

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

Т.В. КОТОВИЧ

МЕМБРАНЫ/ ПЕТЛИ ВРЕМЕНИ

Монография

Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2017

УДК 792.036(476.5):792.83
ББК 85.334.3(4Бел-4Вит)+85.325.7
К73

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 4 от 28.04.2017 г.

Одобрено научно-методическим советом ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол № 6 от 31.05.2017 г.

Автор: профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры ВГУ имени П.М. Машерова, доктор искусствоведения **Т.В. Котович**

Р е ц е н з е н т ы :

профессор кафедры театроведения Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И.К. Карпенко-Карого, ученый секретарь отделения теории и истории искусств Национальной академии искусств Украины,
доктор искусствоведения *Н.В. Владимирова*;
ведущий научный сотрудник Института культурного наследия Академии наук Молдовы,
доктор искусствоведения *Э.А. Королёва*;
профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова,
профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского, действительный член (академик) Российской академии естествознания и Европейской академии естествознания, лауреат премии имени Д. Шостаковича, доктор искусствоведения *А.И. Демченко*;
профессор Тамбовского государственного университета имени Г.Р. Державина,
кандидат искусствоведения *И.В. Татаринцева*

*Для оформления обложки использован эскиз работы
художника Александра Маля «Шар и петля»*

Котович, Т.В.

К73 Мембраны/: Петли времени : монография / Т.В. Котович. — Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. — 190 с.
ISBN 978-985-517-605-4.

В научном издании рассматривается эволюция архаического ритуала в соотнесении со спектаклями Коласовского театра и модерн-балета разных стран; производится сравнительный анализ литературного хронотопа (пространственно-временного континуума) произведений Якуба Коласа «Новая зямля» и «Сымон-музыка» и сценического хронотопа постановок по этим поэмам, а также сценических версий по повести Владимира Короткевича «Ладдзя распачы»; осуществляется структурное исследование балета Игоря Стравинского «Весна священная».

Книга представляет собой вторую часть тетралогии, первый том которой — «Малеви́ч_УНОВИС: между/над опытом и рацией», выполненный в рамках проекта «Малеви́ч. Классический авангард. Витебск».

Монография предназначена для искусствоведов, научных работников и специалистов в области истории театра, театроведов, культурологов, студентов гуманитарных и театральных вузов.

УДК 792.036(476.5):792.83
ББК 85.334.3(4Бел-4Вит)+85.325.7

ISBN 978-985-517-605-4

© Котович Т.В., 2017
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. ПЕТЛЯ ПЕРВАЯ/: СКРИПИЧНЫЕ КЛЮЧИ ПАМЯТИ/: САКРАЛИЗОВАННОЕ ВРЕМЯ	7
1.1. Театр и ритуал	7
1.2. Колас/зерно/жатва: спектакли В. Барковского и Н. Пинигина ...	12
1.3. От Шагала до Коласа/: этюды памяти	37
1.4. Хроно/композиция спектакля «Зямля» В. Барковского	54
1.5. «Симон-музыка»/: сценическая мистерия	58
1.6. Хроно/композиция спектакля «Симон-музыка» Н. Пинигина ...	60
1.7. «Симон-музыка»/: метафора дороги к солнцу	65
1.8. «На дарозе жыцця»/: литературная композиция	75
1.9. «Симон-музыка»/: поэма пластического театра	75
1.10. Архетип дороги. Архетип пути	79
Глава 2. ПЕТЛЯ ВТОРАЯ/: МАТЕМАТИКА РИТУАЛА/: ТРИЛО- ГИЯ О ХУДОЖНИКАХ	83
2.1. Ритм	83
2.2. «Мой город, меня не забыл ты ещё...»	87
2.3. Цветовая триада в культуре и искусстве	94
Глава 3. ПЕТЛЯ ТРЕТЬЯ/: ОБРАЗ ЛАБИРИНТА/: ИГРЫ СО СМЕРТЬЮ	102
3.1. «На ладдзі гарланілі песню...»: пространство/время отчаянья	102
3.2. Архетип шахмат: лабиринт	114
Глава 4. ПЕТЛЯ ЧЕТВЁРТАЯ/: ЗАКЛЯТИЕ ХАОСА/: ЖЕРТВО- ПРИНОШЕНИЕ	116
4.1. «Великая жертва»: 1913–2013	116
4.2. Поцелуй земли и священная жертва/: структура и стилистика эпизодов «Весны священной»	129
4.3. Архетип жертвы	166
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	183

ВВЕДЕНИЕ

Интерес и внимание к ритуалу возникли в театральной среде к концу XX века. Сценические опыты и особенно тренинги выдающихся мировых постановщиков, таких как Е. Гротовский, П. Брук, Р. Шехнер, Т. Кантор, Э. Барба, А. Васильев, были связаны с поисками в современной антропологии.

В их творчестве сами исследования подсознания и зон коллективного бессознательного выходили уже за рамки сугубо искусства. Казалось, что подобный их экспериментам путь устремляется векторно прочь, по касательной от театральной вселенной. Или иначе: театр становился только отправной точкой, базой, методом для антропологических изысканий философов-режиссёров. Использование в их школах ритуальных форм выражения стало своеобразной петлёй от ритуала к театру и в движении самого театра к ритуалу, в основе которого находится жажда восстановить утраченную нерасчлененность действительности и развлечения, символического и актуального начал.

Востребованность подобных действий в профессиональной театральной среде связана ещё и со стремлением преодолеть кризис жанров в самом театральном искусстве и стагнацию сценических форм. За XX век, кажется, были открыты и испробованы многочисленные способы создания спектакля, отработаны методики воспроизводства разнообразных пространственно-пластических сценических систем, испробованы принципы согласования актёрских техник с режиссёрскими сценическими моделями, а также различные формы взаимодействия со зрительным залом. К концу столетия обнаружилась повторяемость/цитатность/ирония опыта.

Театр стал испытывать необходимость выйти за рамки собственных канонов. В постмодернистской традиции, пронизывающей всю последнюю четверть века, он ощутил возможность плотного взаимодействия с окружающими видами искусства, и в первую очередь, с изобразительным (пограничные перформансы и инсталляции), а потом — с кино, телевидением и, наконец, компьютерной виртуальной реальностью. Всё это позволило обогатить арсенал выразительных средств и трансформировать каналы восприятия спектакля.

Однако данный путь, так или иначе, означал только расширение возможностей театра. Сценическое искусство раздвигало свои границы вширь, синтезируя чужой художественный опыт.

Движение же вглубь, к истокам собственной художественной традиции, к специфике истинно театральной находилось как раз в целительных возможностях древнего ритуала. Р. Шехнер подчёркивал, что начало XXI столетия ассоциируется с усилением того театра, который представлен авангардным и политическим сценическим искусством через ритуальное проживание опыта¹.

Когда мы говорим о ритуале, то имеем в виду не фольклорные мотивы и не актуализацию старинных театральных измерений в современных условиях.

¹ Schechner, R. From Rituals to Theatre and Back: The Structure / R. Schechner // Process of the efficacy — Entertainment Pyad: Symposium of the Whole. — Berheley, 1985. — P. 311—324.

Речь идёт именно о *существовании в зонах сакрального*, о путешествиях, инициациях и духовных трансформациях героев.

В нашем исследовании внимание сосредоточено на сценических воплощениях поэм Якуба Коласа «Новая зямля» и «Сымон-музыка», повести Владимира Короткевича «Ладдзя распачы», симфонической сюиты Игоря Стравинского «Весна священная».

Цель анализа состоит в:

- 1) вычлениении этапов древнего ритуала в спектаклях *Сымон-музыка* Николая Пинигина в Национальном академическом театре имени Янки Купалы и *Зямля* Виталия Барковского в Национальном академическом драматическом театре имени Якуба Коласа;
- 2) определении архетипов в постановках по повести Владимира Короткевича *Ладдзя распачы* в белорусских театрах;
- 3) выявлении структурных подобий в постановках балета Игоря Стравинского *Весна священная* в модерн-театрах мира в течение XX — начала XXI века.

Пространство в анализируемых сценических моделях осмысливается нами как путь, дорога (даже в тех моделях, когда мы имеем дело с «лоскутным» построением структуры спектакля), лабиринт, необходимые для духовной трансформации личности.

О времени разговор ещё более серьёзный.

А. Шамякина определяет три понимания времени у Якуба Коласа: 1) стрелу человеческой жизни в её естественном движении; 2) плотно-эпохальное время народа и его истории; 3) вечное время природы и космоса².

Момент подобной встречи всегда определяется как пульсация духа, как мощный энергетический импульс, распространяющийся по вертикали из профанного в сакральное, где воссоздаются архетипические модели, черты, формулы и мотивы.

Коласовский и короткевичский литературный материал позволяет исследовать инсценировки по их произведениям в поисках ритуальных первоначал.

Однако не все искусствоведы признают позитивное воздействие обрядовой стихии на современного зрителя. Видимо, это связано с иными структурами современного социосознания и в не меньшей степени с сильным энергетическим зарядом, идущим от архаической традиции. Как уверяет И. Уварова, древние источники таинственных сил способны управлять зрителем³. Энергия архаического ритуала вызывает чувство опасности перед силами магии.

Другие учёные говорят об академизации народных традиций в художественном творчестве⁴. Д. Варламов, например, подразумевает под академизацией десинкретизацию мышления в искусстве, унификацию языка и дифференциацию образных и стилистических сфер.

² Шамякіна, А. Катэгорыя часу ў трылогіі Якуба Коласа «Новая зямля» / А. Шамякіна // Каласавіны: матэрыялы навук. канф. з нагоды 90-годдзя творчай дзейнасці Якуба Коласа, Мінск, 1996 г. / З.М. Камароўская (адк. рэд.). — Мінск, 1997. — С. 102.

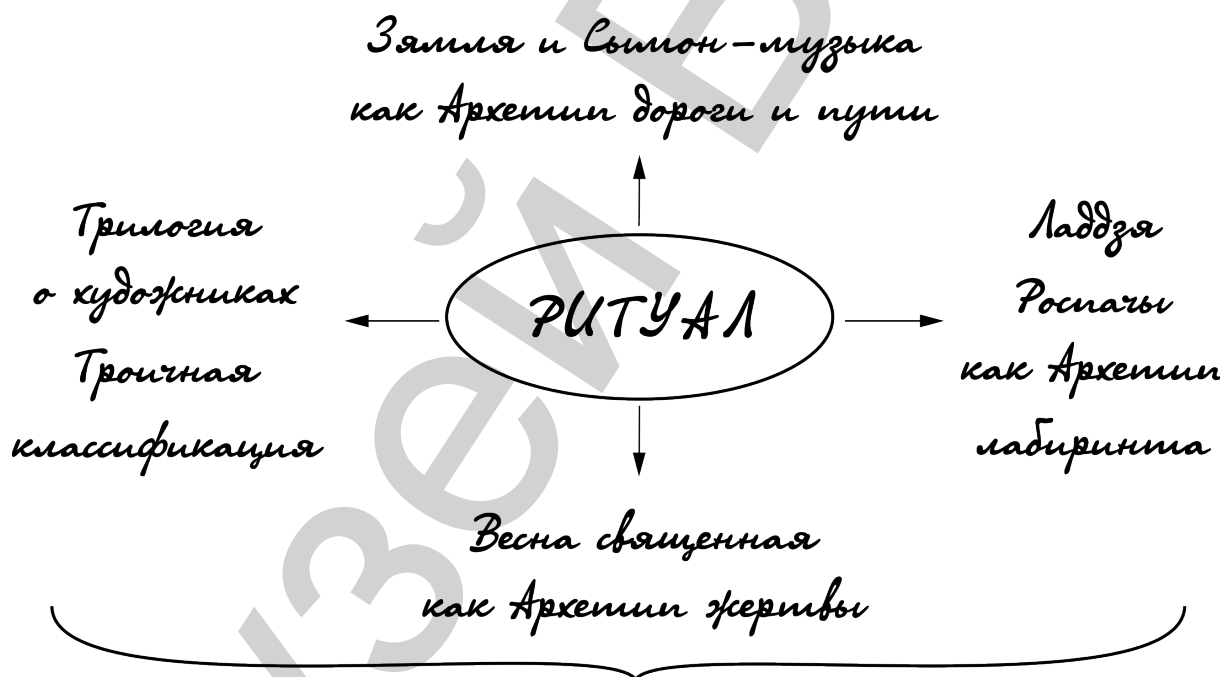
³ Уварова, И. Сценическое пространство комедии дель арте и опыт его воспроизведения на русской сцене / И. Уварова // Театральное пространство. — М., 1979. — С. 443.

⁴ Варламов, Д. Народные традиции в контексте эволюции национального инструментализма в музыкальном искусстве России XIX–XX веков: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 / Д. Варламов. — Саратов, 2009. — 240 л.

При выявлении данных процессов в развитии художественного творчества Д. Варламов, однако, подчёркивает генетическое родство высокого искусства и фольклора. Опираясь на изложенную позицию, мы можем сделать вывод о постоянной потребности академического искусства в возвращении к синкретическому художественному мышлению.

Третьи исследователи утверждают, что обращение к архаическим пластам культуры является всего лишь ещё одним средством рефлексии наибольшего корпуса текстов, что представлено как «выход из самотождественности и становление иным»⁵. В последнем определении В. Лепцева более чем очевиден оттенок обряда инициации. Кажется, круг замкнулся. И мы вновь обращаемся к возможностям ритуала перехода, где через проживание путём компенсации в итоге обретаются гармония и порядок, а также новая сопричастность космосу и социальным ценностям.

Пользуясь методами и результатами исследования культового произведения *Победа над Солнцем*⁶, мы, исходя из предыдущего опыта, пытаемся сделать выводы об аналогиях предвидения и предчувствований XX века и нынешнего 20-летия XXI века.



ПЕЧА ВРЕМЕНИ:

от архаического космоса — к информационно-энергетическому полю

⁵ Лепцев, В. Концептуализм: чтение и понимание / В. Лепцев // Даугава. — 1989. — № 8. — С. 107.

⁶ Котович, Т. Малевич_УНОВИС: между/над опытом и рацией / Т. Котович. — Витебск, 2017.

ГЛАВА 1

ПЕТЛЯ ПЕРВАЯ/: СКРИПИЧНЫЕ КЛЮЧИ ПАМЯТИ/: САКРАЛИЗОВАННОЕ ВРЕМЯ

1.1. Театр и ритуал

Необходимо определить внешние границы сложной системы: отличие театра от нетеатра? Так, например, в мифологическом действе, в религиозном культе, в празднествах, в играх и пр. мы можем наблюдать все составляющие элементы театрального действия. В паратеатральной культуре видим те же формы, что и в примитивистском театре. В перформансе и хэппенинге можем обнаружить наряду с сугубо художественными и театральные средства выразительности.

Эта проблема представляется одной из самых сложных, она неоднозначна и важна для любого театрального исследователя и не является решённой окончательно. Во многих аналитических работах она рассматривается в рамках понятия *действия*. Наиболее развёрнуто изложил данную концепцию петербургский теоретик Ю. Барбой [1, с. 41, 61].

Однако уточним, что и социальные формы ролевого поведения, и социальные формы ритуального поведения представляют собой действие или же являются близкими по значению к действию. Ю. Барбой трактует как специфически театральную — систему «актёр—роль—зритель» [1, с. 42, 187], подчёркивая, что имеется в виду не иерархическая система, а именно «закон, соединяющий актёра, роль и зрительный зал театра», основанный на «принципиальном равенстве этих трёх основных элементов спектакля и театра — равенстве, которое обосновано их общей природой» [1, с. 141]. Исследователь настаивает на том, что это равенство — структурное, а не чисто функциональное.

На наш взгляд, нужно говорить не просто о *наличии* структурных элементов в системе «спектакль», а о разности *цели и установки* элементов в театральной структуре. Действительно, театральное произведение существует как *художественное* произведение, и его структура обращена к сугубо и только к *эстетической* цели (хотя театр участвует в этическом воспитании, в социальной адаптации и т.д.; в других видах человеческой деятельности используются театральные приёмы; везде, где существует нужда в эстетизации поведения, в некотором показе, в своеобразной игре на «зрителя», участвует театр, театральность).

Так, В. Хализев в исследовании «Драма как явление искусства» замечает, что, например, «на ранних стадиях развития человечества *театральные начала* человеческого поведения вообще играли огромную роль, и вся европейская культура была непосредственно-публичной, а значит, театральной в наибольшей мере» [2, с. 25]; «в самые же напряжённые эпохи приватная жизнь людей не выделялась из коллективного, публичного бытия, и вообще все сколько-нибудь значительные периоды существования людей протекали как бы под контролем свыше и были преисполнены театрального по своим формам “служения” ритуалу» [2, с. 27].

Таким образом, не только вся частная человеческая жизнь, но и вся история оказывается насквозь театрализованной. Тогда в вопросе о хронотопе театрального произведения первоначальным является определение самой специфики и структуры хронотопа.

В развитии европейского театра наблюдается эволюция театральной структуры от синкретической целостности ритуала через линейность классического театра к осознанию нелинейности художественных процессов.

Нам важно обозначить сначала генетическую связь театра как вида искусства с ритуалом как синкретической зрелищной формой обрядового характера [3, с. 140] и их различия на уровне пространственно-временных понятий. Пространство/время театрального искусства так же, как и ритуал, церемониал, отправление таинств, проведение богослужения или карнавал, обладает окказиональностью, и в этом смысле представляет собой такой же *особый* случай созидания структуры. Эта структура является некоей пограничной зоной бытия: в ней человек, надевая маску, раскрепощается и становится самим собой, и также оказывается в иных координатах, т.е. отличных от быта и повседневности. Сущность обрядовой стихии выражена в высокой напряжённости бытия. Как подчёркивает М. Бахтин, «карнавализация <...> позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни определённой ограниченной эпохи до предельно универсальной и общечеловеческой *мистерийной сцены*» [3, с. 208].

В этой пограничной зоне происходит встреча реального и фантастического миров, и это становится прорывом в трансцендентное пространство/время. Участники обряда, находящиеся в определённой ритмической структуре, осуществляя определённую последовательность элементов обряда, накладывая грим и облачаясь в обрядовый костюм, оказываются в *пространстве и времени соответствующей метрики*. В результате этого приобретаются новые свойства личности.

Очевидно, что ритуал и карнавал образуют специфический зазор между действительностью и возможностью, в котором игра (как определённая ритмическая структура, последовательность элементов, экипировка и способ существования в данных условиях) нацеливается на *возвращение* сущности [4, с. 386–387].

Наиболее известные западноевропейские исследователи феноменов бытия и параметров игры Х.-Г. Гадамер и Е. Финк отмечают глубокую двусмысленность экзистенциального состояния [4, с. 403] играющих. В самом деле, ведь пространства и времени игры не существует в действительности, оно наличествует внутри человека и внутри играющего сообщества. Однако в этой «не существующей» зоне реальность выворачивается наизнанку, т.к. принцип игры оказывается главным по отношению к человеку, игра «обладает своей собственной сущностью, независимой от сознания тех, кто играет» [5, с. 148]. Время игры, как и время ритуала, и время мифа, существует за пределами системы отсчёта обыденного времени и обыденного представления о времени, «ритуал ориентирован на своеобразный перерыв в течении времени, а миф — на эпоху до начала этого течения времени и его отсчёта» [6, с. 340].

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

Нарушение связи с линейным временем и обыденным восприятием времени и пространства приводит к тому, что человек как бы задерживается и останавливается, вырываясь из обыденной жизни. Он выходит в ту зону, где реально можно осуществить то, что невозможно в обыденном, хронологическом потоке. Эта зона существует параллельно линейному времени, и границу между линейным и ритуальным временем можно представить в виде бесконечной линии. Эта граница не имеет чётких боковых пределов, так как пространство/время карнавала, ритуала, игры (этой жизни, выведенной «из своей обычной колеи», жизни «наизнанку», мира «наоборот» [3, с. 141]) подобно потоку.

Ю. Барбой, анализируя элевсинские мистерии, замечает, что их целью являлось воздействие на богов. Это были просьбы о помощи и «навязывание» принятия полезного для человека решения. Для такого действия не было нужды в публике. Но в элевсинской мистерии есть тот, кто *изображает*, связанный с тем, что изображается, — будущие «актёр» и «роль», «в игре есть аналогичные элементы и аналогичная связь между играющим и его ролью» [1, с. 37]. Ю. Барбой сравнивает мистирию с детской игрой и, по аналогии, видит главным признаком отсутствие зрителя. Однако заметим, что у мистерии всё-таки есть пусть и воображаемый, но *зритель*. Это те, к кому обращены просьбы и действия, т.е. боги. Поэтому мистерия не сравнима с детской игрой, у которой зрителя, действительно, нет. Детская игра вольна в своём содержании, форме и процессе, в своих результатах. Она не имеет композиции и структуры. А ритуал — это система, и, более того, в самой системе заключена его сущность. Ибо только точность и правильность воспроизведения определённых действий может привести к желаемому результату.

Ритуал задан изначально и всегда адекватно повторяем — в этом его принцип. Сама структура ритуала устанавливает чёткую связь действий и персонажей, она объективна по отношению к участникам, и, главное, участники ритуала обязаны повторять её детально.

Итак, театр и ритуал объединяют:

1) наличие игровой ситуации; 2) перерыв в обыденном течении времени.

С этой точки зрения пространство и время их аналогичны. Так, например, А. Авдеев в работе «Происхождение театра» отмечает, что «<...> именно с элевсинскими мистериями (в местечке Элевсине, неподалёку от Афин справляли великие мистерии в честь Деметры и разыгрывали миф о похищении Персефоны Аидом и освобождении её. — Т.К.), с одной стороны, и с различными формами почитания Диониса — с другой, традиционно связывается возникновение театра Древней Греции: нет решительно ни одного исследования об античном театре, где бы не затрагивался этот вопрос» [7, с. 204–206].

В древнегреческом театре завершается эволюция сценического образа человека, в начале которой находится изображение конкретного умершего. Это значит, что древнегреческий театр завершает развитие огромного этапа формирования театрального искусства, начинающегося охотничьими плясками. Прежде всего, эти мистерияльные представления, как о животных, так в равной степени и о богах и героях, самым тесным образом связаны происхождением с первобытно-общинным строем и представляют собой дальнейший этап эволюции, с одной стороны, образа животного, а с другой — образа человека-предка. Эти же ми-

стериальные представления в ряде случаев играют весьма значительную роль в формировании некоторых театральных систем. Когда ритуал теряет свой прямой контакт с жизнью, он становится театрально-зрелищным представлением. Е. Гротовский подчёркивает, что «выродившийся ритуал — это спектакль» [8, с. 25].

Таким образом, в игре, ритуале, карнавале наличествует некая пра-структура, которая содержит в свернутом виде все элементы будущей театральной структуры.

Г. Хакен в своём синергетическом исследовании поясняет то, что, на наш взгляд, применимо для доказательства действия механизма перехода от пра-структуры ритуала к структуре театра: эксперименты показали, что клетки не располагают информацией о своём последующем развитии с самого начала, они извлекают её впоследствии из своего *положения* в клеточной ткани. Носителем информации выступает некая «пра-структура», возникающая в совместных реакциях, и при высокой концентрации поля включается генетическая память [9, с. 34–35].

В. Прозерский, по такой же аналогии, выводит все формы художественной деятельности из единого принципа систематизации таких форм — эстетического жеста, выросшего из синкретического жеста, т.е. пра-формы всех позднейших специализированных практических и коммуникативных действий [10, с. 44]. Все виды искусства, по утверждению автора, имеют общую пространственно-временную природу бытия и различаются только по модусам пребывания в состоянии ожидания «своего часа».

Эти замечания принципиально важны для нашего понимания того, как именно театр берёт из пра-структуры ритуала определённые свойства. Такое, например, как созидание видимости игрового мира, находящегося вне обычного пространства/времени. Или самосозерцание человеческого бытия и организации социума. А также облегчение бытия — катарсис.

Различие театра и ритуала состоит в следующем.

В ритуале, обряде и карнавале участники находятся в игровой реальности сообща, никто не остаётся в стороне. В пространство/время игры вовлечено *всё* сообщество играющих. Здесь нет разделения на актёра и зрителя, и внешних пределов этой зоны не существует, так как играющие «некоторым образом теряются в своих созданиях, погружаются в свою роль» [4, с. 368] внутри творческого проекта.

В театре самым существенным оказывается именно *разделение на актёра и зрителя*. Как только происходит подобное разделение в сообществе играющих, сразу же мы обнаруживаем и *предел* ритуального пространства/времени. Из ритуала, обряда и карнавала, как из пра-структур, выкристаллизовывается новая структура, пространство/время которой замыкается так, что его уже можно обозревать со стороны, извне. На смену мистическому ритуальному пространству/времени приходит эстетическое, театральное.

В ритуале нет эстетической заданности, его пространственно-пластическая система существует как растворённая, разлитая, до-рациональная, интуитивная, т.е. внутри сообщества играющих, как часть играющего субъекта. С появлением границы пространственно-пластическая система объективизируется и становится самостоятельным компонентом всей этой структуры.

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

Именно пространственно-пластическая система будет первым признаком, по которому мы можем судить о вычленении театра из ритуала и об изменении метрики пространства/времени. В сравнении с ритуалом, пространство/время театра более сложное, дробное и иначе структурированное и представляет собой иерархическую соотнесённость сразу нескольких систем.

Отличие пространственно-временных континуумов ритуала и театра состоит, прежде всего, в новых *качественных особенностях* сценического пространства/времени: во-первых, в наличии дробности континуума, а во-вторых, в разности характеристик компонентов.

Итак, наличие пространственно-пластической системы разграничивает две системы — «актёр» и «зритель» — по способу организации, существования, форме участия в процессе существования театрального произведения. Пространственно-пластическая система замыкает произведение, свёртывает пространство/время, вырывает его из континуального процесса ритуала и превращает в дискретный фрагмент. Однако она не только разрывает рядоположение систем «актёр» и «зритель», она «вздыбливает» место разрыва, структурируя систему «спектакль» иначе, придавая ей более сложную иерархию.

На уровне «пространственно-пластической системы» имеет особое значение понятие времени в ситуации перехода от ритуала к собственно театру: участники ритуала, обряда воспринимали и переживали время в качестве действительного; другого, чем в обыденности, но столь же реального. И должно было развиваться сознание, которое было бы способно воспринимать художественное время, т.е. иллюзию действительности с выключенностью из обыденной реальности, представляющей собой удвоение реальности, художественную действительность.

