

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

РЕНЕССАНСНЫЙ ЧЕЛОВЕК: АРХЕТИП ДУХА В БЕЛОРУССКОМ ТЕАТРЕ

Т. В. Котович,

*доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры
Витебского государственного университета
имени П. М. Машерова*

Гурий Илларионович Барышев, искусствовед, доктор, профессор, открыватель мощнейшего пласта белорусской театральной культуры XVII–XVIII в., звезда, чей свет длится и по сегодня, говорил за несколько дней до своей смерти: «Я насквозь ренессансный человек! Я люблю жизнь во всех ее проявлениях! Любую! Люблю!». Именно такое восприятие мира, жизни, дыхания любого дня соотносимо с образом главного героя повести В. С. Короткевича «Ладья отчаяния». Именно такие слова Г. И. Барышева являются наиболее точным эпитафием и для анализа постановок по короткевической насквозь ренессансной поэтической прозе.

Объектом анализа, соположения, сопоставления и выявления структур произведений являются спектакли «Ладья отчаяния» в Национальном академическом драматическом театре имени Якуба Коласа (2005).

Для восприятия текста В. С. Короткевича трепетно важен аромат земли, живые картины мира, теплое солнце, пчелы, что «таўкліся ля шпунта бочкі», «аблокі, блакітныя ўнізе, сляпуча белыя ўверсе», «гарачае неба, пад якім нястомна звінелі несмяротныя беларускія жаўрукі». Это так важно, что кожей своей, читая повесть, чувствуешь и жар солнечного дня, и наслаждение последним глотком красного вина, и острые угловатые волны ржавого моря смерти.

Воспроизвести гул, дыхание, цвет и сладость короткевичского текста невозможно в сценических условиях. Театр сквозь текст выявляет философский образ, переводя писательское слово в геометрию сценического пространства.

У Михаила Краснобаева пространство спектакля – земля, вся Беларусь и вся Земля. Ладыя – тоже часть земли.

Земля своя и вся Земля – часть бытия и даже больше – образ самого бытия. Поэтому смысловое время спектакля – вечность своей земли, и всей Земли, и человека на этой земле.

И жизнь человека и смысл его жизни – звук метронома. И сама ладыя, когда стоит носом к зрителю, похожая на метроном. Из этого метронома льется на компьютерный экран задника световой луч, из которого выпархивает прозрачный мотылек. Мотылек из крошечной, едва мерцающей капельки-звездочки становится огромным, его крылья охватывают весь экран и, кажется, весь зал. И летние пчелы, и бессмертные жаворонки, и глоток красного вина, и все Бытие – все вместе пронзительно больно, и радостно, и нежно, и так целостно отзывается в самом твоём сердце.

В полной темноте появляется луч, в котором звездочкой мерцает мотылек. Он все увеличивается, пока его крылья не становятся листьями карты Беларуси: Минск, Логойск, Молодечно, Койданово, Борисов... Названия сливаются в реки, дороги свиваются в оторванный зеленый листок, месяцем-ладьей который плывет по «живой» карте.

На сцене появляется герой, Гервасий Выливаха. «Я сумую па Радзіме... бачу ціхія паляны, вільгаць сонечнага лета нада мною паўстае...» – поет он тихо, почти речитативом. Сам мощный, темно-кожаный, с длинными черными волосами. Люди за его спиной выносят лодку и ставят ее на пригорок.

Он говорит, говорит... Это – его текст и о нем текст, короткевичский. Гервасий рассказывает о себе и о себе со стороны: «Заўседы на падпітку, на грудзях шыпшына, у сэрцы няма божага страху» – и уже громко, весело, фривольно, красиво:

«Дробненькі дожджык скача ля тына,

Дзе чырванее дзеўка-шыпшына...»,

с большими кружками, и такие же пляшут на видео в такт актерам, как в таверне. И весело ему, и азартно, и молодо. И распахнут он весь миру и краю своим могучим телом.

И жажда жизни в нем бурлит. И свист его рызывает пространство.

Короткевичский текст бурлит всей веселой музыкой зонгов и монологов. А ладья похожа на качели и на любовь.

Королева Бона (С. Жуковская) возрастает над ладьей в огромном каркасном костюме, нависая над всеми и над Гервасием, а потом выходит из этой гигантской раковины и остается беззащитно белой, воздушной.

Артем Бородич центрирует все пространство, занимает его собой.

