминологически уточнить специфику этих понятий, знание которой важно учитывать в процессе их организации.

Основываясь на «средовом подходе», получившем развитие в сфере социально-гуманитарных исследований на рубеже XX–XXI вв., М. Я. Дворкина обосновала и ввела в библиотечное ведение понятие «библиотечная среда» [2]. В дальнейшем оно