1. Барбой, Ю. Структура действия и современный спектакль / Ю. Барбой. — Л., 1988.
2. Хализев, В. Драма как явление искусства / В. Хализев. — М., 1978.
3. Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. — М., 1979.
4. Финк, Е. Основные феномены человеческого бытия / Е. Финк // Проблема человека в западной философии: сб. науч. ст. / АН СССР; сост. П.С. Гуревич. — М., 1988. — С. 357—403.
5. Гадамер, Ханс-Георг. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Ханс-Георг Гадамер. — М., 1988.
6. Мелетинский, Е. Первобытные истоки словесного искусства / Е. Мелетинский // Ранние формы искусства: сб. науч. ст. / Ин-т искусствознания; сост. Е.М. Мелетинский. — М., 1972. — С. 149—191.
7. Авдеев, А. Происхождение театра / А. Авдеев. — Л.; М., 1959.
8. Гротовский, Ежи. Оголённый актёр / Ежи Гротовский // Актёр в современном театре: сб. науч. ст. / ЛГИТМиК; ред.-сост. Т.В. Москвина. — Л., 1989. — С. 128—136.
9. Хакен, Герман. Синергетика: Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах / Герман Хакен. — М., 1985.
10. Прозерский, В. К вопросу о принципе систематизации пространственно-временных форм художественной деятельности / В. Прозерский // Пространство и время в искусстве: сб. науч. ст. / ЛГИТМиК; ред.-сост. О.И. Притыкина. — Л., 1988. — С. 29—45.

1.2. Колас/зерно/жатва: спектакли В. Барковского и Н. Пинигина

В начале и потом — и в колокольном звоне, и в барабанном бое, и в серебристо-медовом звуке клавесина, и в последнем взгляде героя со сцены в зал — было слово. Белорусское, артикуляционно круглое, вязковатое, с древнеславянским привкусом. Сопрягающее рожь-род-роды-рожаніцы-рождение с жытам-жизнью-живым-жатвой-смертью в космический водоворот земли-солнца-бытия.

Колас...

Многозвучное, структурное, зернистое, многодетное и одинокое имя. Колосья под серпом Твоим... Один колос на меже... Огромное поле безымянного океана — и каждый, полный зерна, но один и способный быть символом всех сразу.

Ключевое слово белорусской ментальности и одно из ключевых имён белорусской культуры — Колас:

«Образ-символ “колос” хорошо передаёт для белорусского народного менталитета один из главных мотивационных ориентиров искусства XX века — мотив “освобождения души, духа из природной материи — материала”» (перевод наш. — Т.К.) [1, с. 140].

Обладающий внутренним знанием и в обход основных коренных аспектов мироощущения XX века — тех, что были связаны с жёстким разъятием материальной и духовной субстанций, Якуб Колас отразил панорамное представление о действительности как о системе взаимосвязей и расположении образов в картине мира.

Он пришёл через интуитивно выбранные художественные ряды в область *принципиальных* духовных импульсов самой современности: обе поэмы являются средоточием наиболее ярких вспышек сакрального, ведь они выпадают из рациональности логического мышления и не могут быть прочитаны без включённости всего существа читающего в круг стихийного и иррационального.

Поэмы «Новая зямля» и «Сымон-музыка» являются целенаправленно сконструированными системами, стоящими между автором (а также читателем) и реальностью. Согласно К.Г. Юнгу, в зеркале такой системы мы только и можем увидеть себя: только в такой картине мира «мы предстаём перед самими собою» целостно и объёмно, ведь мы смотрим на себя со стороны, хотя видим себя впрямую [2, с. 51].

Латентные формы Великой Матери (Земли) в образах рая, царства Божия, небесного Иерусалима раскрываются через магический круг судьбы главного героя поэмы «Новая зямля», через хаос, отображённый в его снах (например, волк как символ бездны), и через смерть. Тайна и судьба, искушение и поглощение являются теми атрибутами Матери, которые в поэме просвечивают сквозь лирический слой воспоминаний автора, накрепко связывая космическую и социальную энергии.

Бесконечность возрождения составляет скрытую сущность трансформаций Сымона в поэме «Сымон-музыка». Личность героя непрерывна в проживании

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

целого ряда жизней (этапов пути): «умирание» в одной из них ведёт к изменениям бытия героя в следующей. Этот процесс происходит не в материальном смысле, а на более высоком уровне, и на каждом последующем этапе после всех испытаний раскрывается главная тайна человека — его абсолютное бессмертие.

В поэмах-системах проявлено таящееся в самых нижних глубинах ментальности, зеркально представлено, открыто обозрению, зафиксировано.

Магия творчества в зонах коллективного бессознательного и мышление архетипами заставляет оставить в стороне стилистические особенности художественного высказывания Якуба Коласа и обратиться к специфике создания мифологизированного мира. По точному замечанию Г. Паневича, «Колас опирается на образную основу мифологических представлений, остатки архаического мировосприятия и мировоззрения, что подано в поэме с помощью развития особых приёмов и принципов образотворчества» (перевод наш. — Т.К.) [3, с. 31].

Ангажированность социальной мысли (вспомним, хотя бы, неоднократное редактирование поэмы «Сымон-музыка») и надсадная боль в горле (от бесконечного на него наступания) не затемняют, однако, кристальной ясности сотворённой поэтом художественной модели. Смыслы, структуры и принципы её соотносятся с духовными трансформациями человека, выраженными в ритуалах перехода, которые соединяют человека с целостностью мироздания.

«“Новую землю” в 1934 году, измученному критикой и самокритикой Коласу, всё-таки удаётся переиздать. Следующую попытку переиздания он делает в 1937-м году, в августе которого пишет С. Городецкому: “«Новую землю» и «Сымона-музыку» на днях выпускают в печать”, — однако это “на днях” затянулось до 1941 года, когда “Новая земля” вышла, наконец, четвёртым изданием. Ещё сложнее было переиздать поэму “Сымон-музыка”, что удалось сделать только в 1953-м году. В апреле 1938 года Колас писал в письме П. Глебке: “Я согласился с мыслью, что «Новую землю» оценят люди потом, когда я буду уже покойником...”» (перевод наш. — Т.К.) [4].

Парадоксальным кажется утверждение о подобной упорядоченности, когда художественная реальность Коласа совершенно очевидно пронизана постоянным становлением. Ж. Шалодонова подчёркивает, что жизнь человека даётся Якубом Коласом «не как примитивно-однолинейное движение вперёд, а как пространственно-временное восхождение и качественное совершенствование, перемещение по спирали, каждый виток которой возвышается над прошлым <...>» (перевод наш. — Т.К.) [5, с. 32].

Действительно, мотив дороги, перемещения, движения в пространстве обретает у него символику поиска, жажды перехода в иное состояние и непрерывного развития во времени. Тем не менее литературный хронотоп Якуба Коласа высвечивается достаточно графично и чётко. Об этом красноречиво свидетельствует то, что каждый из этапов пути героя отделён и отдалён от предыдущего и последующего, вычленен и зафиксирован с помощью яркой

гаммы чувств и ощущений, которые возбуждаются в душе при одном только воспоминании о нём.

Реальные события нанизываются плотными и часто непроницаемыми корпускулами на развёрнутую стрелу времени. Вектор движения в реальном физическом пространстве задан изначально, но не развитием сюжета и не классической композицией, а внутренней программой героя и его сверхзадачей. Это подчёркнуто его совершенным духовным одиночеством и предельной сосредоточенностью на достижении своей цели. Одиночество здесь является способом вычлененности персонажа из среды и вместе с тем — средством обобщения. В поэме «Новая земля» рассказчик безымянен, в произведении «Симон-музыка» нарицателен.

Развиваясь во времени, герой обнаруживает нелинейность собственного духовного существования. Цель оказывается принципиально не достижимой в условиях реальной действительности, но на других уровнях при этом открываются более высокие смыслы бытия. Именно там находит своё оправдание программа героя и выявляется глубина его сверхзадачи.

Исследуя структурное мышление Якуба Коласа, литературоведы подчёркивали сильное влияние на него стихотворного романа Пушкина «Евгений Онегин». Соотносимы здесь композиционные построения, формальные аналогии хронотопов, открытые финалы, лирические «отступления», визуальные пейзажные картины и одиночество героя.

Отличает Коласа, на наш взгляд, отсутствие рефлексии и гамлетизма. А также его погружение в хтонические стихии, где в зоне пред-мыслей, предчувствований и пред-ощущений одиночество насыщено неразрывностью с родом и землёй. Если пушкинский персонаж — человек Нового времени и трагедия его осмыслена как выпадение из традиционной культуры, то коласовские герои являются натурами корневыми, природными, неразрывно связанными с источником бытия, и их трагедия осмыслена в возможностях противостояния отчуждению человека в Новом времени.

Семантика коласовских художественных матриц может быть передана следующей формулой: из нерасчленённости, синкретичности бытия и родового сознания герой-одиночка-художник движется по траектории своей личностной самореализации по направлению к новому всеединству, где его собственное *Я* растворяется в общедуховной родовой магме.

Две постановки поэм Якуба Коласа в начале XXI века позволяют соотнести на структурно-смысловом уровне сущностные основы художественного мышления Коласа и современных театральных режиссёров в *культивировании сверхчувственного начала*. Картина мира, закодированная в литературном тексте, разархивируется в сценическом хронотопе: скрытое в поэмах иррациональное начало визуализируется через формы мистерии-драмы, т.е. с помощью ритуала.

То, что в поэмах происходило *внутри* персонажей, на сцене оказалось *вне* их. Сюжеты переросли в смыслы, ведь ритуал — это не простое событие частной жизни, а событие трансцендентальное. В момент ритуала профанное пространство/время смыкается с сакральным пространством/временем и открывается изначальность.

Б. Малиновский отмечал, что «миф является существенной составной частью человеческой цивилизации; это не праздная сказка, а активно действу-

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

ющая сила, не интеллектуальное объяснение или художественная фантазия, а прагматический устав примитивной веры и нравственной мудрости» [6, с. 98]. Для расшифровки коласовской художественной модели важно, что миф как основа ритуала является не только ранней, но постоянно существующей формой культуры как основа её ментальности. И поэтому существенно то, что режиссёр Николай Пинигин, определяя жанр своего спектакля **Сымон-музыка**, подчёркивает мистериальное начало произведения. Мистерией является и постановка Виталия Барковского «Зямля». Бесконечный водоворот в сценической версии **Зямля** автор монографии определила ещё в 2000 году как хореодраму. В этом жанровом определении очевидно возвращение-приближение режиссёра к законам античной кантаты-спектакля и, далее, к методам древнего ритуала с акцентами на пластике, жесте, на бесконечной магии повторения, на движении по кругу и в круге.

Это ключевое понятие позволяет объединить сценический и литературный хронотопы. И «Новая зямля», и «Сымон-музыка» мистериальны. Они насыщены мощными силовыми линиями природных первоэманаций в слиянии с космическими ритмами и с энергией духовных проекций человека.

Так, исследователь творчества Якуба Коласа Ж. Шалодонова подчёркивает, что способ художественно-эстетического выявления наполняет **Новую зямлю** «трансцендентно неясным, неуловимым — сакральным смыслом. Новая земля из обычной материальной вещи, которую можно продать, обменять или приобрести, превращается в загадочный символ, современные качества которого можно разве что только постигнуть, к ним можно возвыситься за счёт титанического духовного труда, испытаний и потерь» (перевод наш. — Т.К.) [7, с. 44]. Именно это является причиной того, что очень точно подмечает Ж. Шалодонова в другом своём тексте: «Во многих произведениях Коласа, там, где по логике должны возникнуть безнадежность, апатия или отчаяние и опасное противостояние, происходят возвышение и возмужание героев, которые черпают свои духовные и физические силы из криниц самой жизни» (перевод наш. — Т.К.) [8, с. 25].

Поскольку театр больше всех других видов искусства сохранил связь с древними ритуалами и мистериями, он в состоянии убедительно и полно выявить и визуализировать *единство* трёх смысловых и структурных уровней бытия — природа, космос, человек.

В литературном тексте мистериальность скрыта за метафорой. А на сцене она оживает через ритм действия и биоэнергетическое существование актёра. Здесь отстранённый от реальности живой героя и зафиксированный на бумаге знак, расшифровываясь, высвобождает внутренний импульс и — тем самым — возвращается в живой поток-водоворот. Здесь обнаруживается противоречие: ведь только что мы говорили о том, что происходящее *внутри* литературных персонажей на сцене оказалось *вне* их. На самом деле противоречия нет, оно снимается тем, что поток сознания, воспоминания сценически визуализованы, а значит, отзеркалены.

Оба сценических произведения роднит их ритуальная сущность. В этом мы видим их наивысшее единство с художественным миром Коласа и их актуальность в современном пространстве, где плотные слои прошлых культур

открывают свои истины и скрытые смыслы. Здесь наиболее значительным является не сюжет, а структура, существующая вне сюжета и до сюжета. Информация из событий сюжета не так существенна потому, что картину мира определяет сама структура ритуала.

Театр возник в недрах ритуала, ибо театральность является изначальным инстинктом человека. И на протяжении своего развития, особенно в периоды кризисов, когда очередная сценическая система исчерпывает все существующие резервы, театр вновь обращается к ритуалу как к живому источнику смыслов и форм. Сегодня исследователи, упоминая эксперименты П. Брука, Е. Гротовского и Р. Шехнера, подчёркивают, что театр, вообще, движется назад к ритуалу. Действительно, метрика организации хронотопа в ритуале даёт чрезвычайно мощную энергию для эволюции современного художественного сознания.

Н. Пинигин в спектакле *Сымон-музыка* и В. Барковский в постановке *Зямя* с помощью ритма, темпа, метра и структуры создают сценическую реальность, в которой сталкивается факт индивидуальной жизни героя и базовый опыт народного бытия. Безусловно, оба режиссёра в работе над драматургическим материалом за столом не соотносили напрямую свои сценические экспликации с глубинными смыслами обрядово-ритуальных белорусских комплексов. И, конечно, не выверяли каждый эпизод постановок и каждую мизансцену па схемам скрытых сюжетов. На наш взгляд, современный белорусский театр, испробовавший на протяжении своей истории многочисленные выразительные средства, темы и способы актёрского сценического существования, нуждается в новом театральном опыте. И попытка войти в лоно ритуала вызвана творческой интуицией наиболее чутких и продвинутых художников.

Согласно В. Кандинскому [9], в периоды немоты и слепоты люди придают исключительное значение внешним успехам и заботятся о материальных достижениях, в то время как духовные силы остаются не замеченными. Именно в такие периоды затираемое и мало востребованное, некоммерческое и неантрепризное театральное искусство имеет единственную возможность удержаться на высокой точке – с помощью ритуальных форм. В. Кандинский горестно констатировал, что голоса редких одиноких душ звучат безнадежно в грубом материальном хоре. Так было в начале минувшего века, таким положение остаётся и сейчас, даже усугубляется в нарастающем вале массовой культуры. Но, на наш взгляд, именно ритуал оказывается путём соединения одиноких душ с целостностью истории нации и подсознательными смыслами её бытия.

И ещё один аспект требует внимания. Речь идёт о том, что социальная драма и напряжение (так же, как и драма и напряжение в искусстве) возникают тогда, когда общество (и искусство) набирает множество новых для традиционной культуры тенденций. А ритуал способен подготовить культуру для ассимиляции этих новых влияний. Мы находимся внутри процессов глобализации и подвержены влияниям мировых инновационных технологий и в то же время хотим удержать собственные национальные ценности и ментальные комплексы. Совмещение часто несовместимых векторов приводит ситуацию на край экзистенциальности, которую в состоянии снять ритуальные формы искусства.

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

Цель «корневого каталога» данного издания — процедура проникновения в художественную матрицу спектаклей Н. Пинигина и В. Барковского, а также в структуру ритуала в постановках «Ладдзя распачы» и «Весна священная».

Семантика перехода

Главная тема постановок В. Барковского и Н. Пинигина — социум и творец. Тема исповедальная для любого художника и вместе с тем касающаяся любого человека, ибо для каждого из нас — и молодого и подводящего итоги жизненного пути — проблема творчества связана с собственной самореализацией и с настоящим испытанием, выявлением своей программы и осмыслением своей сверхзадачи.

Сымон (*Сымон-музыка*) вырывается из единства рода, из *Мы* — в дорогу творчества и одиночества, к своему *Я*. Это — своего рода ритуал перехода, где герой исторгнут из социума во имя самообретения. Главная его цель — переоценка, преобразование, прекращение привычного образа жизни и перехода в другой образ жизни. Герой здесь отделяется от других и затем совершает сам переход. Удалённый из клана, он совершенно одинок, остро переживает потерю семьи и наступление неизвестности.

Пясняр (*Зямля*) в конце своей дороги возвращается в лоно рода, чтобы избавиться от одиночества и собственного *Я*, отрекается от крайней индивидуальности во имя первородного *Мы*. Здесь происходит тот же отказ от привычного, та же переоценка и преобразование. Здесь происходит и новое включение в сообщество. В этот период меняются все внутренние переживания человека, он проходит через кризис, страдания и хаос переходных состояний, он словно умирает, а затем выходит возрождённым и сильным.

Параметры пространства/времени

При более пристальном взгляде обнаруживаем, что движение Сымона в линейном пространстве/времени представляет собой вектор. Хотя оно и не задано, т.к. каждое следующее событие не обязательно является следствием предыдущего, развитие сюжета поэтапно и хронологично. Герой устремлён в будущее. Последним шагом такой эволюции мы можем предположить кризис личности, т.е. трансформацию Сымона в Пясняра, а затем резкое изменение не событий, но мировоззрения героя.

Заметим, что пространство/время Пясняра в момент личностной трансформации меняет метрику. Оно растягивается, движение приобретает разнонаправленность и разноуровневость, персонаж свободно оперирует блоками времени и совершает симультанные перемещения в пространстве, находясь сразу в нескольких точках настоящего и прошедшего. Таким образом, линейность и плоскостность существования и восприятия Сымона заменяются сферичностью (круг в объёме) хронотопа Пясняра.

Вместе с тем необходимо отметить, что пространство одного и другого спектакля не обозначено сценически в виде некоей географической реальности, то есть реального хронотопа. М. Бахтин рассматривал хронотоп только с точки зрения сюжетно-содержательной базовой категории, т.е. определял его как реальное пересечение примет конкретного пространства/места и вре-

мени события). Такого хронотопа в сценических произведениях действительно нет [10]. Конечно, в спектакле *Сымон-музыка* существуют призрачные наброски-образы в виде знаков определенной реальности (могилы с крестами в полутьме, авангардистски смещённая крышка гигантского рояля, огромная хрустальная люстра и т.д.), но всё это лишь некие самые обобщенные обозначения «станций» на пути героя, а значит, всего лишь приметы линейности движения, но не конкретные места действия. В подобном контексте сценографические «пометки» несут в себе скорее значение времени, чем пространства. Смысл перемещения героя через эти пункты составляет его нарастающая внутренняя сосредоточенность: не столько проявление внутреннего мира вовне, сколько осознание и попытка героя понять своё предназначение, свою программу, свою сверхзадачу на протяжении движения по этому внешнему миру. Услышав зов своей программы, он стремится разобраться в ней, сформулировать её и найти ключи к её осуществлению. Каждая следующая точка на пути в пространстве — на самом деле точка на векторе изменения внутреннего времени.

В постановке *Зямя* главным также является состояние персонажа. Но визуализация его подсознания происходит даже не в каком-либо конкретном месте, как у Сымона, а вообще — нигде. Здесь вовсе нет внешнего пространства и внешнего времени. Хронотоп этого спектакля — чистая имманентность, и основной смысл постановки составляют зоны внутреннего пространства/времени героя: его сны, фрагменты дневников, стихи, письма. Поэтому сценография сведена к минимализму, ведь визуальных примет у внутреннего мира быть не может.

В спектакле *Сымон-музыка* режиссёр Н. Пинигин приостанавливает течение времени с помощью речитативов, которые произносит хор (подобно древнегреческому хору, подобно «Синей блузе» или речёвкам в пионерских отрядах) и которые несут в себе жёсткий и чёткий ритм, программирующий зрительское восприятие, втягивающий его в темп постановки. Хор разрывает время сюжета, в результате чего каждый следующий эпизод не может восприниматься как развитие предыдущего или его следствие.

Причинных связей в спектакле нет, его структура мозаична, а, значит, время его обратимо и нелинейно. Здесь обращает на себя внимание наличие в спектакле нескольких темпоральных рядов: объективное время событий и их участников в конкретных эпизодах; субъективное время героя; время хора.

Обратимость времени предполагает, что эпизоды не связаны между собой нерасторжимой сюжетностью: без любого можно обойтись, их можно поменять местами и даже играть спектакль от конца к началу.

Нелинейность выражена в отсутствии одного какого-либо приоритетного темпорального ряда. Мы были бы в праве полагать, что главным является субъективное время Сымона, однако оно не может быть выявлено без двух других. Ряды обладают взаимонепроницаемостью и одновременно плотной взаимозависимостью.

Сюжетная развёртка происходит вне внутреннего движения Сымона. Согласно К.Г. Юнгу, «богатство сознания состоит в ментальной восприимчивости, а не в накоплении приобретений. Всё, что приходит к нам извне и даже

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

всё, что берёт начало внутри, может стать нашим собственным только тогда, когда мы одарены внутренней полнотой, адекватной поступающему содержанию. Действительный рост личности означает осознание развития, начало которого кроется во внутренних причинах» [11, с. 259].

Созданный актёрами Н. Пинигина Симон (исполнители А. Молчанов и Р. Подоляка) является фактически наблюдателем, и все другие персонажи, взаимодействующие внутри сюжета между собой, не имеют длительного с ним контакта и тем более не оказывают длительного на него влияния. Вместе с тем этот темпоральный ряд становится необходимым и действительным материалом для развития его внутреннего мира. Если его сознание осуществляется в субъективном времени, то физическое тело пребывает в объективном сюжетном времени. И только визуализация последнего позволяет нам почувствовать первое и помыслить о нём.

Время хора представляет собой монтажные швы между эпизодами и событиями сюжета. Вместе с тем этот темпоральный ряд не просто функционален в структуре спектакля, он, разрывая событийную последовательность, выводит смысл из профанного в сакральное. Это происходит благодаря визуальному образу хора, плотной группой выделенного и как бы отторгнутого от всех других участников спектакля. А также благодаря темпоритму этого ряда. Если сюжет развивается в ритме реального времени, а внутренний мир Симона — в растянутом, дтящемся, то хор существует в предельно сжатом, когда мы почти не различаем произносимых слов, а только слышим ритм-гул, переходящий в барабанную дробь. Ускоряющийся ритм меняет семантику происходящего: темпоральный ряд хора оказывается не параллельным двум другим, а перпендикулярным. Благодаря такой геометрической расшифровке мы наглядно видим, как сшивается спектакль по структуре и как поднимается его смысл в сакральное. Сжатый ритм словно выбрасывает всё действие в иную зону сознания, где совершенно меняется действие, состояние, наше восприятие происходящего; спектакль и зритель как бы зависают в нигде; мы все будто влетаем в «чёрную дыру», в область бессознательного.

Пространство действия режиссёр организует с помощью цвета: это три основные краски ритуала: красная, чёрная и белая. Сценограф (А. Снопков-Сорокина) переводит цвет из обрядово-бытовой зоны в символ. В кульминации спектакля на заднике сцены возникает огромный красный квадрат. И в этот момент рядом с хором появляются на сцене барабанщики-жрецы, усиливающие барабанным звуком голос хора и поднимающие ритуал на его высшую точку.

В спектакле *Зямя* осуществляется такая же партитура времени. Эпизоды реальных событий (из дневниковых записей) происходят в ритмах реального времени, воспоминания и сны — замедленно и растянуто, что подчёркнуто пластикой участников. В сжатом темпоритме даётся только несколько пластических этюдов (пожар, бой в тарелки, восстановление Мирового древа рода), которые являются стержневыми в структуре. Вместе с тем главенствующим является субъективное время героя. Два других темпоральных ряда подчинены ему и встроены в него. Структура спектакля В. Барковского мозаична. Но способ монтажа отличен от пинигинского. Ряды в постановке *Зямя* выстроены не перпендикулярно друг другу, как это делается в сценической

версии *Сымон-музыка*, а так, что событийный и сакральный представляют собой акценты, всполохи внутри глубокого течения первого.

В. Барковский создает спектакль в тех же цветах — чёрном, красном и белом. Серые свитки на фигурах людей, которые должны были бы стать символом почвы и символом обыденной крестьянской повседневности, воспринимаются в системе постановки как белое, потому что земля и повседневность жизни приобретают здесь смысл святого, чистого, сущностного. Красный цвет возникает как обозначение трагических, стержневых моментов в воспоминаниях героя. Чёрный здесь является цветом исчезновения, небытия.

Тип героя

Обе поэмы и обе постановки представляют собой две линии развития культуры. «Сымон-музыка» осуществляется в реальности ренессансного типа культуры и позиции художника, отстаивающего своё *Я*. «Новая зямля» выявляет принципиальную невозможность свободы человека в реальных событиях. В спектакле *Зямля* совершается перевод реальных событий в зону сверхчувственной реальности, в зону первообразов и идей. Поиск свободы, одинаково актуальный для поэм «Сымон-музыка» и «Новая зямля», обретает в постановке *Зямля* не только смысл избавления от всего заурядного, но и через преодоление индивидуализма движение к сакральному, вечному и всеобщему. Пясяняр представляет собой тип культуры Новейшего времени, где коллективное начало снова начинает довлеть, творец становится анонимным, а художник тяготеет к жрецу и пророку. Эти две линии смыкаются в круг-сферу. Геометрическая фигура, сама по себе являющаяся символом вечного повторения и гармонии в цикле смерти-возрождения, позволяет увидеть формулу изменения и вместе с тем постоянства пространства/времени.

Сымон ещё обладает именем, Пясяняр уже отчуждается от всего персонального. В такой трансформации (а к сопоставлению нас понуждает и параллельное создание спектаклей, и одновременность творения Коласом обеих поэм) мы усматриваем плотную сопряжённость мотивов обретения личности и её растворения в сообществе. Лейтмотив постановки *Сымон-музыка* выявляется через утверждение самоценности *Я*, пафос спектакля *Зямля* состоит в том, что индивидуальная жизнь приносится в жертву коллективному *Сверх-Я*.

Размышляя над соотношением данных субстанций, Н. Бердяев в своё время подчёркивал, что свобода в индивидуализме не в состоянии творить космос, она отчуждена от мира [12, с. 376]. И этим самым (следуем за мыслью Н. Бердяева) индивидуализм принижает человека, потому что «не хочет знать мирового, вселенского» его смысла, а значит, герой, испытав опустошение, будет вечно стремиться в лоно рода.

Долю знойдзе ці не знойдзе — / Гайда ў пуць, далёкі пуць! — начало обретения Сымоном собственного голоса в мире. *Прайсці свой шлях, прамарнавацца / І невядомымі застацца* — возвращение своего голоса в хор мира. Шаг к индивидуальности — это всегда уклон к небытию (по Н. Бердяеву). Шаг к роду — это всегда возврат в бытие. В этом противоречивом единстве проявляется отчаянное осознание индивидуальности и ещё более отчаянная потребность в обретении потерянного мирового содержания, потерянного рая.

Глава 1. Песня первая/: Скрипичные ключи памяти

В образах Сымона и Песняра очевидными становятся новые роли личности. И один и другой — это принципиально новые для белорусской театральной культуры герои. Оба они рассматриваются как единый персонаж, но существующий одновременно на двух противоположных точках пути бытия и познания. Сымон начинает движение, Песняр его завершает. Так, две противоположные точки смыкаются, и приоткрывается смысл постоянного вращения, а значит, и внутреннее единство типов героя и структур перехода.

Фаустовский тип личности — Сымон — соотносится с пророческим типом личности — Песняром.