На 23-й минуте появляется королева Смерть (Е. Шарепченко): позади всех на видео сверкает тоннель, в который, кажется, летит и вкручивается все пространство.

Всех сгоняют в ладью, и все стонут в ладье. Они плывут в бело-голубом луче, окруженном полной темнотой. Гребут. Лодка идет носом на зрителя, разрезая темноту, в темноте, в одиночестве. Каждый вспоминает о своем, важном в эту минуту, и каждый – в отчаянии. И только Гервасий, стоя на носу ладьи, говорит за всех: «Человек носит свое небо с собой!» – и поет то, что пел на земле.

Режиссер выстраивает два блока спектакля на аудиовизуальном контрасте: песня – тишина; яркий верхний свет – контровый голубой. Движущаяся (стоящая) ладья в темноте представляет собой объект, попавший в лабиринт и ментально пробирающийся в лабиринте.

Здесь Гервасий и встречает Березку, которая тоже была в ладье и которую он не замечал. И здесь режиссер разделяет блоки спектакля: буйные и лирико-драматические зонги. До лабиринта земля воспринимается в радости, в свете, в буйстве красок. В лабиринте же все – «журавы», «журавіны», болота – одинокое, грустное, бывшее.

Эпизод лабиринта в спектакле долгий, со множеством поворотов. Наконец, последний – бунт на ладье, который поднимает Гервасий. Он сплотил их всех для сопротивления смерти, он заставил их не забывать живое. Он – всегда веселый, ярый, красивый.

45-я минута – встреча с королевой Смертью. Пространство рассекается на топосы: толпа в белом расположена треугольником в правой части сцены; в центре – черная высокая и тон-

кая фигура Смерти, сидящая в ладье; слева – одинокая мощная фигура Гервасия. Холодная и недвижная черная фигура, дрожащие белые. И Гервасий один, он не боится, он бесстрашен.

Смерть предлагает сыграть в шахматы. Согбенный Харон (Г. Лойко) выносит доску и две фигуры на ней: черный король и белый король. Становится на колени в центре сцены. В игре Смерть и Гервасий, танцуя, обходят доску, друг друга, фигуры королей. Фигуры Гервасия белые: и шахматный король, и товарищи на ладье. Когда он проигрывает, они срываются и с доски, и с лодки. А Смерть выигрывает и поднимается вместе с ладьей вверх. Черная – в выигрыше: «Я знаю цену всем вам, вы все – пыль».

Дорога – лабиринт Гервасия – дорога торжествующего человека, ничего не боящегося. Нет в нем ни подавленности, ни страха. Он – бунтарь с самого начала пути и до его конца.

Теперь Гервасий в центре сцены, а Смерть оттеснена влево. И белый треугольник товарищей по ладье становится его дружиной против Смерти:

– Смотри, все они отдали по два года жизни тебе, а этот не отдал.

– У меня нет двух лет, мы продержались на защите своего города только до вечера, у меня нет времени на земле. Но не побрезгуй – возьми мои две минуты!

– Беру!

– А что ты успеешь за две минуты?

– Выпью, чтобы ты сдохла!

Начинается движение вверх, то есть лабиринт открывается для всех их снова. На видео появляется карта: Мозырь, Столин, Давид-Городок, Пинск, Туров... Карта поднимается, набухает, «расцветает» храмами и руинами крепостей и башнями Софии и свивается в крыльях мотылька, который исчезает в таящем луче света.

Время в спектакле – ярко выраженная петля: начинается взмахом крыльев и тем же завершается. А в петле пространство наизнанку выворачивает лабиринт: ладья проходит сквозь забвение, по тупикам лабиринта, опять сквозь забвение и возвращается в начальную точку: «У нас есть свой Эдем». Гервасий точно так же чувствовал и понимал свою землю и так же осознал ее после возвращения. Он вернулся таким же,

неизменным. Ему не нужно было проходить испытание для изменения: это он побеждал в лабиринте и менял его.

Рассмотрим пространственно-пластическую структуру. У В. С. Короткевича произведение основано на рифме, музыкальной формуле и упругости слова. В повести-поэме он проводит героя через три испытания – три части: «Королева Бона», «Королева Смерть», «Любовь (Березка)». Это – сюжетный срез. Его пересекает второй – ментальный: жизнь – смерть – жизнь. Сквозь оба среза проходит третий – характер личности. На грани пересечений происходит короткевический катарсис – непобедимость и радость жизни. Повесть-поэма – лабиринт. В. Короткевич сводит концы лабиринта на силе земли («зарасці логу і адвечнай, як гэтая зямля, шыпшыны», «эдэм, у якім гучаў ціхі і пяшчотны смех ці то зайцаў, ці, можа, самога жыцця»), которая проявляется в герое.