Неспроста Сымон является музыкантом. В этом наблюдается символ выхода за предел телесной оболочки в мир чистой духовности и бесконечности. Недостижимое в пластических искусствах или в словесном творчестве становится возможным только в реальности чистого голоса и звука, соотносимого с музыкой небесных сфер. Со времен Пифагора через все европейские философские учения проходит понимание музыки как трансляции энергетических процессов во Вселенной. Восточная традиция также подчёркивает всеобщие связи энергетических управляемых каналов: звук, посланный во Вселенную, будет в ней жить и ею управлять.

Художнический монолог Сымона изначально чреват превращением в огромный звучащий вагнеровский полилог Вселенной.

По А. Лосеву, музыка есть «искусство времени, а время в своей последней основе есть становление» [13, с. 72]. Герой должен меняться, он пребывает в становлении в течение всей поэмы Якуба Коласа и в течение всего спектакля Купаловского театра. Он ищет своё *Я*. Однако финальная цель такого становления на самом деле изживание комплекса монологизма и обретение возможности вписаться в гармонию всеединства. То есть превращение Сымона в Песняра. Следуя мысли А. Лосева, «чистое становление строится по принципу “всё во всём”» [13, с. 74], что и позволяет соотнести программу развития Сымона с рефлексией Песняра.

При всём установленном нами различии героев, внутреннее глубинное их родство обнаруживается в творчестве и — главное — в *переживании* состояний творчества. Как подчёркивает В. Самохвалова, подобные переживания «связывают человека с духовно-метафизическим пространством», где он «освобождается от ограничения своими “пространственно-временными” характеристиками и выходит в сферу абсолютных возможностей, абсолютного понимания, беспрепятственного перемещения в пространстве открывающихся ему смыслов» [14, с. 35]. В. Самохвалова утверждает, что «творческая активность есть подлинное и свободное проявление духовности человека, но это и многогранное представление красоты и мощи физического, материального бытия природы» [14, с. 45]. И выше такого проявления нет ничего. И, основываясь на этой восторженно-героической точке зрения, легко проникнуть в суть ренессансной традиции толкования художнического начала и пафоса образа Сымона как музыканта.

Однако А. Якимович, характеризуя основные позиции художественного процесса Нового времени, замечает, что, начиная с Леонардо и Микеланджело, «художники открывают странную вещь: чем острее наш глаз, чем ошело-

мительнее творческая энергетика, чем дальше продвигается демиургическая власть художника, тем яснее ему открывается странность, абсурдность, бредовость, вообще какая-то каталептичность в основаниях бытия» [15, с. 47]. Смысл подобного высказывания одного из крупнейших российских исследователей неклассического искусства состоит, на наш взгляд, в прозревании недостаточности силы таланта, силы воли и единоличного устремления человека к постижению мира и, тем более, к обладанию миром.

Сымон пройдет путь обретения собственного голоса в искусстве, а затем встанет на путь Песняра. Мы вправе предположить, что следующий этап развития предложенной В. Барковским структуры — это возвращение Песняра к Сымону. Так мы становимся свидетелями одного целостного существования как круговорота разрушения-возрождения, отпадения от единства, возвращения в него и нового отпадения.

Точка бифуркации

Идея вечного возвращения как порождение мышления в традиционной культуре было поколеблено к началу XXI в. Характеризуя социокультурную атмосферу прошлого, XX века, Н. Бердяев не единожды констатировал завершенность и окончательную исчерпанность в нём концепции Ренессанса. У В. Быкова находим утверждение не только финальности эпохи Культуры, но и представление о развёртывании эпохи Посткультуры [16, с. 301]. Отмечая, что Посткультура, возникшая как среда в момент глобальной бифуркации, насыщенная потенциальным хаосом возможностей, теоретик говорит, что последствия её непредсказуемы.

В самом деле, ответа на такой вопрос в своих двух предельно концептуальных спектаклях художники на сцене не дают. Они не пророчат о новой социальности. Их интересует исключительно сам переход и внутренние переживания человека в период преобразующего кризиса. Всякий переход означает зону собственной бифуркации, т.е. разрыва с порядком. Именно в этом выражается актуальность и современность постановок купаловцев и коласовцев.

В ситуации нестабильности человек теряет все существующие ориентации во времени и пространстве. И для того чтобы выжить, ему необходимо опереться на то, что составляет самую глубину сущности человеческого бытия, а это могут быть только ценности коллективного бессознательного. Обращение к ним и становится гарантом равновесия в хаосе переходов.

Тяготение к ритуалу сопряжено с острым переживанием современным человеком своей отчужденности от мира и со стремлением от отчужденности избавиться через архетипические действия.

В обоих спектаклях актуализируются подобные архетипические действия. В них сюжет и ход событий отступают на другой план, а главным становится вычлененность человека из повседневности с обыденной её линейностью и последовательностью. Необратимая обыденная линейность оказывается в ритуале блокированной, и мы имеем дело с принципиально иным исчислением времени. В момент встречи со сверхчувственным вступает в силу сакральный хронотоп.

Оба спектакля дают своим участникам (актёрам и зрителям) такую встречу в мире ритуала, позволяя на сцене увидеть его подлинную праснову и пер-

восущность действа. На фоне настойчивого и стремительного расползания форм массовой культуры и массового сознания, в условиях цивилизационного кризиса, распада традиционных ценностей и норм нарастает потребность в этих самых традиционных ценностях и нормах. Поэтому современные белорусские режиссёры обратились к двум культовым произведениям классического национального эпоса, в которых циклическое мышление активизировано наиболее полно и плотно.

Этапы древнего ритуала и их воспроизведение в спектаклях

Первым этапом первозданного ритуала является омовение.

Поскольку принцип ритуала состоит в сакрализации профанного и космолизации хаоса, то и его первая стадия означает отказ от профанного ради движения к сакральному центру.

Это — начальная точка перед дорогой, своего рода импульс, задающий программу дальнейших испытаний.

Сымон изгнан из семьи, живущей по традиционным, от века заданным законам. Постановщик Н. Пинигин представляет на сцене целостную картину крестьянского быта в виде постоянного круговорота повторяющихся действий. По кругу сцены идет ритмическая молотьба, косьба, взбивание масла в маслобойках. В центре находится актёр-«колодец», из которого ритмично «набирают» воду. Движения автоматичны, размеренны и замкнуты в единую хореографическую миниатюру (пластика П. Адамчикова). Роли в подобном сообществе строго распределены, и система ценностей ясна. С мягкой иронией отношение к ней выражено в метафоре плетёной корзины с домашней птицей вместо головного убора на голове у Матери Сымона.

Из этой системы Сымон постоянно выпадает. Его внутренний мир зачарован другими звуками, и он существует в других ритмах, музыкальных гаммах и колерах. На сцене персонаж визуализирован стоп-кадрами, он часто останавливается на ходу, внимательно прислушивается к себе, т.е. никогда не совпадает с единым темпом движений остальных. Усилия этих остальных направлены на то, чтобы привести его к общему знаменателю. Попытку сообщества вогнать Сымона в общий темп Н. Пинигин превращает в сценическую метафору, когда Сымона передают по кругу из рук в руки, переодевая в одежду пастушка. Метафора раскрывает смысл посвящения в определённый социальный круг и обретения героем определённого социального статуса. Но поскольку внутренняя программа у персонажа иная, то и его инициация очень скоро обретёт совсем другое качество, поэтому совершаемое действие передано как насильственное, противоестественное и рассматривается как желание рода помешать самореализации героя. Это — препятствие на пути Сымона, требующее преодоления, разрыва, оставления профанного места ради движения к сакральному.

С другой стороны, согласно К.Г. Юнгу, пастух в сказках означает «животного» человека, превращающегося в героя, спасителя и избавителя [11, с. 331–332], что подчёркивает ситуацию работы духа. Юный пастушок, который взбирается с животного уровня на вершину гигантского Мирового дерева и там, в высшем мире света, находит свою пленницу-душу [11, с. 322].

Спектакль В. Барковского *Зямя* начинается хрустально-прозрачным звуком клавесина в темноте. Интонация детства, неуловимо-ностальгическая, невыносимо-тонкая, пронизывает постепенно сереющее пространство сцены, когда мы замечаем, как несколькими рядами от кулисы к кулисе по планшету качаются серые тени. Это — люди-колосья, люди-борозды, набухающее рожью-плотью поле, живое и трепещущее, мятущееся под вихрями судьбы (пластика В. Колесова). Перекатывающиеся тени поднимаются-прорастают, и сквозь лес тел-стеблей из далёкой темноты начинает движение к авансцене человек. В цивильном костюме, с орденскими планками на груди, с большим фонарём в поднятой руке, он идёт к зрителям. Это — начальный импульс его дороги-исповеди. В течение спектакля тяжелейшая рефлексия Песняра будет переведена режиссёром в ситуацию мифа судьбы, в которой герой прозревает истину, отрекаясь от себя и своего Я, ощущая себя только колосом в океане ржи и осознавая величайший смысл этого океана.

Отпадение героя от своего рода происходило где-то у предела спектакля. Движение героя к роду начинается в его сознании с голоса Матери: *Зачем принял новое имя?* Для постановщика важным является не смысл псевдонима, а сам факт смены имени как способ смены существования для иной социальной ситуации. В той, другой социальности с другим именем он взращивал свою индивидуальность, свою самость, обретал и создавал свою личность. Возвращение в лоно рода происходит обратной дорогой — через отречение от псевдонима, а значит, от вне-родовой самости.

Так, на первой точке этого пути личность лишается своего привычного места, состояния и статуса.

Сымон лишается положения члена рода, вырываясь из привычного круга, и движется к крайнему одиночеству. Песняр стремится лишиться своего крайнего одиночества, двигаясь к роду.

Как отмечает В. Буданов, в точке неустойчивости система (даже замкнутая) «становится открытой, является чувствительным приемником воздействий других уровней бытия, получает информацию, ранее не доступную ей. Такие состояния неустойчивости, выбора принято называть точками бифуркаций <...>, они непеременны в любой ситуации рождения нового качества и характеризуют рубеж между новым и старым» [17, с. 90].

Важно осознать, что одному и другому герою предстоит дорога, на которой обоим откроются смыслы бытия уже независимо от их собственных усилий. Исследуя методики перехода, С. Гроф подчёркивает: «Обращаемые познают, что предстоящее странствие, несмотря на все его пугающие черты, лежит вне времени» [18, с. 42].

Вторым этапом ритуала является Путь.

Он представляет собой движение от испытания к испытанию, и поэтому осмысливается не как движение в конкретном пространстве, а как внутренняя духовная трансформация. Это — лестница духовного возвышения человека.

Путь Сымона-музыки режиссёр Н. Пинигин сценически передаёт как дорогу в пространстве и строит для актёра Александра Молчанова мизансцены параллельно рампе, так как герой идёт через испытания вперед, в будущее.

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

Путь Песняра режиссёр В. Барковский понимает как дорогу во времени и строит для актёра Григория Шатко мизансцены перпендикулярно рампе, так как герой движется через воспоминания назад, в прошлое. И вместе с тем мы понимаем, что всё это является некоей режиссёрской работой по мизансценированию.

Поскольку мизансцены рифмуются и повторяются многократно, мы сознаём, что действительным сюжетом спектаклей *Сымон-музыка* и *Зямя* являются сами сакральные моменты движения, вот почему режиссёры подчёркивают и обставляют каждый эпизод и каждый шаг персонажей как сакральный пункт.

Начальный сакральный пункт на Пути.

На возвышении у задника сцены в постановке *Сымон-музыка* появляется фигура в белом с большими крыльями за спиной и в терновом венце. Многократно отражаясь в огромном зеркале-заднике, Дед Курыла (Геннадий Гарбук), наставник и духовный руководитель юного музыканта, благославляет его скрипкой. В конце эпизода толпа в свитках скандирует коласовский поэтический текст, чётко отбивая ритм и ускоряя темп речитатива. Мощные пинигинские ритмические цезуры становятся не только стыками-швами монтажных кусков спектакля, но, прежде всего, и, больше всего, ритуальным звуком, спрессовывающим время и пространство, свивающим их в подобие стальной пружины.

Следующая за ритмическим чтением мизансцена подобна лёгкому вздоху: Сымон берёт скрипку, высоко поднимает её, а за ним — спина к спине — возникает «тень», действительно играющий музыкант. Задача — создать некий объём восприятия. Образ Сымона сразу приобретает ещё и современную (подобие компьютерной) символику. Сгущенное пространство Сымона как бы раздваивается: актёр представляет собой момент вдохновения, когда музыка рождается вдруг и ещё существует во внутреннем мире персонажа, а музыкант является продолжением возникшего только что импульса, его реализацией и его завершением. Вместе с тем музыкант становится ещё и визуализацией мечты героя, её виртуальным воплощением.

Пясянр, начиная движение сквозь толпу, ещё не решается слиться с ней. Он только слышит голоса, только видит и ощущает энергию земли. Эта энергетика, воплощённая человеческими телами, «заливает» планшет «волнами» хлебного поля, которое прорастает народом. Вся эта масса плывёт от задника к авансцене и, заполняя оркестровую яму, ритмично произносит коласовский текст как молитву. От колосников спускаются ветви дерева, которое, прорезая сцену, становится символом и Мирового древа, и генетической сущности Песняра, и древа нации (художник В. Матросов).

Как боль души и притяжение рода воспринимается эпизод, где под звуки клавесина над людьми медленно кружит крошечный белый пух... Он похож на рождественский снег, сладкий, детский и трепетно-таинственный. Он похож на тополиную пургу юношеской влюблённости. Он похож на кружево сознания, улетающего с земли в небытие. В мареве этой кружевной красоты одинокий Пясянр полуговорит-полумолится: *«Мой родны кут! Як ты мне мілы, забыць цябе не маю сілы...»*, *«к табе я ў думках залятаю, і там душою спачываю...»*.

Пункты дороги героев в двух постановках имеют разную метрику. Так, в спектакле *Сымон-музыка* режиссёр пользуется приёмом ускорения реалистического действия при минимальной сценографической метафоре, что позволяет уловить ассоциацию брейгелевских полотен.

В постановке *Зямя* темп эпизодов замедленный, действие подобно сну, в котором события плывут и теряют логику реальности, погружая зрителей в сюрреалистическую ткань. Память проводит героя снова и снова сквозь обряд заручын и свадьбы, сквозь обряд встречи весны (постановка М. Котова), которые воспроизводятся не буквально, а подчёркнуто с наиболее выпуклыми деталями, адекватными символической картине мира в народной ментальности.

Личность Сымона в течение его путешествия постоянно расширяется. Каждый поворот дороги и каждая новая встреча означают приращение нового жизненного содержания. Однако для героя такое приращение не является внешним, всё самое главное происходит внутри его собственного мира. Поэтому извне его реакции выглядят сомнамбулическими всегда, и режиссёр вынужден акцентировать визуально каждый блок впечатлений Сымона. Ритм этих блоков то ускорен (сцена в трактире), то, наоборот, сознательно растянут (сцена во дворце), что позволяет почувствовать их сюрреальность.

Если Пясняр вспоминает, и от этого динамика мизасцен соотносима с происходящим во сне, то Сымон существует реально, и происходящее с ним является действительностью. Однако сюрреалистичность режиссёрского приёма в одном и в другом случае подчёркивает внутренние причины наполнения личностей героев. Один из них разрывает кольцо сюжета вокруг себя, выпуская внутренний мир на свободу. И поэтому происходящие события всего лишь стимулируют его на их преодоление. Другой ищет в событиях сокровенный смысл, необходимый ему для осознания бездонности внутреннего мира личности, связанной со своим истоком — родом. В одном и в другом спектакле постановщики представляют туннели перехода как трансформацию пространства и времени в виде некоего полёта героев поверх событий, вне событий, в ситуации выпадения из событий. Благодаря манипуляциям с ритмом сценических действий режиссёры выводят своих героев из активного действия в *состояние*. И сам спектакль становится многократной проекцией: и того, что должен сейчас видеть Сымон или Пясняр, и того, что в данный момент видим мы, и того, как оценивает герой происходящее, и того, что вообще не относится к сюжету, а представляет собой прорыв в иное измерение и структурную перестройку личности героя. Растягивание и сжатие ритма в анализируемых постановках является механизмом визуализации не сюжета, а *состояния*.

Визуальная символика Н. Пинигина и В. Барковского складывается в картину до-рациональную и вне-рациональную. Движение Сымона интуитивно, подчинено внутреннему импульсу и представляет собой разворачивающийся файл. Движение Пясняра интуитивно, подчинено внутреннему импульсу и представляет собой сворачивающийся файл. В программе, избранной постановщиками, герои преодолевают границы своих персонажей и размыкают их существо в архетип.

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

Словно сердечная печаль и притяжение другого берега бытия, возникает символ, пронизывающий весь спектакль Н. Пинигина. Это — лодка, ведомая ангелами, увозящая дорогих и духовно близких Сымону людей к первопредкам, или в таинственную глубину, в никуда... Обычная, как любая в повседневном хозяйстве вещь, в канве пинигинского мышления она превращается в знак дороги. Обыденная, она выпадает из круга обыденных крестьянских орудий и средств труда и, введенная в ритуальный круг, становится метафорическим образом пути человека поверх его земного предназначения, чтобы в финале спектакля проплыть над сценой небесной ладьей.

У В. Барковского главным символом мирового целого, неподвластного никаким расчленениям и не признающего никаких границ «между», заявлена крестьянская свитка. Все персонажи одеты в тканую одинаковую длинную одежду-рубаху-тунику, у всех волосы спрятаны под косынками-шапочками. Не выделенные, не персонифицированные, они трансформируются один в другого, а потом в памяти Песняра поднимаются как формулы заклинания зачарованного сознания, как сгустки природной субстанции, которая и совершает сама в себе вечный круговорот смерти и рождения.

Постановщики систематизируют и *рифмы* своих сценических поэм.

Дед Курыла через Деда Жабрака переходит к Деду Даниле, завершающему круг Сымоновых испытаний. Первая возлюбленная Муза через Долю Песняра приводит его к другой (Кветка шчасця), завершающей круг воспоминаний. Триады персонажей в одном случае очерчивают мужское начало в обряде инициации как самореализацию, в другом — женское начало как погружение в глубины первородства.

В спектакле *Зямля* рифмы усложнены. Сам Пясяр воплощён тремя персонажами: мальчик Кастусёк (Глеб Цветков) как воспоминание детства, молодой герой времён тюремного заключения (Андрей Качан) и проживший жизнь персонаж как последний и завершающий испытания образ (Григорий Шатько). На каждом этапе возникает и своя Мать, изменяющаяся вместе с героем, озвучивающая в тот или другой момент мнение целого рода.

Число «три» амбивалентное: как непарное оно является мужским, и в то же самое время троичность связана с женственностью [11, с. 327]. К.Г. Юнг подчёркивает, что в момент, когда коллективное бессознательное подавляет мужчину, проявляется женское свойство его натуры, его анима [11, с. 329].

Необходимо подчеркнуть роль *Жреца* как концентрацию ритуальных действий в обоих произведениях. Дед Курыла (Геннадий Гарбук) выступает в качестве наставника и духовного первооткрывателя для Сымона. Он первым замечает его талант и оставляет Сымону в наследство скрипку. Он является для изгнанного из дома героя проводником по миру, своего рода Вергилием по кругам испытаний, не зря герой приходит за помощью и поддержкой к духу Деда Курылы на деревенский погост. На материальном уровне, то есть в обыденности мирских перипетий, этот образ сознательно снижается, трансформируясь в Деда Жабрака. Жабрак (Виктор Манаев) совершает обрядовое «посвящение» Сымона в нищие, свержая героя на самый низ социальной лестницы и тем самым символически умерщвляет его. И, наконец, в финале

своего пути герой встречает Деда Данилу (Арнольд Памазан), проводящего его из материального мира в высшие сферы духа и тем самым возносящего Сымона на самые верхние ступени бытия человека. Таким образом, все три персонажа — Курыла, Жабрак и Данила — сливаются в образное единство существа, находящегося между профанным и сакральным. Каждый из них отторгнут от всех остальных и является достаточно мнимой сущностью, что составляет главное свойство Жреца. В принципе конечная цель развития Сымона — это достижение того же состояния.

«Превращения» Жреца, происходящие в коласовской поэме, усилены и подчёркнуты в пинигинском спектакле. Положение персонажа в зоне между профанным и сакральным уровнями и его отторгнутость от других людей позволяют заметить амбивалентность его сути. Жрец тяготеет одновременно к обоим уровням и может быть трактован, в зависимости от ракурса, и как высшее и как низшее существо, т.е. как царь или как шут, или же сразу и как царь и как шут (ср.: «превращения» Лира и Шута у В. Шекспира). Шут является и своего рода зеркалом царя, смотрясь в которое можно увидеть правду о себе самом. Ему разрешается многое, что запрещено в серьёзной действительности. И он же отражает inferнальную пограничность бытия.

Как отмечает М. Бахтин, такой приём снижения имеет смысл перевода «всего высокого, духовного, идеального, отвлечённого в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве» [19, с. 25]. В глубине семантики двойников и перевёртышей лежит древнейшее свойство бинарности мироощущения: всё, что разомкнуто, разъединено и бесконечно удалено друг от друга, на самом деле сочетается и взаимопроникает. Поэтому в контексте судьбы Сымона как обряда инициации роль Жреца имеет такое множественное прочтение.

Необходимо вспомнить, что ритуал перехода соотносим с карнавальными стихией в истории культуры. М. Бахтин подчёркивал, что в основе празднества находится определённая концепция космического, биологического и исторического времени. При этом карнавал связан «с *кризисными* переломными моментами в жизни природы, общества и человека» [19, с. 12]. Подобные аналогии позволяют понять, что шутовские увенчания и последующие развенчания шутовских королей, перемена местами настоящего владыки и шута (трагические карнавалы Иоанна Грозного или Петра Великого) несут в себе смысл всепобеждающего времени, смерти-возрождения. Шут, плут и дурак противостоят смерти через развенчание как обновление. Дед Курыла, Дед Жабрак и Дед Данила, меняясь местами, взаимодополняя друг друга, символизируют сопряжение биологического-материального и космического-возвышенного.

Н. Пинигин создаёт в спектакле партитуру-дугу: Дед Курыла — линия идёт на повышение, в духовное, в идеальное; Дед Жабрак — линия идёт на снижение образа, в шутовство; Дед Данила — линия снова идёт на повышение, в духовное. Трёхчастно группируя события, постановщик обобщает каждый структурный монтажный кусок спектакля фигурой определённого смысла. Вместе с тем, поскольку у жреца не может быть устойчивого места в мире, он должен раствориться и исчезнуть из сюжета и из структуры произведения (ср.: исчезновение Вергилия из сюжета «Божественной Комедии» при пере-

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

ходе из Ада в Эмпирей). Своим исчезновением-смертью он открывает герою каждый последующий этап пути. И так происходит до тех пор, пока герой оказывается готовым не просто идти самостоятельно, но и сам способен стать Жрецом.

В спектакле *Зямля* образ Жреца един. Он воплощен в фигуре Деда (Фёдор Шмаков), появляющегося только в эпизодах тюремного заключения Песняра. Режиссёр организует нарастание напряжения в камере постепенно. Параллельно с усилением конфликта среди заключённых развивается и философская линия Деда. Это — и своего рода посвящение Песняра в самые глубокие смыслы любви к женщине, и осознание мужского одиночества в мире, и осмысление роли художника-поэта в социуме, и понимание человеческого бытия в целом. Пахан в камере и преступник оборачивается учителем и защитником героя, раскрывающим степень таланта Песняра и выводящим его на новый уровень осознания мира. В момент, когда сокамерники готовят убийство героя, Дед заслоняет его, заменяет его собой. Подмена аналогична библейской истории.

Эпизод становится главным красным этюдом в спектакле — хореографической композицией с трепещущими красными полотнищами, которые, пряча под собой людские фигуры, превращают сцену в подобие вспыхивающего гигантского огня или свергающегося из-под колосников потока крови.

Своеобразно открывающееся Сократово начало интересует в Деде-Жреце постановщика спектакля. Невыносимая человечность пронизывает каждый его монолог. Поэтичность этого образа подчёркнута его рифмованием с героем: те же сны, те же внутренние тексты, то же обращение поверх остальных в дали собственной памяти.

Вместо того чтобы убить жертву — в данном случае Песняра — Жрец сближается с ней, уподобляется ей и, наконец, становится ей тождественным. Заменяя собой Песняра, Дед приносит себя в дар сакральному, позволяя разрушить материальный мир. Смерть жреца в древних культурах соотносилась с ритуальным убийством, символизирующим смерть космоса, в результате которой происходило новое рождение. Бывшая профанность исчезала в этот момент. Песняру в самой смерти Деда открывается новый этап пути — его исход из индивидуализма и из собственной крайней рациональности.

Мы обнаруживаем в фигуре Деда-Жреца скрытую и самую важную суть образа Песняра: Дед на самом деле оказывается двойником Песняра. Тюремные эпизоды, по канве спектакля расположенные параллельно воспоминаниям героя, в результате воспринимаются не как цезуры в пространственно-пластической системе постановки и не как ряд, оттеняющий ряд памяти. Они становятся основной сюжетной линией, через которую и раскрывается семантика коллективного бессознательного. Каждый такой эпизод подвигает ход событий и открывает герою новый круг его духовных испытаний. Дед-Жрец проводит Песняра до самого финала по этим размыкающимся виткам и исчезает, только когда герой сам готов выйти на уровень Жреца.

Обозначая жанр своего спектакля как «сны памяти», В. Барковский подчёркивает саморепрезентацию духа главного персонажа. Согласно К.Г. Юнгу, «“мудрый старец” приходит в сны под видом волшебника, доктора, священ-

ника, учителя, профессора, деда или в образе любой другой личности, имеющей авторитет. <...> Архетип духа в форме человека <...> всегда проявляется в ситуации, когда появляется необходимость в проницательности, понимании, добром совете, решительности, умении планировать, а своих собственных ресурсов для этого не хватает» [11, с. 298]. Здесь очевидно читается стержневая роль Деда в структуре спектакля и его жанре.

Мифология трактует сновидение как канал и способ связи сакрального и профанного миров. В этом смысле сон означает пророчество, шаманское открытие или мистериальное опьянение. В таких состояниях герои получают судьбоносные указания для действий. Современное искусство осваивает тему сна во всех рожденных культурой смыслах и тем самым возвращает нас к ее истокам. А самое главное — укрепляет желание всмотреться в игру под-сознания [20, с. 95]. Сознание жреца наиболее близко сознанию шамана, совершающего путешествия в другие измерения реальности, которые включают в себя изменения прежних самоощущений. В этом смысле жрецы из спектаклей Н. Пинигина и В. Барковского соотносимы с главными героями обеих постановок, т.к. их герои предпринимают странствие для переживания соединения с природой, космосом и творческой энергией Вселенной. Тогда жрец и герой здесь суть ипостаси одной сущности.

Третий этап ритуала

Путь героя в пространстве и времени достигает сакральной точки. Это место в хронотопе спектакля *Сымон-музыка* заявлено с самого начала и служит эпиграфом. Далее оно подразумевается как смысл и цель движения. В первом эпизоде возникает столб света в центре сцены, усиливая эффект капища. Когда выходит хор, снова появляется образ круга как основы магического обряда. В хронотопе спектакля *Зямя* этим капищем становится глубина сцены как выражение границы сознания и бессознательного.

Путь в системе ритуала завершается Жертвоприношением. Здесь смысл жертвы связан с превращением хаоса в космос, с возвышением к новой ступени бытия и с приобретением нового понимания мира.

Н. Пинигин мгновенно меняет ритм спектакля: в центре композиции возникает мощный ритуальный барабанный бой, скандирование, пластический этюд. По две вертикально стоящие бочки по краям авансцены, по два барабанщика, бьющих по ним. Хор находится у задника сцены, чётко, с нарастающей экспрессией произносит стихотворный текст. По замечанию С. Грофа, в разряд «“священных методов” воздействия на сознание в самых глубоких переживаниях в стадиях перехода входят “различные ритмические действия с использованием барабанов, бубнов и прочих ударных инструментов, музыки, пения, ритмических танцевальных движений, специальное изменение ритма дыхания и культивация особых форм осознания окружающего» [18, с. 42]. Если прислушаться к анализу С. Грофом сочетания подобных методов, которые приводят посвящаемых к исцелению и расширению духовных способностей [18, с. 44], то становится понятным, как акцентирует Н. Пинигин трансформацию личности Сымона и интеграцию её на более высоком уровне в спектакле *Сымон-музыка*.

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

В. Барковский в постановке *Зямя* подчёркивает пластический этюд, в котором в центре сцены вертикально нарастает скульптурная композиция из актерских фигур, постепенно превращаясь в пирамиду. В руках у актеров металлические тарелки, в которые они начинают ритмично стучать с нарастающим темпом.

Оба режиссёра применяют технологии, разрабатываемые в древности для изменения пространства/времени и выхода в сакральное.

В спектакле *Сымон-музыка* Н. Пинигиным акцентирована сцена страдания возлюбленной и музы героя, Ганны, сознание которой мутится после насилия над ней. Постановщик придает этой сцене смысл трагедии самого Сымона. Жертва расценивается как обрыв в душе героя самых нежных струн, т.к. Ганна понимается как символ самого чистого и беззащитного в самом Сымоне. Потеря Ганны аналогична потере Орфеем Эвридики. Одним из первых на дуальную соотносимость четверых персонажей обратил внимание В. Конон: «Заключительная сцена драмы — о том, как Сымонка музыкой зачаровал от смерти и вернул к жизни-памяти Ганну. <...> адский вир сам зачарован животворными звуками музыки. Под волшебную колыбельную Ганна засыпает, чтобы проснуться в жизни. Поэт выбрал героико-оптимистический вариант поэтического мифа об Орфее и Эвридике. <...> Классическое искусство христианского мира орфическое по своей сути, ибо светлый миф об Орфее, победа над смертью — это “музыкальная” увертюра к пасхальной христианской мистерии» (перевод наш. — Т.К.) [21, с. 158].

Совмещение обоих смыслов жертвы создает понимание того, что жертва бескорыстна и не является внешней по отношению к герою. Так же, как и в спектакле *Зямя*, где В. Барковский акцентирует сцену страдания защитника и советчика героя, Деда, которого убивают в тюремной камере после его отказа убить самого героя, и придает этой сцене смысл трагедии самого героя.

Путь Сымона символически представлен как разрыв с традиционными ценностями, когда зависимость от общины, семьи, коллектива преодолевается. Путь Песняра символически представлен как восстановление традиционных ценностей.

Эти традиционные ценности связаны с аграрной стихией. Земледелие с его почитанием земли и культом Богини-Матери пронизано ритуальной ментальностью. Связь общины и рода во времени и пространстве обеспечивается плодородием почвы, и ритуалы жертвоприношений предназначены для высвобождения энергий и потенциальных сил земли. Песняр символически совершает обряд инициации, одеваясь в свитку, и сам становится частью почвы, т.е. уходит в землю, к предкам. Отголоски земледельческих культов здесь очевидны. Так же, как и в спектакле *Сымон-музыка*, очевидно жертвоприношение Ганны в качестве жертвенного агнца — традиционной жертвы древних земледельцев и скотоводов. Через него Сымон возвращается на дорогу воссоединения с первопредками.

Последний и высший момент ритуала — достижение обожения и полноты всеобъемлющего бытия.

Сымон оставляет землю, отплывая-взлетая на ладье, рядом с Ганной поднимаясь над планшетом сцены. Соединение героев в одной ладье соотносимо со встречей мужского и женского начал в целостности бытия.

Пясняр, которого обряжают в свитку, отходит в глубь сцены, оставляя свой фонарь и сливаясь с другими персонажами: «*Прайсці свой шлях, прамарнавацца і невядомымі застацца...*». Его голос через все испытания героя становится голосом народа и сливается с ним, а уход героев есть последняя стадия ритуала — приобщение к предкам и божествам.

Оба героя в финале спектаклей умирают, но на самом деле это — акт возрождения, ибо в начале пути они, отрываясь от мирской жизни и профанного бытия, на самом деле, умирали для предыдущего существования. Смысл такого переворачивания состоит в изменении сознания и понимания, когда открывается переживание, в повседневной жизни невозможное. Жизнь и смерть в ситуациях ритуала читаются и воспринимаются в иной метрике, где связь с телом исчезает, а выявляется духовная энергия.

На последней стадии ритуала герой переживает катарсис. Духовная трансформация выражает смысл преображения от плоти в духовное существо. По определению С. Грофа, «мономиф странствий героя является схемой кризиса преображения, испытать который способен каждый, когда глубинные проявления бессознательного поднимаются на поверхность сознания» [18, с. 54]. Поскольку пафос сакральности состоит в возвращении ко времени предков, когда собственно и начинался космос, то финал обоих спектаклей завершает все стадии ритуала, замыкает круг и заставляет зрителей пережить сопричастность происходящему, входя в состав участников ритуала. Путешествие в пространстве и времени, совершаемое героями обеих постановок, актуализирует виртуальную реальность современной культуры, что позволяет и актёрам и зрителям со-существовать в рамках одного интерфейса.

Действие, которое начиналось как коллективное в спектакле *Сымон-музыка*, приходит в финале постановки *Зямля* к той же коллективности. В этом наглядно подтверждается сентенция Н. Бердяева о том, что подлинная свобода есть «выражение космического (в противоположность хаотическому) состояния вселенной <...>» [12, с. 374]. Ритуал на сцене визуализировал идею выпадения из коллектива и возвращения в коллектив. С. Гроф, характеризуя трансперсональный опыт, подчёркивает, что в пределе опыт расширенного сознания заключается в том, что оно способно вобрать в себя весь человеческий род [18, с. 431]. Вот почему сопоставление двух спектаклей и двух героев не означает противопоставления их смысловых полей: в конечном итоге они выискивают одного и того же.

При анализе двух сценических структур (*Сымон-музыка* и *Зямля*) мы имеем дело с развитой дополнительностью, при которой два пути героев:

- 1) комплементарны друг другу, т.к. образованы одним и тем же основанием — взаимосвязь личности и социума;
- 2) противоположны друг другу, т.к. оба героя не обнаруживают общей меры — у них разная конкретная цель;
- 3) целостны, т.к. удовлетворяют одномоментно и комплементарности и противоположности.

В такой ситуации логика хронотопов — литературного и сценического — является логикой структуры, в которой причины и следствия замкнуты в коль-

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

цо. Художественные реальности спектаклей *Сымон-музыка* и *Зямля* взаимопронижают друг друга и асимметричны одна по отношению к другой. Они соединяются и пересекаются как перпендикуляры крестообразных зеркал.

Актёр

В обеих постановках иначе, чем в традиционном театре, понимаются конфликт, цель и перспектива, исходное и основное событие. Конфликт переносится в область метафизики и там блокируется, а на сценической площадке решается задача, не поднимаемая ранее на театре вообще. Персонаж уходит и от социальной драмы, и от борьбы с самим собой. Его цель оказывается куда более глубокой, не поверхностной и трагической — обретение *космического* себя. Никакого конкретного, традиционно понимаемого исходного события нет, сверхзадачи роли тоже нет. Нет и осознанного действия. Сюжет также не имеет принципиального значения.

Персонаж не действует, не вступает во взаимоотношения с партнёрами. В спектакле *Сымон-музыка* события реального мира мы воспринимаем как зеркально отражённые сознанием героя. В постановке *Зямля* они вообще происходят во сне героя.

Не возникает конфликта и во внутреннем мире персонажа. Невозможно, например, говорить и о каком-нибудь его духовном оскудении, разрушенной системе ценностей или об эмоциональном стирании. Здесь также нет ничего, что было бы поводом для внутренней драмы. Есть *состояние* персонажа. Состояние экзистенциальности начальной и экзистенциальности конечной. Начальный предел физической жизни. И конечный предел физической жизни. А также есть возможность перехода через эти пределы. Тогда становится очевидным, что смысл обоих сценических произведений состоит в исследовании происходящего в «горизонте событий».

Данный термин используется в науке для обозначения внешней границы чёрной дыры в космосе. Как описывает происходящее на подобной границе С. Хокинг, астронавт не ощутит ничего особенного при достижении критического радиуса в то время, как внешние наблюдатели зафиксируют замедление его сигналов [22, с. 92]. Две чёрные дыры соединены тонкой трубкой пространства/времени (мост Эйнштейна–Розена), обеспечивающей возможность путешествия во времени. Художественная реализация подобного путешествия и предпринята режиссёрами на основе колосовского текста через приближение к древнему ритуалу.

Поэтому на сцене нет и характера как такового. Актёру фактически не за что зацепиться. Ничего традиционно театрального постановщики не предлагают. Оказывается, что и самого персонажа нет. А есть логика ритуала, и главный герой — пустой и формальный архетип, который, по определению К.Г. Юнга, может быть каким угодно и как угодно может быть назван [11, с. 217].

Герой запрограммирован ритуалом, задан изначально как неизменяемая геометрическая пропорция. То есть это — каждый, любой. Это — некто, восходящий благодаря ритуалу из мира профанного, событийно-сюжетного, не обладающего смыслом и значением, в мир сакральный, метафизический, являющийся сущностным и исполненный смысла и значения. Согласно тонко-

му замечанию В. Мартынова, композитора, культуролога — сподвижника выдающегося режиссёра Анатолия Васильева, наиболее полно реализовавшего на российской сцене ритуал, — по отношению к сакральному пространству «человек может быть только неким прозрачным проводником или медиумом, дающим сакральному пространству место в себе и тем самым входящим в сакральное пространство» [23, с. 12].

Поэтому у роли нет рисунка. Не потому, что герой не меняется на каждой следующей ступени движения, а потому, что в ритуальной структуре акцент переносится на масштаб расширения личности. То есть по линии восхождения идёт тот, кто испытывает в этом необходимость и изначально знает всё, что произойдёт в финале. Рисунка нет, так как драматических (событийных) изменений в герое нет: бутон разворачивается именно в розу, а не в другой цветок — ничего неожиданного.

В таком режиссёрском предложении метод разбора не строится на анализе персонажа или сюжета. Сцены разбираются даже не по узловым точкам, а исследуются, исходя из общего контекста спектакля, как будто проявляются один за другим фрагменты общей фотографии.

Актёр погружается только в самого себя. Текст и обстоятельства произведения на первом этапе репетиций оказываются рядом, и нужны они только для того, чтобы найти подобное в собственной биографии. Далее идёт исследование собственного сознания. Можно подумать об аналогии с одной из позиций системы К. Станиславского. Однако речь идёт не о «я в предлагаемых обстоятельствах», как у К. Станиславского. Смысл заключается только в собственном **Я**, это — движение в глубь себя самого вне каких бы то ни было обстоятельств.

Если у К. Станиславского на следующем этапе актёр переходит от «я в предлагаемых обстоятельствах» к персонажу в предлагаемых обстоятельствах, то в анализируемых нами системах актёры вообще никак не ассоциируются со своими персонажами (хотя Г. Шатько и удивительно похож на Коласа) по линии перевоплощения. Нет и ощущения дистанции между актёром и образом, как в театре игры. Нет и очуждения, как в эпической системе Б. Брехта. Персонаж не выводится и в тип (юноши-поэта вообще или старика-поэта вообще).

Поскольку здесь нет традиционного психологического, а также нет и неклассического подхода, мы наблюдаем сценический отход в область мифологических древних структур. У белорусских актёров, к сожалению, нет возможности проходить через современные тренинги по овладению техниками мистерий. Поэтому погружение в собственный внутренний мир происходит путём мыслительного эксперимента над собой, результатом которого является предельное сценическое откровение в обнажении своего **Я**.

В. Барковский давал актёру полную свободу импровизации вокруг темы и её смысла. Более того, он настаивал на спонтанности входа Григория Шатько в зону импровизации, что было необходимо для раскрытия актёра. А раскрытие актёра, в свою очередь, было необходимо для раскрытия свободы духа Песняра. Когда Г. Шатько удавалось войти через жёстко ограниченные движения по сцене в свободные зоны внутреннего существования, он добивался идеальной точности. У него не было никакого действия, не было видимой игры, но он был абсолютно свободен на сцене при предельной статичности.

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

В партитуре спектакля узор движения остальных персонажей был определён кругами, эллипсами, фронтальными параллельными линиями перекатов тел, совместными рывками от окружности к центру круга. Это всегда целостное и совокупное движение-дыхание было наполнено гармонией, упованием, всеобщностью. Визуальность спектакля не прочитывалась как собрание отдельных тел, это было одно-единое тело. Герой прорезал общий рисунок под резким углом. Всегда — под резким углом. И только в финале он оказывался в центре круга и исчезал в нём. Поскольку, как мы выяснили выше, художественный гений Нового времени, фаустовский тип личности, уже уходит с арены истории, то мы можем говорить об иллюстрации данной позиции, когда герой Григория Шатько растворяется. В пространстве рода.

Предельно плотский, телесно-плотный спектакль, благодаря сценографическому минимализму, геометрии движения и цветовой монохромности, терял материальность, и картина в раме портала обретала аскетичную и суровую изысканность символизма. Для В. Барковского конечной (а значит, и изначальной) задачей было выявление самого сакрального пространства. И герой его интересовал только потому, что это сакральное пространство можно было визуализовать только через сны памяти Песняра. *Прайсці свой шлях, прамарнавацца / І невядомымі застацца* — отказ от творца с именем во имя анонимного творца. Сверхзадача структуры спектакля, его семантика в том, чтобы с помощью ритуала выявить саму суть сакрального пространства, найти ему адекватный сценический аналог и визуальный образ.

В спектакле *Сымон-музыка* сакральное пространство также создаётся режиссёрским усилием. Н. Пинигин оперирует ритмами отдельных эпизодов, представляя монтажную сценическую партитуру за счёт растяжек и сжатий. Используя опыт белорусского народного театра с его вечарынами, режиссёр сшивает интермедию, вставной номер, «танец-круг», сольный «танец» в круге. Внутри эпизодов движение подчинено ритму фрагмента. Если бы не подобная режиссёрская технология, спектакль сдвинулся бы в бытовой жанр либо в литмонтаж.

Исполнителю главной роли необходим двойник-музыкант-тень, так как у него самого нет зон импровизации и нет самоуглубления (наподобие возможностей Г. Шатько). Сымон вполне функционален. Метафизическое ощущение рождается из того, что режиссёр выводит структуру из площадного праздника в трагизм мистерии с помощью цветовой партитуры и фронтального динамичного движения хора, музыкальной партитуры и специфической техники чтения стиха.

В монохромности крестьянских свитков, пронизанной всполохами красного, на фоне всеобщего чёрного оба спектакля необычайно и строго красивы. Музыкальные партитуры, хореографическая составляющая, внешнее изящество и внутренняя грация, ясная и чёткая композиция — всё это выводит их за границу эстетизма в мистику первозданности форм.

Возвращение театра в лоно ритуала соотносимо с глубокими переменами в культуре в целом. Внимание к гендерным проблемам и положению женщин в культуре связано с тем, что архетип отца замещается архетипом матери [24].

Поэтому в современной культуре возникает огромная потребность в культе Матери-Земли. Предки, с которыми стремится воссоединиться Пясяня, не имеют самостоятельного значения, ибо представляют собой хтонические силы Земли. Миф Матери-Земли вбирает в себя весь творческий поиск героя. Возвращение в лоно Земли обозначает обретение утраченной гармонии и первичного космического порядка. Земля и контакт с Землёй являются символом рождения. А смерть героя становится условием нового рождения.

При строительстве храма средневековые зодчие сознательно придавали его плану форму креста, чтобы перед прихожанами открывалась вся перспектива пути, создаваемого движением всех горизонталей к точке схода. Так и спектакль, если он воспринимается зрителями как храм, представляет собой воплощение пути, но не место зрелища. Пути не только героя, но и зрителя — к самому себе, своей речи и своей культуре. И становится ясно, что нет иной формы и иного смысла присутствия человека в мире, кроме движения по пути креста своего общечеловеческого ритуала, дающего глубокое ощущение равновесия с мирозданием в духовных измерениях существования.

1. Шаладонаў, І. Матацкая цэласнасць і праблема каштоўнасцей у творчасці Якуба Коласа / І. Шаладонаў // Янка Купала і Якуб Колас у кантэксце славянскіх культур: матэрыялы міжнар. навук.-тэарэт. канф., Мінск, 3–4 кастр. 2002 г. / рэдкал.: У.В. Гніламёдаў (гал. рэд.) [і інш.]. — Мінск, 2002. — С. 139–142.
2. Юнг, К.Г. Проблемы души нашего времени / К.Г. Юнг. — М., 1994.
3. Паневіч, Г. Генетычныя асновы вобразнасці / Г. Паневіч // 3 глыбінь народных / А. Лойка (гал. рэд.) [і інш.]. — Мінск, 1982. — С. 29–40.
4. Някляеў, У. Праз лес, праз лёс / У. Някляеў // Дзеяслоў. — 2007. — № 4. — С. 202–225.
5. Шаладонава, Ж. «К вясне б маёй хацеў вярнуцца...»: Вобраз дзяцінства ў ідэяна-эстэтычнай канцэпцыі паэмы Якуба Коласа «Новая зямля» / Ж. Шаладонава // Роднае слова. — 1997. — № 10. — С. 32–40.
6. Малиновский, Б. Магия, наука и религия / Б. Малиновский. — М., 1998.
7. Шаладонава, Ж. «Дзе ж калыска хараства святога?»: Саркальнае як элемент твораў Якуба Коласа / Ж. Шаладонава // Роднае слова. — 1999. — № 8. — С. 39–45.
8. Шаладонава, Ж. Эстэтыка мроі ў паэме Якуба Коласа «Новая зямля» і ў апавесці Міхайлы Кацюбінскага «Fata morgana» / Ж. Шаладонава // Роднае слова. — 2000. — № 12. — С. 22–25.
9. Кандинский, В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. — М., 1992.
10. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 234–407.
11. Юнг, К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.Г. Юнг. — М., 1997.
12. Бердяев, Н. Философия свободы. Смысл творчества / Н. Бердяев. — М., 1989.
13. Лосев, А.Ф. Основной вопрос философии музыки / А.Ф. Лосев // Советская музыка. — 1990. — № 11. — С. 64–74.
14. Самохвалова, В. Творчество и энергии самоутверждения / В. Самохвалова // Вопросы философии. — 2006. — № 5. — С. 34–46.
15. Якимович, А. Искусство непослушания. О художественном процессе Нового времени / А. Якимович // Вопросы философии. — 2006. — № 5. — С. 47–60.

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

16. Бычков, В. Эстетика / В. Бычков. — М., 2002.
17. Буданов, В. О методологии синергетики / В. Буданов // Вопросы философии. — 2006. — № 5. — С. 79–94.
18. Гроф, С. Величайшее путешествие: Сознание и тайна смерти / С. Гроф. — М., 2008.
19. Бахтин, М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — М., 1965.
20. Апинян, Т. Мифология: теория и событие / Т. Апинян. — СПб., 2005.
21. Конан, У. Беларускі музыка-Арфей / У. Конан // Палымя. — 1992. — № 11. — С. 149–158.
22. Хокинг, Г. Кратчайшая история времени / С. Хокинг, Л. Млодинов. — СПб., 2007.
23. Мартынов, В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности / В. Мартынов. — М., 2005.
24. Юнг, К.Г. Психоанализ и искусство / К.Г. Юнг, Э. Нойманн. — М., 1996.

1.3. От Шагала до Коласа/: этюды памяти

Нічога ў маіх руках...

Толькі годаў маіх

ныш, прах...

*Я шукаў цябе неадумна, бяд мэта,
Але дзе ты?..*

Марк Шагал

Шёл первый в том году *Шагал... Шагал...* (пьеса В. Дроздова «Прямой вагон до Парижа со всеми пересадками») на малой коласовской сцене, это было в рождественские дни, зрителей было немного, и актёры, привыкшие к тому, что зал всегда полон, играть для столь малочисленной публики не хотели: трата сил огромная, а пустые кресла раздражают. Но всё-таки спектакль не отменили...

Он прошёл, как раньше не игрался. Что-то от внутреннего сопротивления в нём щёлкнуло, перемкнуло, и открылись новые токи в актёрских душах, появились новые интонации и неожиданные чувства. На финальной сцене, когда медленно-медленно вся картина погружалась в темноту, вдруг все увидели, что в маленьком домике Города, всегда остающемся между героями и зрителем, забыли погасить лампочку, и домик в угасающем сознании героя

светится как островок памяти. И эта деталь оказалась такой трогательной и нежной, что осталась как символ и этого спектакля, и смысла «Шагала...» — огонек надежды, свеча того, что остаётся, когда исчезает всё.

Неугасимый огонь — принципиальный знак для Виталия Барковского. Пронзительный луч света — единственное, что вырывает нас из тьмы небытия. Если этот луч вспыхивает, он словно очерчивает круг, в котором осуществляется человек со всей своей душой и надеждой.

Эдинбург навалился, набросился мощью *замков*, вспыхнул в глазах красотою ландшафта, извлёк из подкорки школьные знания о Макбете и шотландских королях и потряс карнавалом искусств. Воистину ярмарка славы. Здесь яростная яркость и фейерверк — главные атрибуты. Здесь каждый делает себе рекламу сам. Днём, на улице, зазывая к вечеру к себе на площадку. Сквозь эту яркую толпу медленно и торжественно двигалась процессия в чёрных платьях, в чёрных фраках — как неземные существа, они пронзали и блеск горячего в тот год шотландского лета, и отчаянную радость братьев-актёров, и любопытство зевак, которые ровным строем, друг за другом молча шли и несли на руках маленькие белые домики: витебскую ратушу, витебскую синагогу, костёл св. Варвары, хатки Задвинья... И всё вокруг смолкает, затаив дыхание: уж очень резок контраст площадного веселья с чёрной процессией — но вдруг разворачиваются мехи Ивановой гармонии, вздрагивают камни мостовой, и вот уже вся улица пляшет под белорусскую и еврейскую мелодии вместе с актёрами Витебского театра. Кто не придёт вечером к ним? Кому не покажется интересным узнать, что же это за такое странное зрелище у восточных славян?

Начали в понедельник, а уже в четверг 18 августа фестивальныи выпуск «*The Scotsman*» дал на всю первую полосу фото Полёта над городом из спектакля Коласовского театра *Шагал... Шагала...* с названием «*Dream life*». Так начиналась известность этого спектакля, разлетевшаяся по всем фестивалям Европы и мира.

Днём в пятницу звонок мне домой из белорусского посольства в Великобритании: театру вручают гран-при Эдинбургского фестиваля в редакции «*The Scotsman*».

Шагал... Шагала... был показан премьерно 13 октября 1999 года на малой сцене. Это уже был другой, чем традиционно у коласовцев, принцип актёрского существования на сцене: здесь не психологический театр, каким было принято его считать в течение долгого времени, когда клялись на системе К. Станиславского; здесь — театр подсознания и театр ритуального действия. К слову, у К. Станиславского: «Но существует и иной, притом более важный вид: *внутреннего, невидимого, душевного общения*. ... как назвать этот невидимый путь и средство взаимного общения? *Лучеиспусканием и лучевосприятием? Излучением и влучением?* ... близко время, когда невидимые токи, которые нас теперь интересуют, будут изучены наукой, и тогда для них создадут более подходящую терминологию. ... в момент сильных переживаний, экстаза, повышенных чувствований эти излучения и влучения становятся определённые и более ощутимы как для того, кто их отдаёт, так и для тех, кто их воспринимает. ... В самом деле: точно наши внутренние чувства и желания испуска-

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

ют лучи, которые просачиваются через наши глаза, через тело и обливают других людей своим потоком... Лучевосприятие — это обратный процесс, то есть вбирание в себя чужих чувств и ощущений». Так Станиславский пишет о сценическом общении в своей *Работе актёра над собой. Дневник ученика*.

В. Барковский, когда рассуждает о чем-то, уносится вдаль, глаза его делаются прозрачными, мысль сплетается с мыслью в причудливую ткань. Её кружево проявляется не сразу... Но постепенно этот строй мышления завлекает, втягивает, а картина, вместо прояснения, сгущается; студенистое тело мысли начинает пульсировать — и ты вдруг и неожиданно обретаешь совсем другой взгляд на мир.

«Я как человек, постоянно экспериментирующий с пространством театра и спектакля, с трудом привыкал к этому коллективу. И ничего другого не оставалось, как расшифровать формулу, по которой живёт Коласовский театр. Кажется, мне удалось. Во многом пришлось занизить свой собственный уровень, чтобы договориться, ведь, не договорившись, на сцене ничего не сделаешь, а с другой стороны, этот театр открыл мне новые пути, горизонты и перспективы. Сам человек — это отдельный театр. Все зависит от генетического кода. Конечно, мои мысли скорректировал Анатолий Эфрос, партитуру чувств я познал через него. Я долго думал, почему Эфрос говорит о партитуре чувств, не о партитуре эмоций, не о партитуре взаимоотношений, а о партитуре чувств, то есть выкристаллизовывая из массы сложившегося взгляда, достаточно заезженного взгляда на театр как на взаимоотношения с миром, он приходит к этому понятию: и это — религия в себе... Чувство — эмоция, пропущенная через культуру мира. Постигание идёт благодаря личностям. Таким человеком был и Дмитрий Алексеевич Орлов. Истина открывается при очень плотном общении с личностью, ты начинаешь понимать её своей природой, она проникает в тебя и остаётся уже на всю жизнь. Театр в этом смысле сложная штука. Это коллективное творчество, коллективное сознание, есть люди очень талантливые и способные, но по своим нравственным основам совсем не соответствуют своему профессионализму и не научились тактичному отношению к тому пространству, в котором живут».
(Из интервью В. Барковского автору монографии.)

Шагал... Шагал... оказался спектаклем-переломом. До него у В. Барковского в Коласовском театре уже были «Жанна» («Жаворонок» Ж. Ануйя), «Письменные» (по М. Чокэ), «...Таму што люблю...» («День корабля» Е. Поповой), «Чорная нявеста» («Чорная панна Нясвіжа» А. Дударева), каждый из них стоит отдельного анализа. Но именно **Шагал... Шагал...** сконцентрировал всё, что В. Барковский набирал к этому времени, — актёрскую энергетику, выпущенную из глубин души, из-под штампов, из-под провинциальной запущенности, из-под обыденности жизни, из-под традиционной школы.