В. Климчук строит спектакль на сценических планах (сценография А. Сидорова): первый – крупный план героев, средний – место игры в шахматы со Смертью, третий – поднятый как место жертвоприношения.

На первом плане происходит разделение и потом объединение души и тела. Кукла – душа (как на иконе Христос держит на ладони маленькую фигурку Марии), тело – актер. Или наоборот: тела персонажей – куклы, с которыми играет Смерть, а актеры – живые души, способные превозмочь смерть. Символом соединения души и тела, бессмертия, любви и возвращения становится шиповник – центральный поэтический короткевический образ.

В центре сцены, в центре спектакля – шахматная партия. Режиссер делает ее визуальный образ подобным скорее на настольный хоккей: Смерть манипулирует деревянными фигурками, насаженными на металлические стержни. Маленькие куклы теряют сакральное содержание и теряются на общем фоне.

Третий план спектакля возвышается над всеми. Там Гервасий готов принять забвение, там он превращается в другого человека, и там он встречается с возлюбленной. Там плывет от берега жизни к берегу смерти ладья отчаянья. И там же она плывет от смерти к жизни.

В. Климчук делает спектакль в виде фиксированных статичных картин и тем самым раскладывает сюжет на определенные

моменты. Сама пластическая структура спектакля – шахматы, игра в шахматы-куклы.

Режиссер пользуется бело-черно-красной цветовой партитурой (ритуалом, знаком, архетипом). Он использует также живописный прием кьяроскуро, когда на темном фоне всего спектакля высвечиваются важные и принципиальные детали. Из короткевичской поэтичности В. Климчук выкристаллизовывает философско-мифологическое обоснование: обратимость времени, петля времени, путешествие на изнанку жизни, возрождение и торжество любви, противостояние мужского и женского как смерти и жизни.

Структура спектакля М. Краснобаева представляет собой сочетание музыкальной партитуры (В. Кондрусевич), песнопений (дирижер А. Суворов) на стихи В. Короткевича, компьютерной графики (А. Костюченко), хореографии (Д. Юрченко). Зонги, пластика, танцы соединяются в единую материю. На экране задника в графической партитуре происходит визуализация внутреннего мира Выливахи (А. Бородич) на фоне гигантского мира жизни и смерти: мотылек в луче света, город Рогачев на карте Беларуси, оторванный ветром с дерева лист, кубки с вином, полет в тоннеле между жизнью и смертью, образы руин Сапег в Ружанах, белая Полоцкая София как концентрация смыслов белорусского сознания – мотылек в луче света.

В этом большом сценическом пространстве, насквозь пронизанном действием в каждой своей точке по вертикали и горизонтали, режиссер ставит актеров фронтально по рампе, квадратами по центру планшета сцены, диагональю от правой ближней кулисы к левой дальней. Это геометрическое построение визуально аналогично музыкальному ритму, заданному В. Кондрусевичем, и делает действие невероятно напряженным. Визуальными цезурами спектакля (художник С. Макаренко) являются пять громадных фигур (жесткие каркасные костюмы с лестницами для актеров внутри): королева Бона (С. Жуковская), Бискуп (Ю. Цвирко), Палач (А. Базук), Шолах/Харон (Г. Лойко), Смерть (Е. Шарепченко).

В спектакле заняты все молодые актеры Коласовского театра, они – материя этого спектакля. Гервасий Выливаха выделен из этой общности, но не выпадает из этой целостности. Актер находится внутри и только во время своих зонгов (внутренних

монологов) остается один перед залом. Поэтому М. Краснобаев перед каждым спектаклем собирает актеров и говорит им: «Помните, без вас всех, без вашей энергии Артем Бородич не сможет существовать...» В этом заключается концепция короткевичской «Ладьи отчаяния».

Герой Выливаха В. С. Короткевича «сабою быў гожи і пяшчотны, меў замак-развалюху, некалькі коней веку мафусаілава... шахматную дошку, быў багаты сябрамі і неабдзелены жаночай увагай» и, вернувшись с того света, утверждал: «У нас – свой эдэм». Герой Артема Бородича в спектакле – ренессансный образ. Гервасий Выливаха у коласовцев похож на Уленшпигеля. И вся хореографическая партитура в спектакле празднично-карнавальная. Режиссер сознательно придает ему плебейское обличье. Он здоровый, сильный, как мощная кружка, которую он частенько берет в руки. Он любит жизнь во всех проявлениях, в любом виде. Но вот начинается зонг, и голос актера, чуть хриловатый, выражает нежность и волнение, детскость и игривость, как у того мотылька, что витает в спектакле. Этот Выливаха пойдет против Смерти и победит ее, он превратит ладью отчаяния в ладью радости, потому что в нем – сердце свободного, живого, жаждущего и насквозь земного человека: «Калі памру я, згіну са свету, дай на тым свеце, што і на гэтым... Я сумую па радзіме», – первый в спектакле зонг, им же и завершается повесть-поэма о жизни, которая способна превозмочь смерть.

Он соглашается играть со Смертью, потому что он – герой, как античный Ахилл. Обессиленный в проигрыше, он соглашается играть снова, на жизнь своих товарищей и выигрывает, сбрасывая с плеч руки Смерти: «Человек – человек, если рвет свою унылость». Становится понятно, что там, наверху, в жизни, он рвал унылость, и здесь, в лабиринте, он рвет унылость и благодаря этому из профанности выходит в сакральное. Гервасий сильнее и смерти, и себя самого, потому что он в состоянии принимать решения. В этот момент он возвышается и над собой изначально: шел в безнадежном лабиринте и вышел в точку из него – стал подниматься наверх.

Интересно представлен архетип шахмат – лабиринт. Движение героя представляет собой вертикальную петлю: дорога в нижний мир – пересечение ржавого моря (границы) – дуэль со Смертью – победа в шахматной партии – дорога наверх.

Смерть выступает в образе черной королевы, и именно с ней связано испытание героя.

В спектаклях по повести В. С. Короткевича «Ладья отчаяния» присутствуют реминисценции Орфея, спускающегося в ад за Эвридикой и имеющего шанс вывести ее наверх, и Тезея, спускающегося в лабиринт и победившего Минотавра. Однако это – условия архетипа, его трансформации. Гервасий Выливаха влеком нижним миром, он не выбирает эту дорогу самостоятельно и по своей воле и у него нет определенной цели путешествия. Дорога оказывается цепью испытаний, каждое из которых содержит смертельную угрозу, и в результате герой преодолевает их все в надежде на новое рождение. Смерть отпускает его, он возвращается в начальную точку, где испытывает расширение сознания.

Ладья отчаяния сопрягает в своей символике ладью Харона, перевозящую души умерших через реку забвения, ладью (туру) как шахматную фигуру, ладью как средство передвижения по земной реке (пути). Во всех проявлениях в разных контекстах ладья – один из основных архетипов, прообразов переплетения жизни и смерти, силы и власти, опасности и спасения, а главное – направленного движения.

Дорога в нижний мир представляет собой настоящий лабиринт, так как герой не знает выходов из очередного тупика и не представляет общей картины движения и его конечной точки. Образ лабиринта всегда был связан с круговоротом жизни, вечным возвращением, бесконечностью и дуальностью смерти/рождения, потери себя/выхода, отчаяния/движения. Лабиринт сопрягается с архетипом дороги и пути как обязательный фрагмент, связанный с испытанием и обретением правильного выхода. Лабиринт – это и кроссворд, обращение к памяти, интеллекту, к нелинейности. В лабиринте «Ладьи отчаяния» в центре находятся шахматы как главное испытание для героя.

Л. Кэрролл в «Алисе в Зазеркалье» предложил следующий маршрут лабиринта/шахмат: «Пешка, как ты знаешь, первым ходом прыгает через клетку. Так что третью клетку ты проскочишь на всех парах – на паровозе, должно быть, – и тут же окажешься на четвертой. Там ты повстречаешь Труляля и Траляля... Пятая клетка залита водой, а в шестой расположился Шалтай-Болтай». Гервасий же мгновенно попадает в ладью (если все остальные ждут ее на берегу, то именно за ним

она приходит сама), весело проскакивает море отчаяния (клетку, залитую водой), поднимая в ладье бунт/сопротивление всех тех, кто оказался рядом.