Он вовлекал их в «студенистое пространство» своей плывущей, неконкретной мысли, где не было сценических задач, а было *состояние*.

Он закружил их в ритуале.

Президент Эдинбургского фестиваля Ричард Демарко приезжал смотреть *Шагал... Шагал...* каждый вечер, только не к самому началу. Но однажды время позволило ему посмотреть спектакль целиком. Он увидел то, что оказалось потрясением для него как для художника: кульминационная сцена *Шагал... Шагал...* — Полет города во вселенной. В театре её называют «Созвездие Витебска»: в темноте пустого пространства кругами, зигзагами, волнистыми линиями Город, светящийся огнями окошек, вибрирует, движется, взлетает, пульсирует, а потом, сжимаясь в небольшой уютный белый кружок, опускается у первого зрительского ряда, у ног актёров.

Органная музыка переплывает в детский голос: «Мой горад... Дзе ўсе свае дні/ летуценна прамарыў/ дзе ўсе свае дні/ Анёл заліваў летучы/ Маланкаю белай у начы...». И, кажется, ты летишь с этим городом в вечность, и времени там уже нет.

Конечно, Ричард Демарко не знает мыслей витеблян и не сможет понять, почему я всякий раз волнуюсь, когда над коласовской малой сценой восходит Созвездие Витебска, но *красота* этого эпизода может объединить наши чувства. И может позволить мне ощутить себя художником, а ему — немножко витеблянином, что одно и то же.

Началось долгое путешествие. «Белая вежа» в Бресте, «Контакт» в Торуне, «Эжен Ионеско Биеннале» в Кишинёве, «МиттелФэст» в Чивидале дель Фриуле (близ Венеции). Снова Эдинбург. И дальше, дальше...

Из театральной папки:

«Пьеса ему нужна как толчок для бега, как посыл воображения, как одна общая идея. Он ломает сюжет, выхватывает отдельные слова, корежит тщательно выписанных героев. Всё ужасно субъективно. Но самое интересное в том, что авторские мысли и главные идеи пьесы сохраняются, хотя и в нарушенной режиссёрской логике... Совсем молодой художник, который не догадывается о будущей парижской славе. Белокурый, с пронзительно голубыми глазами. И взрастившая его среда мелких торговцев, портных, селёдочников, многодетных семей, незлобных русско-еврейских перебранок. Сюрреалистические фантазии художника возникли из впечатлений витебской юности».

(Т. Орлова. Вынь-ка ножку изо рта. Арлекин. Сезон 1999–2000, № 7.)

«Прошлый сезон для театра был богат на участие во всевозможных фестивалях. Самым большим успехом, несомненно, считают получение первой премии фестиваля искусств в Эдинбурге. Этот форум проводится в туманном Альбионе с 1947 года и за последние 16 лет такой высокой оценки впервые удостоен коллектив из Восточной Европы».

(О. Крупица. По Эдинбургу «шагал... Шагал», а по Витебску — Несцерка. Комсомольская правда. 14.10.2000.)

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

«Сказочный художественный мир “Шагала” возникает из ощущений сверхчувственного бытия и предлагает новую модель театра завтрашнего дня» (перевод наш. — Т.К.).

(“Мастацтва”)

«Это зрелище по-своему совершенное, многозначное и... нет, слово “красивое” в этом случае прозвучит слишком банально» (перевод наш. — Т.К.).

(“Культура”)

«Although Marc Chagall's paintings may be familiar to most of us — for example, colourful dreamscapes of embracing couples — the circumstances of his life are probably less well-known. Moment before his death — between existence and non-existence — Chagall's life passes before us a number of memory fragments».

(«The Herald»)

«In this affecting piece from the Belarus State Theatre, Chagall's final moments are recreated in a welter of images, fragments of dreams and half forgotten phrases. As his life slips away he returns to its beginnings».

(«The Guardian»)

Марк Шагал прожил долгую жизнь, успешную, счастливую. Был признан гениальным. На его работах взмывали в небо козы, евреи со скрипками, любимые женщины, петухи, кренились столы, и падало время на старинных часах... Он всю жизнь тосковал по Витебску, он Париж называл своим вторым Витебском. «Вы не из Витебска?..» — спрашивал он у всех, кто из этих краёв навещал его там. На первом в этом году спектакле *Шагал... Шагала...* в витебском театре остался невыключенным свет в маленьком домике... в задвинской стороне: «здесь осталась моя душа...».

О, як бы я хацеў спачатку
Дарогу жыцця на парадку
Трайці яшчэ раз, азірнуцца,
Сабраць з дарог каменні твая,
Што губяць сілы маладыя, —
К вясне б таёй хацеў вярнуцца.
Якуб Колас

В. Барковский воспринимает время циклично, когда всё повторяется и возвращается. Поэтому этюды памяти становятся на нынешнем этапе его творчества основным жанром спектаклей. Так выстроена постановка *Мадам Бонианс* об Амедео Модильяни и Хаиме Сутине (по пьесе В. Дроздова), и так выстроен спектакль «Дакрануцца вуснамі да нябёсаў» (по мотивам пьесы Т. Уильямса «Старый квартал»).

«Когда происходит погружение в себя, без раздражения, без ожидания успеха — это великий покой, это даёт силы для творчества. Мой отец говорил, что жить можно по-разному, но нужно жить по-человечески, чтобы тебе никто не смотрел в спину злым взглядом. Я счастлив, что снял с себя тот груз жизни, который нёс, что освободился. Я считаю отца посредником между собой и Богом, он был мудрым человеком, всегда говорил мне: не спеши, не пытайся поймать завтра птицу счастья за хвост. У каждого человека своя весна, когда он освобождается от всего лишнего. Аромат поиска состоит в постижении генетического кода, но на другом уровне бытия, на уровне подсознания, — это даёт пищу для художника».

(Из интервью В. Барковского автору монографии.)

Ричард Демарко весной 2001 года приезжал в Витебск и выступал в театре с лекцией о современном искусстве. Были школьники, учителя, студенты университета. Вечером все смотрели постановку *Зямля*. Демарко тогда сказал, что она сильнее так любимой им сценической версии *Шагал... Шагал...*

Масштабностью. Если *Шагал... Шагал...* пронзительно интимен, то *Зямля* — глубинна, панорамна.

Другим видением пространства. Если *Шагал... Шагал...* — высота птичьего полета, то *Зямля* — укоренённость, рождение, обряд, цикличность существования крестьянского рода.

Другим видением времени. Если *Шагал... Шагал...* — мозаика фрагментов памяти, то *Зямля* — поток сознания, могучий, как крестьянский род.

Смещением фокуса смысла. Если в *Шагал... Шагал...* это — художник и город, то в *Зямля* это — художник и род, художник и на-род.

Барковский определяет *Шагал... Шагал...* как «этюды памяти», а *Зямля* — как «сны памяти».

В первом случае всё эскизно, прозрачно, легко, изящно, всё светится призрачным светом юношества и прелестной чувственности. Во втором — фресково, упруго, насыщенно, напряжённо, энергетически напористо, всё вулканически бьётся матёрым чувством.

Память в *Шагал... Шагал...* гармонична. Память в *Зямля* мятежна.

Из театральной папки:

«Сценическая поэма по мотивам творчества белорусского классика Якуба Коласа “Земля” — визитная карточка театра. Но даже этот самый национальный из всех его спектаклей нельзя назвать этнографическим. При том, что в постановке много фольклорных элементов, она не выглядит арбатской расписной матрёшкой. Разговор о жизни и судьбе витебский театр ведёт в духе другого сво-

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

его классика, Марка Шагала. Абстрактные декорации Владимира Матросова, изломанная, неправильная пластика Владимира Колосова и вневременная музыка Александра Криштафовича и Дмитрия Лукьянчика создают на сцене космический мир, не привязанный к месту и сюжету... так что стоит отбросить скепсис и убедиться, что настоящий театр бывает и за пределами Садового кольца.

(М. Шимадина. Белоруссия осталась без лучшего театра. Он уехал на гастроли в Москву. Коммерсантъ. 29.11.2001.)

«Спектакли называли стильными, овеванными поэзией и мистикой, наполненными болью за свой народ. На московскую публику повеяло спокойствием и сосредоточенностью».

(Т. Орлова. Колас и Шagal на фоне Пушкина и красного коня. Известия. 21.12.2001.)

«Сказание о ниве и сеятеле, которое переходило в диалог о жизни и предназначении человека, вновь подтвердило репутацию постановщика как экспериментального режиссёра. ...Колас видится не хрестоматийным песняром, а страдающим человеком. “Я пражыў не сваё жыццё” — не раз повторяет герой. А мы становимся участниками остросовременного разговора о том, что “бараніць трэба жывое жыццё”, выполнять надо завет Бабулі — “Нічога не бойся”, что только родная “зямля дасць волю і дасць сілы”».

(А. Архипова. «Бараніць трэба жывое жыццё...». Заря. 13.09.2001.)

«На торжественном открытии фестиваля была показана самая, пожалуй, интересная и оригинальная постановка витебского театра — драматическая композиция “Земля”... поражает своей хореографией и постановкой танцев и музыкальных номеров... Поднимается занавес, и перед зрителями предстаёт картина духовного катарсиса ... часовая ода матери всего живого, земле народной».

(«На Таганке говорят по-белорусски», 12.12.2001.)

«<...> театр отказался от традиционной инсценировки литературного произведения и создал достаточно вольную импровизацию, не без оснований обозначенную на афише как “Сны памяти по творчеству Якуба Коласа” <...> Соответственно спектакль приобрел название “Зямля” — в широком, метафорическом понимании этого слова. <...> Образ Якуба Коласа в спектакле лишён хрестоматийного глянца и подан не сквозь призму привычных представлений, а в ракурсе современных проблем.

Он в основном предстаёт в драматично-трагическом свете. <...> Спектакль очень конденсированный. <...> ... В финале спектакля его участники выстраивались на просцениуме, композиционно образуя многоликий хор» (перевод наш. — Т.К.).

(А. Сабалеўскі. Коласаўцы і Якуб Колас: шостая тэатральная сустрэча. ЛіМ, 09.08.2002.)

«Сон — это маленькая потайная дверь в самый глубоком и сокровенном святилище духа, открывающаяся в ту первозданную космическую ночь, которой душа была задолго до своего воплощения на земле и которой она будет за пределами земной жизни».

К.Г. Юнг

Впервые спектакль *Зямля* вне своего театра показывали осенью 2001 года в Каменце на открытии международного театрального фестиваля «Белая вежа-2001», у стен знаменитой Вежи в Беловежской пуще, на пленэре. Шёл дождь, провода лежали в лужах, зрители мокли на скамьях перед помостом. Актёры в серых свитках готовились на свой выход.

В сгущающейся тьме навстречу залу двинулся едва заметный, маленький огонёк... Человек в цивильном костюме шёл к зрителям с зажжённым фонарём. Григорий Шатько — Пясяня — начинал спектакль. Его герой шёл навстречу себе самому. В поисках смысла себя самого. В поисках смысла прожитого. Человек шёл на исповедь. Он нёс свою душу. Нёс огонь в поднятой руке.

Люди в серых свитках противостояли холоду, непогоде, надвигающейся ночи, отсутствию акустики. А герои противостояли исчезновению в небытии. Энергия массы, единой, мощной, земляной поднималась и двигалась на зал как девятый вал. В этом проявилась главная идея спектакля — именно в массе, которая есть земля, поле, стена жыта, шум ветра, гул истории и дыхание грозы. Всё тут слилось и всё потеряло цвет, оттенки, детали — осталась только двигающаяся, дышащая, напрягающаяся, мнущаяся масса...

Тогда, в Бресте за круглым столом был подчеркнут ранее заявленный автором монографии жанр спектакля — хореодрама. Принципиально новый для белорусского драматического театра. Белорусские режиссёры и раньше не единожды включали пластические этюды в свои спектакли (у Ю. Мироненко в «Бэмби», у В. Мазынского в «Симон-музыке» и в «Званах Віцебска», у В. Раевского в «Чорнай панне Нясвіжа», у В. Барковского в «Чорнай нявесце»...). Но это были именно включения, своего рода украшение, разнообразящее визуальный ряд. В постановке *Зямля* пластика становится ведущим структурным ходом спектакля.

Витебск в конце XX века бурно развивает свои художественные традиции. И в сфере социокультурного его возрождения огромное место занял Международный фестиваль современной хореографии (IFMC). Сюда постоянно приезжают продвинутые постановщики и знакомят с новыми идеями визуального искусства. Здесь обнаруживается множество новейших веяний в структурной организации сценического пластического пространства. Виталий Барковский в этой области может соперничать с мышлением Евгения Панфилова, Александра Пепеляева, Татьяны Багановой.

Один из исследователей творчества Якуба Коласа, В. Максимович отмечает: «Представляется достаточно симптоматичным,

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

что земля, по художественному замыслу автора, остаётся главной и первойшей духовной, да и материальной экзистенцией белоруса даже без её формального приобретения» (перевод наш. — Т.К.) [1, с. 275]. Осмысляя структуру поэмы Якуба Коласа, В. Максимович выявляет в ней три композиционных центра: 1) семья Михала (островной архипелаг); 2) природа; 3) «большой материк» (жизнь панской ординарии и «фоновое» присутствие народа).

«Сама идея произведения не моно-, а полифоническая. Супертекстуальность, гениальность Коласовых идей в произведении проявилась в их вневременности или, точнее, в надвременности» (перевод наш. — Т.К.) [1].

В. Барковский организует спектакль *Зямля* по иной модели: 1) сама земля (рожь-жыта-жизнь — большой круг); 2) род (основной архипелаг); 3) Пясяяр.

Партитуры:

I.

Перед режиссёром по пластике Владимиром Колесовым В. Барковский поставил задачу разработки сложной *изобразительно-выразительной партитуры* спектакля *Зямля*. Эта партитура выявляет:

- 1) визуальный образ фрески;
- 2) динамику постановки;
- 3) внутреннюю энергичность массы;
- 4) решение через массу образа самой земли;
- 5) синтетическое соотношение хореографии и драматического зрелища;
- 6) концепцию Пространства и Времени — как исторического существования человека, души и его нации, и как структуру ритмических партитур спектакля, в которой пластика — базовый, основной уровень постановки;
- 7) жанровые фрагменты: стилизованные обряды (постановщик Николай Котов), специфические приёмы современной хореографии, пантомиму, статику.

В. Колесов делает акцент на массовых хореографических сценах. Это — ожившие групповые скульптурные композиции. Он мыслит фронтальными, круговыми, клинообразными, волнообразными геометрическими формами, создавая их из массы совокупности геометрических структур на планшете сцены. Эта энергетика и есть главный смысл постановки.

II.

Сценография Владимира Матросова отличается открытой концептуальностью, минимализмом, стремлением к обобщению. Планшет сцены обозначен как пустое поле, которое прорастает людьми, становится пространством смыслов бытия нации и её Песняра.

Костюмы призваны своей предельной нейтральностью выявить не образ, не цвет, не стиль, а *материальную фактуру* фрески. Обыденность, серость, тканность — и есть правда жизни, это и есть материя истории. Но правда и в том, что обыденность, повтор, круговорот событий и чувств хранит корневой слой архетипов существования нации. На фоне подобной обыденности наиболее ярко высвечиваются сполохи событий, взрывы чувств, тонкость пе-

реживаний персонажей. Генеалогическое древо нации — единственная декорационная деталь, которую позволяют себе художник и режиссёр на открытой сцене: вертикально опускаются стволы из-под колосников, и масса создаёт это самое древо, пытаясь через него понять себя. Минималистское решение не означает минимализма присутствия сценографа в спектакле. Концептуальное ограничение равносильно образному расширению пространства: чем меньше деталей, тем более насыщенным смыслом оказывается само пространство.

III.

Музыкальная партитура спектакля *Зямля*, будучи системной частью общей постановочной системы, является относительно самостоятельным структурным элементом. В спектаклях Барковского, который сотрудничает с композитором А. Криштафовичем, это — принципиально важная, концептуальная основа.

Визуальность, смысл, ритмика постановок Барковского базируются на музыкальных законах — его сценические произведения существуют в *музыкальном пространстве*, которое предстаёт и рамой, и структурной организацией спектакля. Именно А. Криштафович создаёт космическое звучание спектакля *Зямля*. Музыкальная партитура складывается по принципу мозаики фрагментов, связанных единым фоном. Она построена на совпадении тональностей, на связующей теме и инструменте (орган), которые пронизывают весь организм спектакля. На этой основе закомпонованы аутентичное пение, хорал и клавишин. Вся партитура основана на законах белорусского лада.

Единый тональный план систематизирует классику, фольк и «космическое звучание». Космический звук — особенность мышления А. Криштафовича и В. Барковского. В этом они сопоставимы с мышлением Жара и Мориа. А. Криштафович достигает этого звучания соотносимостью подкупольного звука и ритуального ритма.

Время музыки спектакля полностью совпадает с хронологическим временем драматического действия. Это — единая, общая, целокупная кровеносная система.

IV.

Световая партитура. В открытом пространстве свет (художник по свету Г. Иссерман) обладает конструирующим смыслом. Он рассекает сцену, ограничивает её сегменты, выделяет драматургические узлы. Он сродни кинематографическому эффекту. В этом плане его роль — монтаж: сюжетный, смысловой, вертикальный.

В этом открытом пространстве свет обладает изобразительным смыслом.

Спектакль лишен цвета, свет создаёт всю палитру оттенков. Возникает ирреальное видение. Световой столб колеблется, его части слегка рассеиваются — визуальность слоится. Эпизод купальского костра вспыхивает алым заревом над сценой (луч высвечивает красные платки, бьющиеся над головами танцующих).

В открытом пространстве свет соотнесён с музыкальной партитурой. В этом смысле он обладает тем же воздействием — эмоциональным, ритмическим, темповым.

V.

Актёрские работы. Невыделяемы принципиально. У каждого из массы своё место и эпизод в общем полотне. Но если не знать актёров, идентифицировать их трудно. Но вот фрагмент Людмилы Писаревой (Мать) запомнился. Вот фрагмент Раисы Грибович (Мать) в «Гуканні вясны» колоритен. Вот фрагменты Глеба Цветкова (Пясяр в детстве) пронзительно трогательны. Вот фрагменты Георгия Лойко (Советчик) заостренно характерны. Вот Пётр Ламан и Алесь Лабанок с болью и сильным чувством читают коласовский текст. И все другие... Это большая масса, колышущаяся и текучая, но не безликая, она живая, она чувственная, у неё множество лиц и тел, у неё множество ртов. Она кричит болью своей земли.

Григорий Шатько проходит со своим героем дорогу от отчаяния «Я пражыў не сваё жыццё!..» — до понимания «Прайсці свой шлях, прамарнавацца/ І невядомымі застацца». Перед его Песняром встают сны сложнейшей сути — Жизни: кажется, она как зверь готова поглотить человека, однако он в состоянии осмыслить её, понять её тягучую массу. Визуальный образ спектакля — это материализация подсознания Песняра-Шатько. А сам он поставлен в такие обстоятельства, что должен действовать только своим внутренним темпераментом, человеческим опытом, душевными силами и духовным миром. Шатько как раз тот актёр, который владеет пространством, чувствует его вокруг себя и себя в нём, в массе акцентирует внимание на себе.

Фёдор Шмаков — Дед (пахан в камере) — актёр психологической школы, ученик В. Меркурьева, более 60 лет проработавший в Коласовском театре, в этом спектакле существует в условиях энергетического театра. Дед, в такой же серой свитке, как и все, и как бы такой же, как и все, на самом деле выделен из всех персональной точкой-константой: он стержень жизни Песняра. Он позволил Песняру духовно и физически выжить в тюрьме.

Немая Тэкля Светланы Окружной — персонаж мягкой лиричности и стойкости. Её образ пронизывает весь спектакль и всю память Песняра, хрупкая, маленькая, она бежит по кругу за летящим пёрышком, за крылышками ангела. Она — рана памяти Песняра, её далекое облачко.

Болеслав Севко — Юродивый — связывает эпизоды спектакля и время воспоминаний. Он — зеркало памяти, архетип самого поэта, в общей симфонии его инструмент — свирель, а партия — трепетная печаль. Он — медиум, как и Пясяр, только он ничего у мира не спрашивает, он просто в нём живет гармонично и светло.

Время в спектакле сжато: в 57 минутах сценической хронологии сжато художественной информации по меньшей мере часа на три. Эта сценическая концентрация требует и зрительской концентрации. После спектакля необходим покой, одиночество и лёгкий ток мысли.

*Мой родны кут, як ты мне мілы!..
Забыць цябе не маю сілы!
Не раз, утомлены дарогай,
Жыццём вясны мае убогай,*

К табе я ў думках замятаю
/ там душою спачываю.
Як вокам мыслі азіраю
Цябе, мой луг і бераг родны,
Дзе лясцыца Нёман срэбраводны.
Вось як цяпер, перада мною
Устае куточак той прыгожы,
Крынічкі вузенькае ложка
/ елка ў пары з хваіною,
Абняўшыся цесна над вадой,
Як мамадзя ў час кахання,
Ў апошні вецар раставання.

С детства знакомые строки, томительно милые... Как и «вобразы мілыя роднага краю / Смутак і радасць мая»...

В Литературном музее Витебского государственного университета в окружении фотографий знаменитых людей Витебщины, документов, старых газет и журналов, уникальных монтажей я встречаюсь с поэтом Анатолием Конопелько, после его лекции для студентов о Якубе Коласе, о творчестве Песняра; разговариваю о его впечатлениях от спектакля *Зямля*.

«Творчество Коласа сложное. Его путь — множество путей. Мне импонирует, что в спектакле осмысливается жизненная философия самого Коласа, его поиск новой Земли. Хочу напомнить финальные строки знаменитого купаловского стиха: “А чаго ж, чаго захацелась ім,/ Пагарджаным век, ім, сляпым, глухім?/ — Людзьмі звацца.” Вот это самое “Людзьмі звацца-а-а-а!”, это концевое а-а-а! создаёт впечатление эха, которое катится над белорусской землёй. Думаю, что от этого Барковский отталкивался. Эта огромная масса людей была для меня неожиданной. Она показана, может быть, ещё сырой, но уже с жизненными принципами, поиском своей земли. Мы привыкли к драматическому построению на сцене — персонажному, образному, сюжетному. А здесь нет сюжета, мы видим действие массы. Драматизм я ощущаю в самой постановке. Я вижу и в Шатко самого Коласа. Важно, что Барковский взял не только поэму Коласа, но и стихи, которые по смыслу подобны “Новой земле”. Поиск своей земли не прост, это смысл жизни нашей нации».

(Из интервью А. Конопелько автору монографии.)

Зямля — структура-кристалл, созданная из замкнутых целостных партитур, соотнесённых в единстве и целокупности. Каждая из партитур является базой для остальных, но вместе они существуют по принципу дополнительности.

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

Это единство скоординировано индивидуальной художественной интуицией Барковского, его чувством меры и границ радикальности, ощущением органичности сценического произведения. Здесь вкус режиссёра — источник целостности сложнейшей структуры.

Виталий Барковский думал о произведении *Зямя* долго, шёл кругами неблизкими.

«Театр неисчерпаем, как неисчерпаема человеческая природа, мы не всегда внимательны к подробностям проявления человеческих реакций, особенно там, где отсутствуют слова, где остаётся пространство даже не для оценок и пауз, а огромные зоны, в которых у человека более активные связи с жизнью, чем в слове. Конец века и начало нового столетия ставят под сомнение слово в театре... Слово вызывает иронию и имеет часто обратный смысл. Я пытаюсь воздействовать звуком, молчанием, музыкой. ...Есть мир большего смысла, есть мир вымысла, который больше жизненного смысла.»

(Из интервью В. Барковского автору монографии.)

Спектакль состоит из зон разрядок и напряжений. Пластические разрядки, перемещения, движения по кругу складываются в танцы и обряды. Актёры растягивают слова и фразы. В чёрном кабинете это создаёт ощущение полусна, которое обязано снять некоторый интеллектуализм восприятия, освободить подсознание. В. Барковский повторяет фрагменты, слагая ряды рифм, благодаря чему тексты превращаются в подобие мантр. Спектакль нежный. Его формула — ключевая сцена на звуке клавесина: «Пушинка — снег — детство — память».

Милорад Павич, сно-водитель XX века, уверяет, что сны, окружая нас, наполняют пространство. Они вообще структурируют весь мир, пронизывая собой мысли, воздух, жизнь. Виртуальная реальность как огромное тело пребывает везде и является вневременным состоянием. Сны становятся основным жанром творчества В. Барковского. Они — голограммы.

Информация в спектакле многократно сжата, заархивирована. *Зямя* — философский текст. Но прелесть её в том, что она позволяет считать разные, доступные слои и воспринимать целостность как большую метафору.

*Александр Иняхин, московский критик, сформулировал это так: «Мне показалось, что название вашего спектакля **Остров-Земля** (Псевдоним В. Барковского — В. Остров. — Т.К.). Земля как Остров в космическом океане... Здесь Время соединяется с Пространством».*

Такой метафорический театр у коласовцев начинался в середине 1970-х гг. с постановок В. Мазынского. *Сымон-музыка* — коласовский текст поэтического сценического звучания — перекликается со структурой спектакля *Зямя*.

Несомненно, они располагаются в одной художественной плоскости. **Симон-музыка** был сонетом. **Зямя** выводит театр в пространство Мифа.

В. Барковский поднял этот глубинный слой мышления, и открылся универсум, в котором хаос рождает космос, а космос распадается в хаос; в котором свобода человека равна его несвободе от общности; а его воля подчинена генетическим истокам; разум же его и совесть равны и миру, и на-роду.

Заготовки В. Барковского к спектаклю *Зямя*:

В Прологе: Долго путается в огромном объёме дитя, долго не может родиться — тяжёлый опыт, как будто предчувствие тяжёлого пути, не на счастье рождается, на мучения. Тяжело, видимо, матери было, и отцу, и деду, и прадеду. Сколько можно мучить жизнью и это дитя. Тяжело растёт, тяжело поднимает груз, массу, но надежда, надежда... Наконец, в очередной раз она — масса — его придавливает и хоронит. Такая доля (для Саши Андриенко — исполнитель роли маленького Песняра. — Т.К.)

Ныряют и поднимаются из тьмы в полоску света то ли руки, то ли колы, палки, то ли смычки, головы, рты, глаза, только причёски, волосы, затылки, лбы, уши, щёки... Что-то блестит: то ли зубы, то ли трубы, трембон, барабаны, кулаки. Вдруг дёргаются головы и шеи. Восходит луна, и кто-то огромный дирижирует всем этим, в огромном плаще с огромными крыльями, потом мы видим, как он сходит по телам и становится маленьким (для Саши Андриенко).

Для Виточки (Виталика Барковская, дочь режиссёра, исполнительница роли Подружки маленького Песняра. — Т.К.): Гора или горка. За горой кошки, два кролика, курки, гуски, утки, петушок. Саша и Виточка... Внизу, в долине папа и мама целуются в саду цветущем, а все подсматривают. Сад — где растут большие лимоны или апельсины и много зелёной травы и вообще Земля на первом плане и сидит маленькая божья коровка.