Гервасий – пешка, которая оказывается белым ферзем. Хафиз: «Черным циркулем судьбы круг начертан вокруг меня. В этом круге точка – я. Пешка шахматной доски». Гервасий – стратег, который и противостоит черной королеве, и идентифицирует себя с фигурой, равной ей по силе, фигурой, способной управлять нижним миром на равных с черной королевой.

Шахматная доска в проанализированных спектаклях представляет собой разные образы: от крошечной доски-подноса с двумя огромными белой и черной фигурами до подобия настольного хоккея или игрового стола в казино.

Белые и черные фигуры олицетворяют изначальные силы – активное начало и темное – отрицательное, а комплекс всех реальных ситуаций в различных комбинациях черт включает идею взаимосцепления событий: «полноты бытия, его исчезновения как творческого импульса и возвращения в полноту бытия». Шахматы представляют мистику жизни и смерти как противостояние белого и черного, это проявляется в самой сердцевине спектакля как сплетение рационального/математического и иррационального/природного. Шахматы ограничены и безграничны, как лабиринт: ментальное поле и одновременно целое пространство – явные дороги и запутанная территория.

Символика шахмат использована ради возможности погрузиться в изначальность, в самую глубину нижнего мира, в коллективное бессознательное ради главного – обретения целостности. Гервасий Выливаха и не был разъят в первоначальной точке движения, однако в испытаниях лабиринта и в шахматной партии он получает новые доказательства цельности и родства со своей землей. Плотность образа героя связана с плотностью его телесной оболочки, грешной, земной, радостной, и со структурой разума шахматиста, плотностью архетипа духа.

В личной кабинетной библиотеке Г. И. Барышева возле альбомов постоянно присутствовала шахматная фигура черной королевы, керамическая, в простонародном стиле, около 40 см в высоту. Она оставалась для него символом знания, математической мудрости, всеохватности, интеллекта и некоего про-

никновенного родства с авторами, художниками. Большой, мощный и целостный, Г. И. Барышев соединял в своем научном творчестве и преподавании эпохи, образы, людские судьбы.

Г. І. БАРЫШАЎ ЯК ЛЮСТЭРКА БЕЛАРУСКАГА ТЭАТРАЗНАЎСТВА, АБО ПРА НЕКАТОРЫЯ ТЭНДЭНЦЫІ СУЧАСНАГА ТВОРЧАГА ПРАЦЭСУ

Р. Б. Смольскі,

*доктар мастацтвазнаўства, прафесар,
прафесар кафедры гісторыі і тэорыі мастацтваў,
галоўны навуковы супрацоўнік навукова-даследчага аддзела
Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў*

Гурыі Іларыёнавіч Барышаў – постаць для беларускай культуры ХХ ст. вельмі адметная і змястоўная. Ужо сам пералік яго навуковых і творчых інтарэсаў і практычных здзяйсненняў выклікае павагу і ўсведамленне выключна значнага маштабу асобы Г. І. Барышава, яго заўважнай ролі для беларускай гуманітарнай навукі і мастацкай адукацыі.

Яго ўнёсак у вывучэнне беларускай нацыянальнай тэатральнай культуры агульнавядомы. У многіх напрамках ён быў своеасаблівым Калумбам, адкрываў для нас уражлівае багацце беларускага сцэнічнага мастацтва ХVІІІ ст., паклаў пачатак вывучэнню сцэнаграфіі і шмат яшчэ іншых новых дадатных з’яў айчыннай культуры і мастацтва. Вельмі важна, што яго навуковыя здабыткі не пакладзены ў архіў, а актыўна працуюць ужо ў новай прасторы ХХІ ст. Новыя пакаленні беларускіх тэатразнаўцаў працягваюць многія напрамкі, якія распачынаў і разгадваў сам Г. І. Барышаў. Усё гэта пашырае і паглыбляе нашы веды і ўяўленні аб гістарычных і сучасных шляхах развіцця багатага на падзеі беларускага тэатральнага мастацтва. Адначасова постаць Г. І. Барышава, яго прыклад натхняе на новыя даследаванні разнастайных, складаных і нярэдка супярэчлівых з’яў у тэатральным працэсе, здабыткаў і праблем у творчай дзейнасці беларускіх майстроў сцэнічнага мастацтва.

Калі гаварыць пра сучасны беларускі драматычны тэатр, то адразу трэба ўсведамляць, што гэта надзвычай шырокая і вель-