Берег южный, где горы и солнце и сюда плывёт маленький корабль, а в нём сидит маленький комочек — цыплёнок. А на берегу лежит большой морж и ждёт цыплёнка.

Маленькие цыплята или утята смотрят на котика, который залез на дерево.

Заготовки в Неизвестное:

Через маленькую дырочку в кулисе лезет соломинка или трубочка, или стальная проволока, затем показывается палец-мизинец, второй, третий, четвёртый, пятый, они что-то ищут и не могут найти. Потом вторая кисть руки, третья, четвёртая.

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

Они то уступают друг другу, то опережают друг друга. Ищут, устали, исчезли. То же с ногой. Через вторую дырочку актёр может тянуть шнур или бельевую верёвку, которой нет конца. Он так и не вытянет, все будут тянуть и тянут, пока не выключат свет... Второй будет стоять на коленях перед дырочкой и то ли молиться, то ли просить, то ли плакать.

На контровом свете выйдет человек с красным цветком и станет плакаться, что ему скучно и поэтому он голый. Он станет себя веселить (гэги из прошлого). К нему подойдёт один, второй, третий и т.д., начнётся истерика скуки и дойдёт всё до оргии нелогичности поступков и бесцельности поиска. Ближе к аръерсцене высветится квадрат и лестница в нём. И на этой лестнице как дрова сложены человеческие тела. Они долго лежат, а затем начинают оживать и жить в ограниченном пространстве, то соединяя материю полноты жизни, то разъединяя и разрушая. Конфликт внутри и формы и содержания. Даже налаженная система отношений начинает давать сбои и, казалось бы, красиво организованное пространство уступает вечно меняющемуся, не стоящему на месте движению. И всё вдруг исчезает, и пустота ждёт нового прихода, нового движения. Время и место являются неотъемлемой формулой меняющейся животворящей материи.

Сколько стоит моё тело, мои уши, моя начинка, мой живот, моя грудь, моя грусть...

Простейшие композиции всё же имеют вечное, не меняющееся тело. И дело здесь не в социуме и не во времени и месте. Есть непреходящие ценности, идущие из недр природы, повторяющиеся во взаимоотношениях человека и пространства жизни. И исторически, мифологически мы будем с некоторыми коррективами повторять всё те же движения, позы, данные нам в наследие из прошлого. Всегда хочется, особенно во времена активного поиска (юность), что-то изменить, особенно вокруг себя. Но нельзя держать нож за лезвие и ручкой резать кусок мяса. Другое дело, что его можно вообще не есть. Но один может не есть, а другой есть с удовольствием. Нельзя лишить общество вина или сигареты, если я не курю и т.д.

Я не люблю симфоническую музыку Моцарта или Чайковского, но что же делать. Нельзя лишать такой возможности рядом со мной сидящих. Я часто думаю над тем, почему огромное количество флейт, фоготов, скрипок и т.д., если вместе и одновременно подчинены дирижёру, смотрят на него и играют нечто. Неужели это хуже звучало бы у одного, двух музыкантов? Может уху было бы проще и легче и даже понятнее, тише, и тишина и пустота, как

правило, входят легче в душу и сердце... Но где бы я ещё мог испытать такое блаженство от мельчайших подробностей, нюансов сложнейшей партитуры, такой полноты природы человеческих эмоций, чувств во взаимоотношениях и противоречиях внутри человека и вокруг него и вне его воли и некоей воли над ним и над той волей, которая над видимой волей и вне вечной воли? Где мне ощутить или получить возможность вспомнить себя самого вне себя самого и где возрадоваться самому себе и восторжествовать не о себе?

Заготовки:

И в этом повторении есть непреходящие ценности накопления опыта тела, памяти тела — ритуал. Природа вечна и вечен её ритуал. Чем больше ритуала вечного, тем более зрима нация, со всеми изменениями и дополнениями. Естественно, тело требует полноты жизни, первоосновы, фундамента, начала. Ритуал, повторяя вечный порядок, является поводом внутри человека, т.е. в самом теле вырабатывается программа деятельности, дабы не подвергнуть его тело изменениям, деформации и, наконец, катастрофе.

И природе свойственны неожиданные повороты, как внутри её, так и под воздействием внешних факторов, т.е. того, что за чертой программы. Человек, накапливая веками сложившийся опыт, доходит до конечного пункта, он полон им и желает ещё чего-то. Может быть, он устал от вечного ритуала, клише, стереотипа и пытается, идя дальше, вернуться к истокам, к первому шагу, к первому чувству, к первому дню человечества.

Тела долго катятся по площадке, лежат, поднимают головы, сидят, встают и идут куда-то гуськом, сели лицом к стене, повернулись лицом к зрителю, сели и затем легли по кругу, как у Матисса. Встали в затылок друг другу, пошли. Опять не туда. Присели перед опасностью, взяли за руки, пошли по кругу, вытянув тела, как у Матисса, остановились, сбились в кучу, стоят. Повороты головы в одну, другую, третью сторону. Мелким шагом кружат вокруг себя, затем мелким шагом, куда глаза глядят. Закрыли глаза, без ориентира вообще упёрлись в стенку.

Открыли глаза — не понимают. Повернулись, закрыли глаза и пошли мелким шагом, не доходя до стены 1, 5, остановились. Ищут выход. Пошли, и щели нет. Так спиной к нам мелко идут и ищут щель, нет её. Стали перебрасывать друг друга, чтобы хоть как-то разнообразить поиск. Устали, легли. И здесь появился некто в чёрном. Он ступил шаг внутри тела-массы, и она покатила за ним.

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

Меня туда не впускают, предупреждают, охраняют. Я перед занавесом, перед стеной, перед силой. Я пойду с другой стороны или вообще не пойду.

Возвращаясь к садам удовольствия, т.е. ко сну человечества, я пытаюсь понять взаимосвязь между потерями и приобретениями во времени и пространстве. Чем наслаждается публика? Что это не про неё, а про соседа? А ведь это тоже должно быть больно: от чужого греха, как и от своего собственного... Ведь мы все одно целое. А если не целое, то как вернуться к той модели уклада жизни, когда люди гордились своим двором, своей улицей, своим городом? Не плясать на могилах, а привести в порядок или похоронить навсегда этот смех не про меня. Про меня, про моих мать и отца, про деда и прадеда, про братьев моих и сестёр. Надо жить по средствам, по силам, по возможностям. Всё остальное — грех.

«Новая зямля» — клип. За счёт света движение несколько секунд. Стоп-кадр, взгляд пристальный, лицо в слезах, бег в рапиде, взгляд — стоп-кадр, избиение — стоп-кадр. Всё — светом. Поза лежащая — стоп-кадр. Игра: принцип игры в футбол, т.е. борьба. Надо придумать. Согнувшись сидит мать. В другом кадре — молится. Плачет невеста. Что-то объясняет немая, а она как обезумевшая смотрит на неё. Любимая появляется в разных ситуациях, во сне, наяву, мокрая под дождём, грязная, слепая, пьяная. Мать говорит, только ничего не слышно.

Формы могут изменить пространство, данное в наследство прошлым, но идёт время, и все начинают говорить о добром старом порядке. Что же там было? Выверенная временем система ценностей, система отношений. Не все ею довольны, но так не бывает, чтобы были довольны все. И всё-таки каждое поколение пробует силы, чтобы изменить. Если не получается, протестует.

Но всё-таки жарко в полушубке летом, да и валенки лучше носить зимой. Козу или овцу лучше держать в деревне, а кормить их из магазина в городе неразумно. И петуху лучше с курами, а не в ванной. И на лыжах лучше кататься зимой.

Жизнь ставит всё на свои места, как лучше для жизни.

Все одновременно что-то делают, каждый своё и до такой степени удовлетворены делом до момента оценки другим. И если оценка отрицательная, как нехорошо на душе. Но нет в этом разницы и не надо разочаровываться, потому что это повторение тех процессов и поисков, что были и до нас. Повторяйте, т.е. вспоминайте и радуйтесь, плохо сделано или хорошо, главное — быть занятым и иметь интерес в поиске, а результат неважен.

Глубокий вздох, вздох разочарования, неудовлетворённости от того, что на мгновение теряется интерес к процессам жизни. Тяжело жить.

После долгих поисков, тяжёлого труда, как хорошо сидеть, глядя просто в пространство, в эту вечную загадку, глядя не во что, в никуда, молчать и смотреть и любить этот день, этот час, эти мгновения. Просто осознавая далеко внутри, в глубине великой усталости, что честно заработан кусок хлеба и в благодарность за это эти мысли о Боге, что дал, что прекрасно жить.

1. Максимович, В. Касмічны лад «Новай зямлі» / В. Максимович // Палымя. — 2002. — № 2. — С. 274–289.

1.4. Хроно/композиция спектакля «Зямля» В. Барковского

Рассмотрим подробно реальное сценическое время каждого эпизода спектакля *Зямля* с целью структурно-семантического анализа постановки.

1 эпизод	Увертюра. Поле с перекатывающимися телами. От задника сцены идёт человек с фонарём в поднятой руке.	0.50
2 эпизод	На авансцене отец и дядька героя разговаривают: «Зямля запушчана...».	1.20
3 эпизод	Как во сне, проходят фрагменты детских забав героя. Нищий и Немая качаются на спине Матери с ангельскими крылышками в руках. Хохочут. На авансцене сидят женщины. Одна из них говорит: «Не зганяй анёла са свайго правага пляча...».	1.00
4 эпизод	Собираются все женщины рода. Матери. Бабушка говорит герою, что напрасно он поменял имя: «Ты ад дзядоў сваіх адрокся...». Они все исчезают. Герой остаётся один.	3.20

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

5 эпизод	С треском из-под колосников опускается Древо Рода. Все стараются его удержать, но ломающиеся ветви его падают на спины. Среди ветвей бегают люди и дети. Играют с Матерью. Опять появляются крылышки ангела.	1.20
6 эпизод	Тюрьма. Заключённые на авансцене. Разговаривают, спорят.	2.00
7 эпизод	Оживает стоп-кадр с деревом. Все стали ходить вокруг дерева, звать друг друга по именам, как бы вспоминая или воскрешая друг друга, призывая друг друга из разных пространств. Заключённые камеры теперь – на стоп-кадре.	0.50
8 эпизод	Снова камера тюрьмы. Диалоги о том, что Кастуся (героя, но тогда он ещё молодой) следует проучить.	1.00
9 эпизод	Один из сокамерников напоминает герою о том, что когда-то тот отнял у него возлюбленную. Идёт сцена воспоминания о первой любви. Участники разбиваются на два враждующих лагеря. Они пытаются разорвать влюблённых, растащить их в разные стороны. Люди отнимают девушку у героя.	1.50
10 эпизод	Дед из камеры один остаётся на авансцене. Его монолог об отношении к жизни.	0.40
11 эпизод	Все ловят пушинку на звуке клавесина	1.00
	+ герой читает: «Мой родны кут...»	1.00
	+ любовный диалог с возлюбленной: «Нядоўгі век у нашага каханья...».	1.30
		Общее время: 3.30
12 эпизод	Воспоминания детства: игра с Нищим, по-детски борются, Нищий притворяется мёртвым. Мальчик пугается, бежит за Матерью. Прибегает Мать. Обнаруживает, что никто не умер. Все смеются.	1.30
13 эпизод	Сцены выяснения отношений с женой: «Ты мяне зусім не заўважаеш...» – «Усё ператварылася ў вялікае Нішто!..».	1.00
14 эпизод	Возникают тени предков в одинаковых накидках с капюшонами. Их много. Они вопиют. Гребут землю в бесконечной крестьянской работе.	3.00

15 эпизод	Бывшая возлюбленная проходит: «Я прыйду да цябе, як сад зацвіце...». Сцена заручын. Сцена венчания.	5.30
16 эпизод	Тюрьма. Диалоги заключённых о том, что является предметом творчества. Жизнь крестьянства, как настаивает антипод Песняра, не может быть объектом поэзии. Выносят миски, едят из них. Дед поднимается во весь рост. Из массовки выстраивается пирамида. Все начинают стучать в миски. Сцена заливается красным.	3.30
17 эпизод	Гуканне вясны. Дед и Пясяр остаются сидеть на авансцене. Каждый вспоминает своё.	3.00
18 эпизод	Появляется Кветка шчасця. Она зовёт Песняра (дуэтная сцена).	2.30
19 эпизод	Пясяр сел на авасцену. Достал из кармана тетрадь. Читает стихи. Медленно опускается Древо.	2.00
20 эпизод	Тюрьма. Камера. Герой мысленно разговаривает с Матерью: «Яны забіць мяне хочуць...». Вспоминает Пасху. Разговор с предками. Обряд.	6.00
21 эпизод	Тюрьма. Деду подают нож и приказывают убить Песняра. Это происходит на фоне обряда. Участники достают из корзин огромные разрисованные яйца, обмениваются ими, рассматривают их	4.00
	+ убийство Деда. Эпизод с красными полотнищами.	0.30
		Общее время: 4.30
22 эпизод	Разговор с Бабушкой: «Я пражыў не сваё жыццё!».	1.30
23 эпизод	Все персонажи идут от задника к авансцене. Останавливаются. Смотрят в зал и вверх. Мать говорит молитву. Лица напряжены. Слёзы.	3.00
24 эпизод	Пясяр остаётся один. Бабушка: «Усё... Не бойся!».	2.00

Глава 1. Пятая первая/: Скрытные ключи памяти

25 эпизод	Поле. Опять перекачиваются волной тела. Пясяр готовится к уходу. Его переодевают в свитку и уводят с собой. Он вернулся в пространство рода.	1.30
-----------	---	------

Постановка состоит из 25 эпизодов и представляет собой *нелинейное* развитие пространства/времени героя.

Структурно каждый эпизод содержит в себе стоп-кадры предыдущего и последующего либо один эпизод частично накладывается на другой.

Таким образом, структура спектакля не просто «лоскутная», но и перекрещивающаяся. Семантически она определяется, как сон, в котором сюжетные куски втекают друг в друга и возникают один из другого.

Ритмическая дуга спектакля выглядит так:

– 0.50 – 1.20 – 1.00 – 3.20 – 1.20 – 2.00 – 0.50/
– 1.00 – 1.50 – 0.40 – 3.30 – 1.30/
– 1.00 – 3.00 – 5.30 – 3.30 – 3.00 – 2.30/
– 2.00 – 6.00 – 4.30 – 1.30/
– 3.00 – 2.00 – 1.20.

Обратим внимание на 5 этих вырисовывающихся в ритмической партитуре времени кусков спектакля.

В первом: центральный эпизод, в котором начинается духовный путь исканий героя. Он слышит голос женщины рода о том, что в своё время он отрекся от имени рода и принял другое имя. С этого узлового момента начинается его движение к роду через воспоминания и сны памяти. Центральный эпизод первого куска расположен строго в середине монтажных эпизодов.

Во втором: центральный эпизод — лирический этюд, выявляющий душу героя: снежинка на звуке клавирина. В монтажном куске эпизод сдвинут к финалу куска.

В третьем: время каждого эпизода удлиняется, как это происходит в классической композиции произведения. Узловой эпизод — воспоминания о заручинах и венчании как центральный пункт памяти героя. Расположен почти в центре куска.

В четвёртом: обряд Пасхи как поворотный пункт на пути героя, обозначающий символическую готовность к смерти и перерождению. Второй, следующий эпизод — убийство Деда. Узловой момент жертвоприношения. Вторит эпизоду Пасхи. Рифмуется с ним. Два данных момента расположены строго в центре куска.

В пятом: центральный эпизод — Молитва рода — вынесен в начало куска. Акцентирован движением всех участников на авансцену наиболее близко к зрителям. В финале уход героя, растворение его в пространстве рода.

1 – 1 – 1 – 3 – 1 – 2 – 1 / 1 – 1 – 1 – 3 – 1 / 1 – 3 – 5 – 3 – 3 – 2 / 2 – 6 – 4 – 1 / 3 – 2 – 1/ – в произведении мы также наблюдаем приближение к «золотому сечению».

1.5. «Сымон-музыка»/: сценическая мистерия

Режиссёр определил спектакль как мистерию, так как на сцене он с художником А. Снопком-Скориной развернул ритуальное действо через путь и жертвоприношение. Путь главного героя как движение в пространстве среди других людей. Путь главного героя как испытание и движение к истине. Жертвоприношение как насилие и распятие музы Сымона, Ганны, и как вознесение Сымона и Ганны над землёй.

Сценический ритуал, как поэма, повторяет свои фрагменты на основе подобных рифм: от печального философа Деда Курылы (Г. Гарбук) через саркастичного философа деда Жабрака (В. Манаев) к серьёзному философу Деду Даниле (А. Памазан) как лестница сымоновых переходов от детской романтической наивности через реальную жизнь к многогранному осмыслению мира и огромную боль. Становление героя, его изменение во времени и даже перемена его внешности — актёр А. Молчанов не просто наблюдает за другими и прислушивается к звукам мира, он является центром схода всех нитей мистерии, он — тайный и основной жрец этого ритуала и главная его жертва.

В кульминации действия — барабанный бой, оглушительный и ошеломляющий. Хор читает текст, словно вырезает слова в окаменелом воздухе. Хор — главное действующее составляющее и творец ритуала. Он то подобен брейгелевским слепым, то напоминает архаических греческих мелодистов, то представляется произносящими речитатив синеблужниками.

Дорога Сымона — паломничество музыканта, художника через жизненные и социальные модели, которые раскрываются как полустанки на дороге, похожие на кинокадры, мелькающие за окнами вагона как фрагменты чужой жизни.

«В театральном Минске режиссёр Николай Пинигин — личность могучая, но вечно ускользающая, словно та красота. Пинигин ставил на Купаловской сцене спектакли “Ідылія” и “Тутэйшыя”, которые наверняка войдут в театральные энциклопедии и справочники Беларуси».

*(Арина Родионова в журнале «Where» за февраль 2006 г.
«Театр людей».)*

«На самом деле “Сымон-музыка” — это путь художника. Есть люди, которые появились на свет для того, чтобы пахать. Есть воины, философы и так далее. И есть — поэты. Я не говорю о том, что пахарь — это более низкая профессия, чем художник. Но поэтический талант — это дар, и поделаться с ним ничего нельзя, его можно только выразить. Когда я прочитал “Сымона-музыку”, то сразу понял, что это не детская сказочка. Это Якуб Колас написал балладу о себе, о своей жизни, о вопросах к ней».

(Из интервью Н. Пинигина автору монографии.)

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

Ритм спектакля чрезвычайно напряжённый, язык метафорический. Основной зрительный образ — ладья, образ перехода на другую сторону бытия и образ вознесения.

Мои студенты-первокурсники: *«Это очень непростой спектакль, он — монтажный, и он подобен шифру или коду, который разворачивается уже после действия».*

Моя подруга, сотрудник литературного музея: *«Полагаю, Пинигин работает на уровне архетипов — дороги, красного квадрата, троицы, трансформации... Поэтому его образность ложится на мощную сетку подсознательного».*

Школьники, посмотревшие весь репертур Купаловского театра во время гастролей в Витебске: *«Тут так ясно и точно выявлена белорусская ментальность! И то, что касается вообще всех людей...».*

Из театральной папки:

«Сымон олицетворяет одарённую личность, духовное начало, искусство, идеал, мечту, а также идею слияния тела и духа, земного и небесного начал» (перевод наш. — Т.К.).

(Максімовіч, В. “Паміж нябёсаў і зямлі”: Міфалагемы і архетыпы ў паэме “Сымон-музыка” Якуба Коласа / В. Максімовіч // Роднае слова. — 2002. — № 11. — С. 4.)

«<...> поставить поэму — это уже претензия на высший класс режиссуры. Тут мало инсценировки диалогов, мало знакомых героев и заученных в школе строчек <...> тут нужна канва, нужен образ, нужна музыка. Зубрич создал разнообразный, богатый ритмической палитрой музыкальный материал, который не только действительно помогает решить проблему неизбежного для инсценировки поэмы провисания темпоритма <...>. А дальше Пинигин уже сам <...> “рисует” основной мотив одиночества творческой личности. <...> В этой подчёркнутой отстранённости Сымона от остального мира присутствует кажущаяся упрощённость, механичность стержневого образа. Однако здесь есть своя правда — мир агрессивно не любит Сымона, тот всего лишь защищается. А силы идти вперёд (это особо подчёркивается Пинигиным и превращается им в поэтическую основу спектакля) в трансцендентном мире предков: от них он получает скрипку, эта стихия подталкивает его в путь. <...> Но всё-таки квинтэссенцию белорусского “Там” воплощают купаловские “старики”: народные артисты Беларуси Гарбук и Памазан! Их деды Курила и Данила — это связь времён, светлое вчера, легендарный золотой век, то, чего у Беларуси да и у белорусского театра больше не будет».

(М. Дымко. “Колас-музыка” // Из архива театра.)

«Из всех спектаклей, поставленных Пинигиным в Беларуси, «Сымон-музыка» — самый необычный и пронзительный. Ощущение такое, будто нас задерживают, останавливают на ходу, заглядывают в глаза, задают обычные вопросы. Только ответить нечего...» (перевод наш. — Т.К.).

(Грамыка, Л. Нам засталося ў спадчыну... / Л. Грамыка // Мастацтва. — 2006. — № 1. — С. 42–45.)

1.6. Хроно/композиция спектакля «Сымон-музыка» Н. Пинигина

Рассмотрим подробно реальное сценическое время каждого эпизода спектакля *Сымон-музыка* с целью структурно-семантического анализа постановки.

1 акт		
1 эпизод	Увертюра: В полутьме на сцене столб света. В нём девушка начинает пластический этюд. Отражение в металлическом квадрате задника сцены. Вертикально струится дым.	1.30
2 эпизод	Вышла группа (хор) из 10 человек: «Ад роднае зямлі...», с каждой следующей строфой нарастает темпоритм чтения стиха до высочайшей экспрессии, до крика.	1.45
3 эпизод	Сцена крестьянской работы	1.00
	+ вошёл Сымон, ходит среди всех	0.50
	+ темп крестьянской работы замедленный.	3.45
		Весь эпизод 5.35
4 эпизод	Нарастает ритм действия: «Гані авечак у поле...». Хор становится кругом, спинами к центру. Одевают Сымона, передавая его из рук в руки. Пластический этюд.	1.50
5 эпизод	Дед Курыла. Дуэтная сцена с Сымоном.	8.25
6 эпизод	Ангелы вошли из правой и левой кулисы, сели на качающийся у задника сцены шест	1.05
	+ взяли лодку. Забрали Деда Курылу, переодели в белое, дали весло.	2.00
		Весь эпизод 3.05

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

7 эпизод	Хор медленно выходит на центр сцены из левой кулисы. Стали, смотрят вверх.	1.35
8 эпизод	Сымон один на пустой сцене.	1.30
9 эпизод	Дед Курыла в виде ангела выходит со скрипкой. Отражение в квадрате. Сымон в центре сцены. Двойная экспозиция из двух фигур актёров и их отражений. Сымон берёт скрипку. Появляется его двойник из правой кулисы, становится за спиной актёра. Играют на скрипках.	3.30
10 эпизод	Овечки-девушки хора (5 чел.). Пластический этюд	1.30
	+ гибель овец: шкуры подвесили (мужская часть хора) на большие кресты. Пластический этюд	1.30
	+ сбрасывают шкуры в кучу в центр сцены.	0.30
		Весь эпизод 3.30
11 эпизод	Отец: «Добра выпасвиў авец...». В центре овечьи шкуры. Отец с плетью стоит у шеста на заднике. Мать — перед ним. Двойная экспозиция фигур актёров и их отражений в квадрате. По обеим сторонам шеста — хор с вилами	1.30
	+ сцена избиения Сымона. Обнаженный, он лежит в центре. Отец и хор — на заднике сцены, хлопают плетями по планшету сцены.	1.00
		Весь эпизод 2.30
12 эпизод	Мать: «Годзе, бацька...».	1.00
13 эпизод	Хор. Предельно сжатый ритм. Нарастающий темп стиха. Стучат в темп стиха вилами по планшету сцены.	1.40
14 эпизод	Кладбище. Сымон идёт в полутьме среди фигур, изображающих надгробия. Слышит скрипку	1.45
	+ появляется Дед Курыла, играет на скрипке. Дед в терновом венце.	1.45
		Весь эпизод 3.30
15 эпизод	Сымон один. Хор: «Гэй, дарогі...». Ритм нарастает, ускоряется.	2.00

16 эпизод	Горит костёр в полутьме. Сымон один	1.00
	+ берёт скрипку. Появляется двойник. Играет.	0.30
		Весь эпизод 1.30
17 эпизод	Появляется Дед Жабрак. Дуэтная сцена	5.45
	+ пластический этюд: Слепые. Песня слепых	2.15
	+ «концертный номер» Жабрака	7.30
	+ дуэтная сцена Сымона и Жабрака – слепые.	1.10
		Весь эпизод 16.30
18 эпизод	Хата родителей Ганны	
	+ Жабрак начинает свою «работу» нищего	1.30
	+ Сымон играет. Вышла Ганна, остановилась, села возле него	1.30
	+ Сымон смотрит на Ганну	0.30
	+ Жабрак уводит его	0.40
	+ сцена в доме.	1.20
		Весь эпизод 5.30
19 эпизод	Хор «выстилает» речку	0.40
	+ Сымон «видит» свидание: пластический этюд хора	0.10
	+ Сымон играет на скрипке	1.00
	+ Ганна пришла, села рядом	2.00
	+ ангелы осыпают сцену блестками	0.30
	+ Сымон и Ганна. Дуэтная сцена	2.00
	+ Ганна уходит	0.45
	+ Сымон остаётся один: «Пайду адзін...».	0.45
		Весь эпизод 8.00
20 эпизод	Барабаны. Хор. Стих. Сначала убыстряется темп, ритм, затем постепенно замедляется.	2.20
2 акт		
1 эпизод	Корчма: люди (хор) пьют, стучат чарками, танцуют	6.00
	+ входит Сымон. Корчмарь предлагает ему остаться	2.00
	+ корчмарь отнимает у Сымона скрипку, прячет ее, Сымон достаёт скрипку, уходит.	2.40
		Весь эпизод 10.40

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

2 эпизод	Пустое пространство сцены. Сымон один. Проходит Ганна	2.00
	+ Играет на скрипке	0.30
		Весь эпизод 2.30
3 эпизод	Пан. Играет.	4.45
4 эпизод	Хор, ритмичный стих. Пластический эпизод дороги.	1.20
5 эпизод	В палатах Пана. Опускается гигантская лю- стра. Рояль. Сымон играет на скрипке	3.20
	+ дуэтный эпизод с Паном.	5.00
		Весь эпизод 8.20
6 эпизод	Дуэтная сцена Сымона и Деда Данилы	5.00
	+ ангелы вышли и забрали Деда Данилу.	4.20
		Весь эпизод 9.20
7 эпизод	Заручины Ганны.	2.20
8 эпизод	Лес. Ведьмы-ворожеи.	5.00
9 эпизод	Насилие над Ганной.	2.40
10 эпизод	Хор начинает медленно и набирает ритм.	2.00
11 эпизод	Сымон встречает мать Ганны. Сцена безумия Ганны. Сцена омовения Ганны. Сымон и Ганна сидят в лодку. Лодка поднимается вверх	7.00
	+ квадрат колеблется. Визуальное ощущение того, что лодка плывёт в небе.	0.30
		Весь эпизод 7.30

Первый акт состоит из 20 эпизодов.

Ритмическая хроно/дуга выглядит так:

1.30 – 1.45 – 5.35 – 1.50 – 8.25 – 3.05 – 1.35 – 1.30 – 3.30 – 3.30 – 2.30 –
1.00 – 1.40 – 3.30 – 2.00 – 1.30 – 16.30 – 5.30 – 8.00 – 2.20.

Обратим внимание на центральный эпизод первого акта, сдвинутый ближе к финалу акта, – эпизод с Дедом Жабраком. Постановщик акцентирует эпизод как самое серьёзное испытание Сымона на первоначальных этапах его пути. Кроме того, в режиссёрской партитуре этот эпизод представляет собой высшую точку комически-характерного в спектакле.

Настроение удерживается на подобной тональности, чтобы перейти затем в лирическое (сцена с Ганной и одиночество). Режиссёр усиливает сцену брейгелевской визуальностью, придавая комическому подтекст трагифарса.

Два первых эпизода занимают почти одинаковое количество времени (экспозиция). Затем — акцент: обрядовая (пластическая) сцена крестьянских работ (внимание фиксируется некоторой затянутостью эпизода и повторяемостью движений актёров).

Небольшая по времени сцена и за ней — первый дуэт с Дедом Курылой, которому отдано более 8 минут (первый важный разговор в жизни Сымона, начало его духовного движения). Уход Деда Курылы в небытие (пластический эпизод) и эпизод, в котором дух Деда Курылы даёт Сымону скрипку, имеют почти равную величину времени. Между ними незначительный минутный перерыв, занятый хором.

Главное время Деда Курылы выявилось в разговоре с Сымоном, затем он появляется символически, связан с образом скрипки, является проводником Сымона до определённого этапа в реальной жизни и затем — его духовным проводником в музыке, в испытаниях творчеством.

Поэтому символические эпизоды Деда Курылы будут равными по времени и небольшими в сравнении с первым.

Эпизод Сымона-пастушка и последующие за ним занимают почти равное количество времени, как и эпизоды с передачей скрипки.

Перед началом главной духовной дороги у Сымона происходит преодоление препятствия. Смысл его — в отказном действии, когда для начала движения необходимо отойти назад, в отказ, чтобы с большей силой двинуться вперед. Момент ухода Сымона из дома в дорогу испытаний в общей сложности занимает такое же время. И, наконец, новая встреча с духом Деда Курылы и благословение имеют тот же хронометраж. Таким образом, длина кусков позволяет ориентироваться в восприятии их семантики на подсознательном уровне.

После большой сцены с Дедом Жабраком эпизод в доме у родителей Ганны занимает втрое меньше времени, ритмическая дуга идёт на понижение и снова повышается в лирическом эпизоде с Ганной.

Бой барабанов занимает почти 3 минуты, однако акцентированная эмоциональность эпизода делает его своего рода восклицательным знаком всей партитуры первого акта.

1 — 1 — 5 — 8 — 3 — 1 — 1 — 3 — 3 — 3 — 3 — 3 — 16 — 5 — 8 — 3:

партитура, приближающаяся к «золотому сечению».

Второй акт состоит из 11 эпизодов (вдвое меньше, однако сами эпизоды занимают больше времени, чем в первом акте):

10.40 — 2.30 — 5.00 — 1.20 — 8.20 — 9.20 — 2.20 — 5.00 — 2.40 — 2.00 — 7.30.

Очевидно, что второй акт имеет закруглённую хроно/композицию.

Сцена в корчме (массовая) эмоционально насыщена не менее дуэтной сцены в замке Пана и дуэтной сцены с Дедом Данилой. Эпизоды с Паном и Дедом Данилой располагаются в центре второго акта и имеют основное структурное и семантическое значение.

Сцена в корчме как концентрация испытаний — начальная сцена второго акта — акцент — наиболее значительная по времени. Она задаёт эмоцио-

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

нальный тон всему действию. Замедленный по темпоритму эпизод у Пана акцентирует смысл раздумий, ориентаций в творчестве, пластический эпизод на музыке раскрывает искания во внутреннем мире музыканта (это его понимание глубин творчества).

Следующий по партитуре эпизод с Дедом Данилой снова возвращает нас к духовным исканиям Сымона. Поэтому он по времени почти совпадает с предыдущим (панским).

Сюжетно из структуры спектакля выпадает сцена ворожбы: казалось бы, не связанная напрямую со всей линией постановки, она могла быть исключена из действия.

Однако, исследуя хроно/партитуру второго акта, мы убеждаемся в последовательности мышления Н. Пинигина. Сцена ворожбы по времени уравнивает третий эпизод (первое появление Пана) и рифмуется с ним. Финальный эпизод спектакля — символическое вознесение Сымона и Ганны — закольцовывает хроно/композицию второго акта. Эта композиция является волнообразной. Работает повышение и понижение общей линии.

1.7. «Сымон-музыка»/: метафора дороги к солнцу

В 1976 году состоялась премьера спектакля *Сымон-музыка* в постановке режиссёра Валерия Мазынского и художника Александра Соловьёва в Коласовском театре (существовал в репертуаре театра до 1989 года).

Мазынский В.Е. (1947), режиссёр, заслуженный деятель искусств РБ. 1976–1989 гг. — главный режиссёр. Премия Ленинского комсомола (1978). Образно-поэтическая метафоричность, возвышенная тональность, пластика массовых сцен, драматическое напряжение.

Соловьёв А.А. (1926), художник театра, живописец. Заслуженный деятель искусств Беларуси. Главный художник театра (1977–1995). Поиски пластической композиции, колорита, богатство выразительных средств. Выразительность пластической среды, ёмкость смысла, философское обобщение, символизм художественного языка.

Шульга С.Н. (1953), 1976–1977, 1979–1980 гг. в театре. В спектакле создал одухотворённый поэтический образ музыканта-Поэта, показал эволюцию его характера, понимание роли художника в обществе. Премия Ленинского комсомола Белоруссии (1978).

1970-е гг. в белорусской театральной культуре являются целой эпохой, когда на сцене главных театров республики плодотворно работают Борис Луценко, Валерий Раевский, Валентин Елизарьев. Их сценические решения объединяют философско-публицистические обобщения, лаконизм мизансценического языка, модернистские приёмы постановок, перенос акцентов с сюжета на самую эстетику произведения. Семантику таких спектаклей определяла сценическая структура театрального произведения.

Поэтический спектакль В. Мазынского, режиссёра той же формации, представлял собой, прежде всего, структуру, созданную по правилам стихотворной поэмы. Однако сценическая поэма — совсем не то же самое, что литературная.

Литературное произведение Якуба Коласа характеризуется как «своеобразный феномен в литературном наследии Коласа. С одной стороны, мы видим в произведении натуральное продолжение генеральной линии идейно-художественной эволюции поэта, с другой — целый ряд принципиально важных для писателя «новаций». Традиционность поэмы выявляется на самых разных структурных уровнях. <...> Поэма «Сымон-музыка» очень коласовская и по формально-поэтическим приметам: бережному отношению к родному слову, эпичной неторопливости мыслей и событий, красочной описательности, настроению многочисленных лирических отступлений, гармоничной слаженности структуры» (перевод наш. — Т.К.) [1, с. 42].

Сценическая же поэтичность создаётся иными художественными средствами. Это — особенности визуального образа, своеобразие режиссёрских приёмов и определённый способ актёрского существования.

Визуальный образ, представленный художником А. Соловьёвым, предельно лаконичный, строгий и вместе с тем ёмкий, задавал наиболее общую метафору сценического высказывания. То же мы могли бы сказать о сценографии Б. Герлована в спектаклях В. Раевского, Ю. Тура в постановках Б. Луценко или Е. Лысика в хореографических версиях В. Елизарьева.

Таким образом, мы определяем однотипность в театральном течении 1970-х гг. В сценографии преобладают живописные решения задников сцены, позволяющие обобщить происходящее и придать сюжету глубину общечеловеческого смысла, или/и скульптурно-конкретные, скульптурно-обобщающие детали на планшете сцены, позволяющие воспринимать действие не в линейно-сюжетном развёртывании его, а одновременно на разных уровнях — философском, ретроспективно-историческом, метафизическом. Драматургический сюжет становился только ключом в мир за гранью повседневности. Методом открывания, прежде всего, была сценография. Она создавала образ спектакля, его пространство и время.

Следующий шаг — особенности режиссёрского языка. Постановщики данной генерации отказались от последовательного, линейного, углубленно-психологического раскрытия материала. Основными методами построения произведения они выбрали монтаж и коллаж, что напрямую соотносится с модернистской направленностью их творчества. Каждый из этих режиссёров по-своему осмысливал и сценически воплощал эпизоды и по-своему «сшивал» их, находя собственный почерк монтажного шва.

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

У В. Мазынского такое же фронтальное построение мизансцен, как и у упоминаемых постановщиков, позволило разрушить психологически-бытовой сценический язык и перевести его в разряд поэтически-исповедального. Произошла метаморфоза и с пространством спектакля. Если в психологическом театре зритель наблюдает за происходящим как бы через замочную скважину, а исполнители делают вид, что зрителей вообще нет, то в поэтическом театре исчезает «четвёртая» стена, дверь и сама скважина, а исполнители остаются со зрителями лицом к лицу.

Однако в отличие от прямой публицистичности, как, например, у театра Ю. Любимова на Таганке, в белорусском театре оставалась нерушимой прозрачная граница между сценой и залом, актёром и наблюдателем.

В спектакле *Сымон-музыка* взгляд персонажей в зал совсем не обозначал обращение к зрителю. Актёр не требовал ответа на свой текст и не собирался вступать в диалог со зрителем. Поэтическая структура постановки характеризовалась артикулированным внутренним монологом героев. Даже когда они вступали в диалог между собой, это всё равно был двойной, тройной или хоровой монолог.

Этим продиктован и способ монтажных швов В. Мазынского: в спектакле не используется приём контрапункта, когда бы эпизоды сталкивались и в противостоянии высекали новый смысл; нет коллажа, когда бы разносмысловые и разновременные куски накладывались бы друг на друга и вызывали синхронную картинку; нет эффектов очуждения, когда бы исполнители выходили из образа и высказывали отстранённую авторскую позицию; режиссёр не работает с временем как с технологическим средством, чтобы создать, например, лоскутную структуру постановки и превратить её в шоу-аттракционы.

Все эпизоды спектакля решены в едином стиле: поэтический текст растягивается, насыщается внутренним переживанием; вместо действия раскрывается состояние главного героя, при котором все остальные персонажи являются только отсветом, отзвуком, отражением его собственного духовного мира; создаётся своеобразный вариант пути-сна-путешествия по топосу души, внутреннего мира главного героя. Явленные фрагменты стиливо «окрашены» одной интонацией, одним тоном. Регистр предельно сужен.

Движение времени и, соответственно, развёртывание внутреннего пространства отсутствует. В таком случае все зоны обозреваемого пространства души героя «сшиваются» следующим образом: хор начинает и завершает композицию, а также включается со своими авторскими «замечаниями» в ключевых моментах переходов от эпизода к эпизоду; сейбиты удваивают линию хора, двигаясь фронтально от задника к авансцене в начале спектакля и от авасцены к заднику по его окончании; у Сымона большие зоны молчания соседствуют с большими же зонами стихотворного текста-монолога; два пластических эпизода (Волк и овцы, Пан и Ганна) концентрируют трагическое звучание спектакля; в кульминационных моментах Сымон вскидывает вверх скрипку и смычок и застывает в стоп-кадре, визуальнo подчёркивая главное мгновение — мгновение рождения звука-высказывания.

Все эпизоды объединены местом действия — в центральной точке планшета вне конкретной обстановки, хотя бы как-то соответствующей сюжету,

что и позволяет воспринимать их только отражёнными в сознании Сымона. Один эпизод плавно переплывает в следующий, и сложно определить, когда именно начинается новый.

Способ актёрского существования в спектакле соподчинён его структуре. Сергей Шульга воплощает *состояние* Сымона, в котором идёт напряжённый поиск вариантов судьбы — герой словно перебирает чётки и сравнивает различные возможности — и границ свободы художника. Актёр точно попадает в заданный постановщиком режим внутреннего перебора клавишей и даже некоторого удивления при их звучании. Это даёт визуальный эффект философской глубины спектакля.

Характеризуя философичность литературного текста Якуба Коласа, исследователь замечает: «Новым для Коласа был романтический характер произведения, чрезвычайно пристальное внимание к тайнам мира и человеческой психике и, прежде всего, принципиально новая для белорусской литературы постановка проблемы генезиса искусства. Поэзия Коласа, очень земная, ассоциировалась с гомоном нив и запахом хлеба, неожиданно заговорила об ирреальном, мистическом, непонятном в природе и человеке. Богатство народных верований, мифов открывается Сымону в беседах с дедом Курылой и Данилой, тайный мир природы зовёт парнишку таинственным шелестом и шёпотом, будоражит невидимые струны в его душе. Существенный момент философской идеи произведения — жажда Сымона в неясном, несбыточном, неосознанном ощущении, в недовольстве собой и миром, рвении к лучшему, желании прикоснуться к тайнам бытия. Мотив этот <...> придаёт философскому течению произведения особую глубину и полифоничность, выводит авторскую мысль из области традиционной, освоенной белорусской литературой социологической трактовки искусства на простор широких эстетических обобщений. <...> На образе Сымона Колас, прежде всего, показал процесс становления таланта, становления личности настоящего художника-творца» (перевод наш. — Т.К.) [1, с. 43].

Философичность спектакля В. Мазынского возникает на другой основе: Сымон, словно Сократ, иллюстрирует перед нами различные способы пристроек к жизни и добыч из неё всевозможных благ. Мы могли бы даже сказать, что спектакль В. Мазынского является отображением сократовского метода философской майевтики, при котором протоголист задаёт ряд вопросов, а отвечающий сам должен сделать логическое заключение о том, что считать нравственным и безнравственным. Сымон исчезает в финале спектакля, он уходит в дорогу к солнцу или в небытие, или в некую романтическую область чистого искусства. Сидящие в зрительном зале вынуждены сами отвечать себе на поставленные героем вопросы. Повторим, спектакль не публицистичен, а значит, ответ не требуется сейчас же. Он представляет собой сценическую поэму-размышление, и потому ответы прорастают постепенно, медленно и в глубине зрительской души для самих себя.

В аннотации к спектаклю говорится: «На сцене поэма воплощена впервые. Спектакль “Сымон-музыка” в театре имени Якуба Коласа признан замечательным событием белорусского советского театрального искусства, назван в числе самых значительных работ страны. Он отмечен премией Ленинского

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

комсомола Белоруссии. В спектакле нашли концентрированное выражение сегодняшние художественно-эстетические позиции театра имени Якуба Коласа. Глубина философского звучания, народность, яркая театральная форма, зрелищность — всё это позволило ему стать визитной карточкой коллектива, носящего имя великого поэта. Фабульную канву спектакля составила судьба одарённого мальчика Сымона. От рождения он не такой, как все. В окружающем мире, понятном его сверстникам, он находит тысячи загадок. Он слышит пение цветов, звуки травы, с болью сочувствует земле, которую люди «бьют и топчут». Природа наделила Сымона талантом. Встреча с Ганной одухотворила, открыла талант».

В обязательствах по соцсоревнованию на 1976 г. за № 2. «Подготовка к 50-летию театра им. Якуба Коласа — постановка спектакля “Симон-музыка” по одноимённой поэме Якуба Коласа» [2].

«В последние пару лет я вновь связался с “Симонам-музыкам”. Тогда, много лет назад, я воспринимал поэму более на интуитивном уровне, но сейчас прибавилось знание. И смотрю на неё теперь не то чтобы иначе, а если бы я сейчас её ставил, то более осознанно и о другом... Акценты были бы на иных местах. Тогда хотелось только обозначить тему старшего поколения: был только дед Курыла, а другие как-то только стороной прошли. Странный финал в поэме. Будто бы скомканный. Теперь я понимаю, что там Ганна остаётся безумной. А Симон так и поведёт её по жизни за собой. Так и будет ходить с безумной. Здесь известная переключка с персонажем А. Тарковского.

Если в “Новай зямлі” много бытописания, то в “Симон-музыка” летопись художнического пути.

Конечно, в 70-е годы более мощным было воздействие эстетики Любимова. Я тоже не обошёлся без ученичества у этого мастера.

И спектакль “Симон-музыка” делался под влиянием любимовской стилистики.

Минималистская структура, небольшое количество деталей, каждая из которых существует только в образном качестве, почти статичное мизансценирование.

Нужно было найти в коласовской труппе актёра, который, прежде всего, внешне подходил бы на роль Сымона. Это был Сергей Шульга.

Потом, когда возобновляли спектакль в конце 80-х годов, его заменил Михаил Краснобаев. Это был совсем иной образ Сымона»

(Из интервью Валерия Мазынского автору монографии.)

«Меня увлекла поэзия этого талантливого произведения. Импонировало и режиссёрское решение. Юный пастушок Симон проходит через сложнейшие жизненные испытания. Но ничто не может сломить его волю и желание служить искусству. Отсюда — и

сложный ход в поиске оформления. Символ дороги к солнцу, к жизни. Символ бури, которую переживает на этом пути юная душа. Ни одно произведение не всколыхнуло во мне столько личных ассоциаций и переживаний. Дело в том, что путь художника всегда имеет одну первооснову. Это искренность, поиск своего “лица”. Это своё открытие мира. Это доверие своему чувству, своей интуиции. Видеть мир по-своему. Это удаётся не каждому, это редкий дар. В “Сымоне” образ мальчика — это целый мир. В нём — жизнь, борьба. Работая над пьесой, я всё время вспоминал своё детство и юность. Под впечатлением от произведения и своих воспоминаний рождались целые серии образов.

Передо мной стояла сложная задача. Нужно было через зрительные образы передать душевное состояние героя в зависимости от разных ситуаций, в которых он оказывался. И таким образом способствовать эмоциональному восприятию спектакля. Декорации — дорога, солнце — сменялись декорациями с мчащейся колесницей, падающими колёсами и лошадьми. Менялся и цвет — спокойный, ровный на огненно-красный.

В каждом спектакле перед художником стоит, прежде всего, задача организации пустого пространства сцены. Его надо превратить в среду, где будут действовать актёры. Работа художника начинается задолго до первой репетиции. Но главное из главного — это художественное решение спектакля, поиск образности. Художник способствует прочтению пьесы, задавая ей при этом определённый ритм. От художника зависят действия актёров в пространстве. У художника складывается свой принцип образного решения спектакля. Он не следует буквально тексту пьесы, не воспроизводит фотографически ход событий. Он создаёт образный строй всего спектакля. Он помогает актёрам. Но бывает, что в процессе работы над спектаклем рождаются совершенно самостоятельные образы. Появляются эскизы, возникают целые серии рисунков и живописных произведений. Линия стремительно обрисовывает фигуру и доводит её до символического звучания. В “Сымоне” соединены линия и цвет. Цвет и фактура подчинены тому, чтобы создать состояние напряжения и экспрессии. В этом произведении нельзя было создавать натуралистический объект, здесь нужна была форма, которая ассоциируется с отношением героя к происходящим событиям.

Будучи студентом живописного отделения Белорусского театрально-художественного института, я не представлял себе, что такое театральный художник. Потом театр стал для меня всем. Всей жизнью. Я почувствовал неограниченные возможности творческого познания. Встреча с драматургией даёт возможность эксперимента. Театр стимулирует ассоциативное восприятие мира. Мне это импонирует.

(Из сценария телепередачи об Александре Соловьёве на Витебском областном ТВ (сценарий автора монографии))

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

1.11.1982.

Вчера вечером приехал из Минска. Выехал в 23.00, дорога скучная, длинная, лёг уснуть, приехали в 6.00. Мы с Мазынским вместе.

Утром 30-го пошли в театр оперетты (музыкальной комедии). В принципе к этому жанру я отношусь почти враждебно. Здание внутри банальное до предела, цветочные люстры как одуванчики, лепка около сцены под орган (оперетта и орган — странное сочетание. Куда только смотрит господь Саваоф, совсем забросил нашу грешную землю!), акустика никудышная. Занавес, стулья — всё оранжево-красного цвета, едко, невыносимо, на сцене этот пожар уже ничем не перекроешь. Всё мелкое, мещанское украшательство, я ещё критиковал новый театр в Риге им. Я. Райниса, здесь всё в сто раз хуже. Одно хорошо, что сцена по размерам как наша, и хорошее освещение прожекторами с хорошими фильтрами, так что на будущее: здесь лучше, чем в Доме офицеров, свет хороший, лучше, чем у нас в театре.

После монтировки ходил по музеям. В музее хорошая выставка портретов из Несвижа семейства магната Радзивилла. Прошёл по всему музею, взглянул на Коровина, Врубеля, Головина, Нестерова, Сапунова, Кустодиева, всё это крик души. Зато внизу экспозиция современного белорусского искусства. Это полное отсутствие души. Страшно это. Когда человек творит бездушно, просто пытаюсь быть верноподданным, время за это жестоко мстит.

Нужно организовать свои работы, связанные с творчеством Я. Коласа. Всё же это личность, и я работал над тремя его вещами, нужно все привезти, тем более что вещи метафоричные и близки мне.

Вечером спектакль “Сымон-музыка”. Спектакль прошёл прекрасно. Бурные аплодисменты. Из министерства Роцин говорил мне, что просмотрели в Декаду все театры, но такой силы, цельности и атмосферы и рядом даже не было ни у кого. Приятно слышать, конечно. Но неприятно, что встреча нас никак не была организована, ни элиты минской, ни писателей, ни художников. Художники в театр, естественно, не ходят. Неприятно, что никаких слов в честь Якуба Коласа, никакого торжества. А надо бы!.. Роцин поздравил на сцене, и на этом всё кончилось.

Днём болтался по городу. Строят метро.

Я загорелся желанием развить свою коласовскую тему, и именно тему “Сымона-музыкі”. Это необходимо сделать, ведь это один из лучших моих спектаклей».

(Из дневников Александра Соловьева.)

«Як <...> “Новая зямля” і “Сымон-музыка” — трылогія “На ростанях” поўніцца адчуваннем прастору і жыцця. Прастор, дарогі — надзвычай важны сюжэтна-кампазіцыйны план твора» [3, с. 27].

Решение спектакля «Сымон-музыка»:

«Станок — дорога к солнцу (к свободе!). Штук 70–80 жердей на штанкетах, как образ родины, при свете на них то берёзовая роща, то дремучий лес, то бесовская тайна.

1. Тема «Солнцеворот. Весна». Свет снизу. Двоится.

2. Тема «страха», нечисти, ведьм, чертей, русалок. В свободной, не совсем театральной манере. Не связывает полностью себя со сценой. Ведь осуществлять не надо. Так что можно фантазировать сколько угодно.

3. Встреча с Ганной. Лунная соната. Бледно, зелено, голубая с ромашками на станке. Всё это нужно обдумать и дать своей фантазии свободу.

4. Финал сверкающий, солнечный. Жёлтое с зелёным. Белые одежды. Снизу через сцену свет и отражение на человеке. Оптимистично и радостно. Хорал.

5. Тёмная сцена. Только в лучах чёрный фон, а может, немного зеленоватый, холодный свет, белый. Совершенно мёртвый. Жуткое состояние. Нужен ещё хоровод и полонез. В сетях, это тоже интересно.

6. Зеленоватая гамма, но сдержанная, не светлая.

7. Солнце жёлтое, зелёное, синее, красное.

8. Сверкающая зеленоватая гамма (маски). Решать очень свободно. Как захочется.

9. В сетке (паутина). Тёмная сцена».

(Из дневников Александра Соловьева.)

Из театральной папки:

«Спектакль назван драматической балладой, и тем определён его жанр. Стихи, песни, музыка — вот язык этого поэтического представления. Театр играет поэму, а не просто драматургическую пьесу, отсюда его приподнятый, необычный язык. В речи Сымона слышна своя мелодия, и двигается он в каком-то ему одному ведомом ритме».

(Манаева, Л. Первооткрыватели / Л. Манаева // Советская Белоруссия. — 1978. — 24 июня. — С. 4.)

«Он (М. Краснобаев — дублёр С. Шульги в роли Сымона с 1985 г. — Т.К.) стремится захватить — и захватывает — свежестью и одновременно зрелостью мысли. Сымон как будто помудрел за десять лет сценического существования. Герой не столько жертва беспощадного времени, он предчувствует, предвидит свою судьбу. Только в тех моментах (особенно в финалах обеих частей), где соответственно первоначальному пластическому и музыкальному решению спектакля молодой актёр идёт след в след за предшественником (С. Шульгой), — только там возникают основания для сравнения» (перевод наш. — Т.К.).

(Ганчароў, У. І зноў — Сымон-музыка / У. Ганчароў // Літаратура і мастацтва. — 1986. — 14 сакавіка. — С. 10.)

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

«Вообще отношения Сымона с другими действующими лицами идут через зал, через восприятие, эмоциональную реакцию зрителя на поэтические монологи Сымона и на появления Хора, Матери, деда Курылы, Жней и Сеятелей. Сымон (в этой трудоёмкой роли дебютировал артист С. Шульга) обособлен от всего на сцене. Перед нами словно оживают сказочные фантазии паренька» (перевод наш. — Т.К.).

(Искрык, У. Ад песень дудароў / У. Искрык // Літаратура і мастацтва. — 1977. — 25 лютага. — С. 10.)

«Большое полотно задника (художник А. Соловьёв) полусферически замыкает пространство сцены. Это — олицетворение видения мира глазами художника — неупорядоченное, возникающее и исчезающее. Здесь словно переплетение диких цветов и невиданных растений, и брызги радуги, расцвеченные солнечными лучами, и морозный узор на окнах. А в центре — солнечный диск, который кажется ярко-золотистым, будто властно и мощно пробивающийся сквозь мерцание красок, стоит только высветить задник радостным светом. Но чаще, по мере развития конфликта, возникает иное ощущение. Этот солнечный шар, рваный и неровный, постепенно заливается чёрным цветом, как грязью. А освещённое красноватым, тревожным светом пятно в центре задника становится сгустком крови, сердцем трепетным и страдающим».

(Волчкова, О. Тепло земли — на ладонях / О. Волчкова // Знамя юности. — 1977. — 6 сентября.)

«И тут в первую очередь нужно назвать художника А. Соловьёва, создавшего необычную, для многих странную изобразительную форму. Нельзя сказать, что она была абсолютно оригинальной, потому что действительно современное — это хорошо забытое прошлое... И помост из досок, наклонённый в сторону зрительного зала, и “хор”, и световые эффекты, и открытая сцена — всё это не появилось впервые. В живописной гамме временами кажется то Чюрленис, то Ривера, то Шагал... Нет, не “цитаты”, а какое-то смутное сходство. А может, это и не так? Может, это только кажется, как кажется, например, что балетная установка в сцене весенней грозы, поставленная балетмейстером А. Красовским, перекликается с “Весной священной” Стравинского? <...> смелая проба создать спектакль-образ, спектакль-символ, используя синтетическое искусство театра, вообще удалась» (перевод наш. — Т.К.).

(Буткевіч, С. Гучыць Коласаўская ліра / С. Буткевіч // Віцебскі рабочы. — 1976. — 2 жніўня. — С. 4.)

«Особый интерес, как пример разнопланового, широкомасштабного музыкального прочтения первоисточника, представляет спектакль “Сымон-музыка” с музыкой С. Кортеса (реж. В. Мазынский, театр им. Я. Коласа, 1976 г.) по одноимённой поэме Я. Коласа. Соз-

дать спектакль, в достаточной степени приближенный к литературному оригиналу, было непросто. Музыкальность стиха, глубокий внутренний ритм поэмы, да и сама основная сюжетная линия — драматичный путь талантливого музыканта-самоучки из народа — явились основой зрелища синтетического типа. Но необходимо было сделать так, чтобы музыка не стала банальным аккомпанементом, сопровождением текста, не придавала спектаклю, созданному по поэме, характер литмонтажа. <...> Развёрнутые разноплановые музыкальные пласты не только не затормаживают действие, не только не противоречат эстетике спектакля, но, наоборот, активно участвуют во внутренней динамике представления. По своему сценическому решению спектакль являлся межжанровой, приближающейся к музыкальной театральной композицией».

(Белорусская музыка 1960—1980-х годов / сост. К.И. Степанцевич. — Минск: Беларусь, 1997. — С. 156—157.)

Из стенограммы обсуждения спектакля на гастролях в Москве в августе 1984 года на сцене Большого зала им. А.Г. Рубинштейна:

«Театр хочет найти своё лицо, не только в бытовом театре, но и в поэтическом, философском плане. Схвачен дух поэзии Коласа — пробуждение <...> сил народа. Актёры работают в замысле режиссёра, мизансцены могли быть менее фронтальными. Актёры <...> играют точно и можно отметить всех — Шульга, Лихачёва, Мархель, Шипилло <...>. Чётко выполняя режиссёрские задачи, актёры часто теряют внутреннее действие, тогда вместо правды — риторика, вместо яркого режиссёрского приёма — без выдумки режиссёрское обозначение. Разница в восприятии зрителя и героя. Или — на помосте — героиня со свечой — излишне красиво. Исчерпал себя, свою задачу Курыла — а он всё появляется».

(Из выступления Ю. Рыбакова.)

«Ваш театр — образ дерева, живого <...>. “Сымон-музыка” — обаяние спектакля в том, что актёры следуют за поэтом. Театр отличается уважением к слову. Шульга связан уже возрастом — некоторые приёмы — уже отживший язык <...>. В эстетике театра — единение образа, символа и самой жизни, из которой они рождаются» [4].

(Из выступления И. Соловьёвой.)

1. Каратай, В. Вечная прага нязбытнага / В. Каратай // 3 глыбінь народных / А.А. Лойка (гал. рэд.) [і інш.]. — Минск, 1982. — С. 41—47.
2. ГАВО. Ф. 177. Оп. 1. Д. 50. Л. 1.
3. Шамякіна, Т. Час і прастора ў трылогіі Якуба Коласа “На ростанях” / Т. Шамякіна // 3 глыбінь народных / А.А. Лойка (гал. рэд.) [і інш.]. — Минск, 1982. — С. 21—28.
4. ГАВО. Ф. 2381. Оп. 1. Д. 65.

1.8. «На дарозе жыцця»/: литературная композиция

В сезоне 1982–1983 гг. на сцене Коласовского театра был представлен спектакль *На дарозе жыцця* как драматическая поэма, имеющая ещё один подзаголовок «Два круга». Авторами инсценировки были В. Гончаров и В. Мазынский. Режиссёр — В. Мазынский. Сценография А. Соловьёва. Музыка С. Кортеса. Хореография Н. Красовского.

Первый круг включал в себя произведения Якуба Коласа и фрагменты поэмы «Новая зямля». Второй круг — фрагменты поэмы «Сымон-музыка» с акцентом на судьбе Ганны. Спектакль был показан на юбилейном вечере и представлял собой драматический образок — структуру из стихов Якуба Коласа и фрагментов из двух его поэм. Образ Песняра в Коласовском театре возник именно в этой постановке. Спектакль-композиция начинается песней, затем появляется Мать-Беларусь. Аллегорические персонажи — старухи, дети, Падарожныя (именно из произведения Якуба Коласа «На дарозе жыцця») — стали сценическим отображением философских раздумий поэта о жизни, о бытии как таковом. «Словно сама жизнь пришла на сценическую площадку, жизнь горькая и тяжкая. Любовь к людям, к земле, к Беларуси — тема неподчинённая времени и вечно нужная в духовном становлении человека» (перевод наш. — Т.К.) [1].

Правда, судьба у сценического произведения оказалась недолгой. «Один лишь спектакль (А. Соболевский говорит об одной из шести постановок по произведениям Якуба Коласа на Коласовской сцене. — Т.К.) под названием “На дарозе жыцця”, созданный по произведениям Якуба Коласа и посвящённый его столетию, прошёл незаметно и вскоре исчез с небосвода» (перевод наш. — Т.К.). [2]. Несмотря на сценическую поэтичность постановки *Сымон-музыка* и, казалось бы, появившуюся у зрителя привычку воспринимать действие, которое выстроено не по законам бытово-психологического театра, данная композиция не была принята с прежней приязнью.

1. Иванчанка, Р. Пакуль эскізныя накіды / Р. Иванчанка // Віцебскі рабочы. — 1983. — 17 лютага.

2. Сабалеўскі, А. Коласаўцы і Якуб Колас: шостая тэатральная сустрэча / А. Сабалеўскі // Літаратура і мастацтва. — 2002. — 9 жніўня.

1.9. «Сымон-музыка»/: поэма пластического театра

В 1980 году Владимир Колесов с ансамблем пантомимы «Рух» на сцене Республиканского театра юного зрителя создал пластический спектакль *Сымон-музыка* по мотивам поэмы Якуба Коласа. Художник — Д. Мохов. Музыкальное оформление — Н. Гапочно.

Ансамбль «Рух» создан в 1971 году. Спектакли: «Хатынь», «Чили», «Красная шапочка». 1971 г. — Международный фестиваль мимов в Чехословакии (Первая и Вторая премии), 1973 г. — присвоено звание Народного театра, 1973 г. — Международный фестиваль мимов в Чехословакии (Первая премия), 1974 г. — Республиканский фестиваль артистов эстрады (Третья премия), 1975–1977 гг. — лауреаты первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся (Золотая медаль), 1977 г. — участники IV Международной творческой мастерской мимов во Вроцлаве. Принципиальным видится то, что коллектив существовал при театре. 1980–2000 гг. — профессиональный ансамбль «Рух». Руководитель — В.П. Колесов.

Драматическая сценическая поэма в пластике создавала визуальный эквивалент стихотворному тексту. Борис Пастернак вывел формулу поэзии, слагая следующие составляющие: музыка — образ — мысль. Причём, добавим, мысль не обязательно высказывается словом. Для анализа визуального произведения это замечание особенно важно. Итак, семантические составляющие спектакля В. Колесова: музыка — образ — не вербально, а пластически выраженная мысль.

В одной из первых рецензий на постановку читаем: «<...> целиком молодёжный коллектив ансамбля представил на суд зрителя своё прочтение поэмы, не идущее механически за текстом, но искусно сохраняющее тонкий лиризм, одухотворённость, очарование произведения белорусского классика. <...> И он удался: светлый, эпически взволнованный, какой-то очищающий. Борьба добра и зла, сил Солнца и Мрака — в этом классическом поединке суть постановки. Вместе с Сымоном и Ганной идём мы сквозь тернии судьбы, переживания, радуясь и скорбя. Сколько тонкого лиризма в этом дуэте, как созвучна ему мелодия одухотворённой коласовской скрипки. И какой агрессивной экспрессией наполнены образы “врагов”. Всю гамму чувств испытывают зрители на спектакле. Она порождена удивительно гармоничными движениями человеческого тела, правильно найденными жестами, необычайной выразительностью лиц — всем тем, чем богат арсенал пантомимы. “Сымон-музыка” — это спектакль-открытие. Мы познакомимся с новым коллективом, с новой интерпретацией коласовской поэмы, с новым для профессиональной белорусской сцены жанром искусства» [1].

Либретто спектакля представляет две части постановки, акцентирующие основные смысловые узлы текста коласовской поэмы, трансформированные в пластические образы.

Первая часть — Познание. Она состоит из 7 узлов:

- 1) рождение таланта;
- 2) земное добро;
- 3) благословение и утрата;
- 4) среди людей;
- 5) душа душу находит;
- 6) жадность;
- 7) просветление.

Глава 1. Пятая первая/: Скрипичные ключи памяти

Вторая часть — Преодоление. Она также состоит из 7 узлов:

- 1) радость людская;
- 2) расцвет любви;
- 3) злоба сильнейшего;
- 4) отчаяние слабого;
- 5) пробуждение сил;
- 6) борьба;
- 7) к свету и солнцу.

Каждая творческая личность могла бы в таких же метафорах описать собственный путь обретений и утрат.

«Я по типуажу подходил: светленький, волосы у меня тогда были длинные... Основное — это была техника В. Колесова. Множество замедленных сцен. Мы существовали в рапиде, и нужно было создавать иллюзию невесомости. И по-актёрски роль нужно было от начала и до конца простроить. И эта задача стала моей собственной, потому что Владимир Петрович работал тогда только с постановкой, и в актёрскую “кухню” он не очень углублялся. Тогда пантомима была модным искусством. На самом деле, когда в спектакль вживаешься, открываются очень чувственные и очень чистые моменты, по которым в реальной жизни очень тоскуешь. Только в спектакле можно испытать это чувство любви к музыке, к искусству и любви к другому человеку...

Была очень хорошая декорация Дмитрия Мохова. Это был вязаный полотно с отверстиями, который принимал разные конфигурации и создавал разные места действия. Можно было делать всякие волшебные действия, когда, например, вдруг из отверстия возникал человек или, наоборот, исчезал в этом отверстии. Декорация была в стиле спектакля и помогала в нём существовать. Этот спектакль мы вывозили только в Киев. Больше было невозможно, потому что для него нужны были определённые условия и именно театральные: штанкеты, свет, специальная театральная сцена и т.д.

От этого спектакля осталось у меня светлое, чистое настроение. Как расцвет. Мы играли его босиком, и у меня осталось это ощущение, словно солнце встаёт, и ты идёшь по траве босиком...

«И сегодня можно говорить об интересных актёрских работах, например роли Ганны и Сымона в исполнении А. Колесовой и В. Котовицкого. Первая детально разработала партитуру движений, одновременно выявив поэтическую мечтательность девичьей натуры и лиризм ощущений. Правда, временами она чрезмерно увлекается балетной пластикой, не всегда органичной, а подчёркнуто танцевальной. Пластический рисунок образа, созданного В. Котовицким, более сдержанный. Сначала актёр широко использует традиционный приём пантомимы, но по мере действия он наполняет пластику более значительными образными ассоциациями, усложняет ритмично-выразительную партитуру» (перевод наш. — Т.К.) [2].

Конечно, мы шли по сюжету произведения Коласа, но пантомиме нужна метафора. Здесь не конкретный сюжет, а некий образ

должен быть. Персонажи были. В начале рождался Сымон, потом появлялся некий Странник со скрипкой. А потом и тёмные силы, обобщённые тёмные силы, которые всячески не давали Сымону приблизиться к музыке. Любовь к скрипке и Муза соединились в женском образе. Тёмные силы препятствовали воссоединению Сымона и Ганны. Они её забирали, и ему приходилось преодолеть множество препятствий, чтобы вырвать её из когтей тёмных сил. И заканчивалось всё хорошо. У нас был счастливый финал, потому что нужна надежда человеку. Сымон и Ганна воссоединялись и с авансцены медленно уходили, обнимались и как бы превращались в одно тело.

Спектакль шёл полтора часа, и я был на сцене всё это время. Это, конечно, сильное напряжение. Кто-то из других исполнителей мог передохнуть, а я не имел такой возможности.

Безусловно, судьба моего героя — это судьба именно музыканта. Не поэта, не художника, а музыканта. Образ Николло Паганини был для меня очень важным в этом сюжете. Звучащая внутри музыка. И скрипка как реальное существо...

Пантомима очень близка танцевальному искусству, однако свободней его. Это — жест, рождающийся мгновенно, из глубин человеческого духа. Словом можно солгать, так как слово проходит через разум. А жестом солгать невозможно, так как он есть реакция чувства вне анализа, вне разума, вне логики. И хотя пантомима работает отрешенными жестами и движениями, всякий раз создается впечатление, что всё возникает здесь и сейчас. Это — не форма сама по себе. Это — внутреннее наполнение чувством.

В драматическом театре такого мгновенного слияния, такого откровенного чувства нет и не может быть. Там движение — бытовое. Актёр, играющий персонаж, идёт. А в пантомиме он как бы идёт. Он не идёт на самом деле, он показывает движение. Он играет само движение, создаёт образ и метафору движения. Он делает невидимое видимым. Он материализует виртуальную реальность.

Более того, я могу поделиться тем, что на спектаклях я чувствовал, как моё внутреннее состояние меняет пространство вокруг меня.

Ощущение было такое, что всё вокруг меня — продолжение моего тела, рук, лица, ног. Я делаю жест — и пространство тянется вслед за моей рукой! Я как будто движусь некоей невидимой, но реально существующей субстанцией. И зрительный зал, весь полный, движется вслед за моей рукой. Я владею этим пространством абсолютно.

Наверное, всё то, что является смыслом поэмы Коласа, можно сделать видимым благодаря пластике».

(Из интервью Виталия Котовицкого, исполнителя роли Сымона в спектакле В. Колесова, автору монографии.)

В. Колесов, мастер массовых пластических сцен, особое значение придавал визуальному образу живой массы. Она была могучей, враждебной, туго

телесной и прозрачной одновременно. Это было некое человеческое тело-действие и вместе с тем дыхание природной стихии. В изобразительном ряде постановщик особое значение придавал рукам: выразительность запястий, ладоней и пальцев создавала целый огромный слой ассоциаций. Руки исполнителей существовали как бы отдельно от их тел, жили самостоятельной визуальной жизнью.

Вторая плетёной сценографии Д. Мохова, переплетения рук рисовали в сценическом пространстве кружева мысли и чувства. Но существовала в этой визуальной рифме ещё и другая образность. При определённом тоне световой партитуры прозрачность плетений трансформировалась в плотную фактуру древесной коры, и тогда возникало иное, более глубокое восприятие изобразительного ряда спектакля. И связано оно было с тотемами, оживающими антропоморфными сущностями. Т. Горобченко отмечала: «В первом акте больше конкретно-бытовых эпизодов, поставленных в стилистике традиционной пантомимы, другой же — философский и сложный по своей пластике» (перевод наш. — Т.К.) [2].

1. Павлова, И. Поет о счастье скрипка / И. Павлова // Знамя юности. — 1980. — 24 ноября.

2. Гаробчанка, Т. Здзяйсненне мары / Т. Гаробчанка // ЛіМ. — 1980. — 24 кастрычніка.

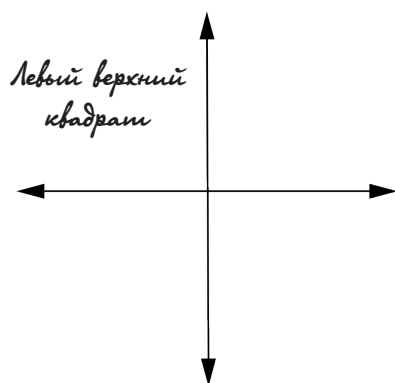
1.10. Архетип дороги. Архетип пути

Мы подробно рассмотрели второй этап архаического ритуала — Путь. Он сопрягается с архетипом дороги и в конечном итоге объединяется с ним в целое. Однако дорога — это движение в пространстве, а путь — движение во времени. Движение из/от профанного к/в сакральное. Движение=постижение.

У Сымона в поэме и спектакле **Сымон-музыка** это движение кажется линейным: в наглядности пандуса от авансцены к рисованному яркому солнцу на заднем занавесе (постановка В. Мазынского в Коласовском театре), в наглядности перемещения в пространстве параллельно рампе (в спектакле Н. Пинигина в Купаловском театре), в изменении времени в реальном становлении личности и возмужании телесной оболочки. Такой род движения — это, прежде всего, дорога, и только потом, позже она приобретает смысл пути.

В «Секретах русского языка» В. Сундуков поясняет: «Дорога и путь вовсе не одно и то же. Эти слова не синонимы. Наши предки дорогой путь никогда не называли. Как и пути не называли дорогами. Дорогой называлась только та дорога, что идёт вдоль реки, по берегу реки, вдоль берега реки. <...> А пу-

тём называлась такая дорога, которая идёт от одной реки до другой. Словом, пути идут поперёк настоящих дорог. <...> Странник — тот, кто шагает вдоль реки. Идёт по дороге из страны в страну. А путник — тот, кто идёт по пути, держит путь от одной реки к другой. Путник идёт из одних стран в другие». Дорога Симона — дорога странника. Это — профанное движение, так как не он выбирает её, а она влечёт его. Путь намного сложнее дороги, это — сакральное движение, и это движение избираемо Симоном, обретаемо Симоном на дороге. В подобном сочленении очевидно, что дорога располагается в пространстве, а путь — во времени.

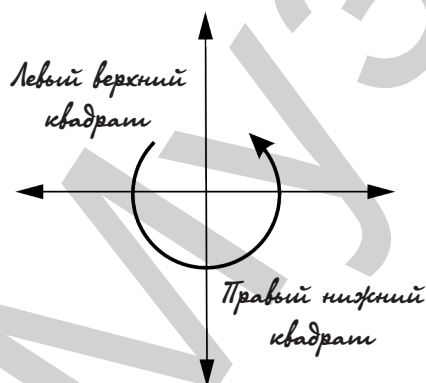


Сакральное — это время первопредков, и оно от нынешнего мгновения всегда уходит в прошлое: чем дальше мы движемся по профанному вектору в будущее, тем быстрее сакральное время устремляется по вектору назад. Уловить сакральное возможно только в пути, т.е. по перпендикуляру к дороге, по перпендикуляру к профанному вектору. Это — выход в пространство левого верхнего квадрата в системе координат.

Суть спектакля — в страдании героя, в поисках им своего предназначения, в переходе творчески-чувственном. Симон переживает, а не осмысляет. Он только натывается на препятствия, «ощупывает» их, «вдыхает», переживает, делает своим внутренним смыслом-опытом, т.е. из внешнего пространства он переводит всё осваиваемое им во внутреннее время ради творчества. Симон не философ, он не рефлексировал по поводу препятствий, он сразу же воплощает их в музыку, сублимирует их.

Пясяня в спектакле *Зямля* (постановка В. Барковского в Коласовском театре) не имеет дороги в профанном смысле, он сразу же оказывается в Пути. Он не движется в некоем реальном пространстве/времени, он — вспоминает и как бы движется назад.

Суть спектакля — в поисках героем себя сегодняшнего и своего предназначения в страдании вчерашнем и в преодолении всего, что уже произошло, а значит, в переходе интеллектуальном.



Петля Пясяня

Пясяня изначально выходит в перпендикуляр к профанности, там снова проходит свою собственную профанную дорогу и от профанности отрекается, отряхивает её прах со своих ног. И его воспоминания, всплывающие целыми материками на поверхность сознания, — это уже пережитые, отстранённые, отчувствованные фрагменты дороги. Сейчас они проплывают перед его внутренним зрением как слайды, как растянутые кадры, уже давно превращённые из внешнего пространства во внутреннее время.

Глава 1. Петля первая/: Скрипичные ключи памяти

Пясняр уже пережил и мгновения трансформации опыта в творчество. И его сублимации уже позади. Теперь ему осталось только свести всё это в целое, обнаружить глубинную основу всего, понять первопричину, найти самую тайную тайну — собственную загадку, расшифровать собственную формулу.

Пясняр с самого начала спектакля уже находится в левом верхнем квадрате системы координат. Но в течение спектакля он постоянно опускается в правый нижний квадрат, в профанное пространство/время. Но не для того, чтобы от сакрального отказаться, а чтобы осознать, *как* он смог выйти в перпендикуляр сакрального. Он не в дороге, он на Пути. Это — путь духа и мысли.

В этом смысле два типа героев (Сымон и Пясняр) смыкаются в образе Шагала из спектакля *Шагал... Шагал...*, который находится одновременно и в дороге, и в пути, и эта петля пространства/времени постоянно множится, усиливается, повторяется.

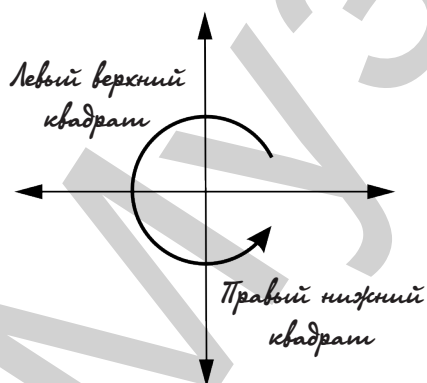
Архетип дороги наиболее чётко прослеживается в судьбе Сымона как последовательность событий и встреч. Он влеком дорогой, её состоянием, её диктатом. Он внимателен к препятствиям, у него есть помощники в их преодолении, и он становится всё сильнее.

И — главное — он чувствует, что дорога — это его жизнь, он — вечный бродяга, у него нет приюта и нет конечной точки. Он не может остановиться, и он всегда одинок. В принципе, Сымон не принимает никаких решений, он даже как бы и не участвует в событиях собственной дороги: переживая и трансформируя их в музыку, он движется только по уже заданному вектору.

Архетип пути (или распутья) характерен для образа Пясняра как преодоление тревоги и неопределённости, как освобождение, как сбрасывание пустого, лишнего и ненужного.

Распутье, или перекрёсток (по-белорусски: ростань), всегда представляется как место силы и место выбора. Пясняр считает кадры своих жизненных испытаний, словно пересматривает бывшие выборы и делает свой нынешний выбор в соответствии с осознанием Рода, предков и сакрального квадрата.

Шагал совершает движение по дороге к пути, с пути снова оказывается на дороге, и опять в сакральное к первопредкам, и обратно — к преодолению препятствий и трансформации опыта в творчество. Эти петли-мембраны пульсируют в спектакле, делая его структуру мерцающей сквозь графическую чёрно-белую кристаллическую решётку.



Петля Шагала

Архетип — это бесконечно повторяющийся мотив, модель, матрица, в которой беспредметный образ, «пустой» и имеющий только очертания прайформы на самом деле несёт в себе латентный смысл, готовый раскрыться и расцвести новыми смыслами в произведении искусства/антропологическом действии.

Архетип дороги является одним из доминирующих, сопрягающих многие другие, объединяющих ритуальные схемы обрядов инициации с архетипами смерти/рождения, лабиринта, жертвы. Герои спектаклей — творческие люди — связы-

вают чувственное начало с рефлексией, настаивая на том, что склеивающим элементом является воображение, интуиция, что позволяет говорить об осознании, постоянном и ежеминутном своего целостного **Я**.

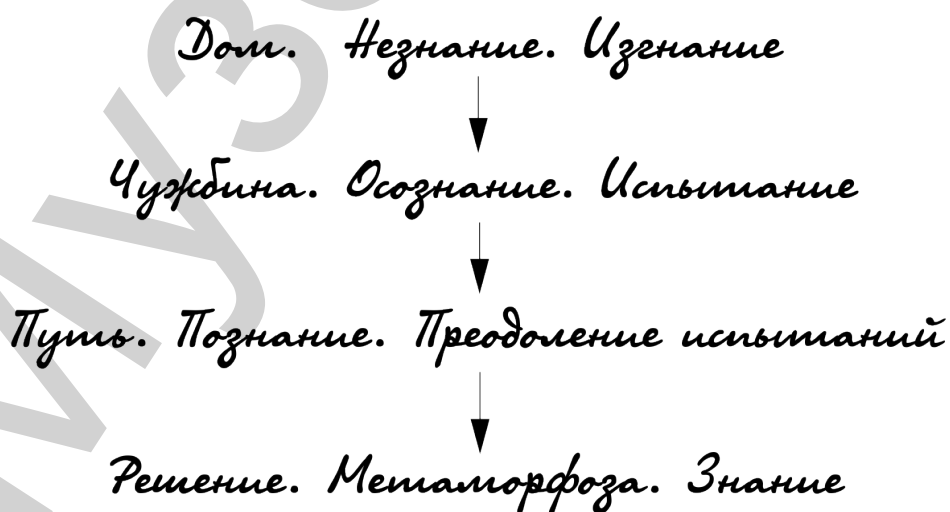
В образе Шагала наиболее ярко выражен ещё один смысл архетипа дороги/пути. В открывающейся герою в последнюю минуту земной жизни его постоянных петель от испытания к вознесению/победе мы наблюдаем не просто этапы становления, не только препятствия и угрозы, но и точки реинкарнаций (мертворождение, пожар, крыша/полёты, василёк/любовь, революция/комиссарство, смерть/мать) как погружение в мистику собственного творчества/полёта. Он начинает из полёта над городом и обретает в конце полёт над городом (Шагал умер в лифте; город свился белым кольцом у его ног; картины Шагала — полёты в пространстве, не имеющие точки опоры для глаза или линии горизонта): режиссёр как будто раскручивает структуру ДНК личности Шагала и его творчества в обретении бессмертия.

Гильгамеш первым в культуре совершает путешествие в поисках бессмертия, потом путь перевоплощений проходит Одиссей, ищет выход за пределы старости по петле времени и Фауст, находит бессмертие в дороге ослепивший себя Эдип.

В реальной, профанной жизни, не символической и не мистериальной идут по дороге терпения, одиночества и обретения смысла/узнавания/моря отчаяния/бытия бродяги Николай Гумилёв, Николай Гоголь, Даниил Андреев, Александр Солженицын, Лев Гумилёв, Григорий Сковорода, Язеп Дроздович. У них разные цели, разные испытания, разные остановки/этапы и разные вертикали/перпендикуляры, разный опыт. Но у всех конечный пункт путешествия один — духовное возвышение. Человек в начале и человек в конце — разные люди: в начале это — человек имеющий, в конце это — человек бытийствующий. В этом и состоит суть петли времени: от иметь (зависимость от профанности) к быть (свободе духа).

Русская дорога Владимирка, ведущая на каторгу, соединяет архетипы дороги и пути: через отказ от себя вчерашнего, от привычек и представлений — к испытанию смертью — к обретению знания, к пониманию иного, главного, к смыслам судьбы.

Дорога/Путь:



ГЛАВА 2

ПЕТЛЯ ВТОРАЯ/: МАТЕМАТИКА РИТУАЛА/: ТРИЛОГИЯ О ХУДОЖНИКАХ

2.1. Ритм

Основой для применения технологий режиссёрского моделирования сценического произведения является ритм. Ритм определяет качество и количество коллажных элементов в пространственно-пластической системе, а также свойства и тип монтажа.

Мерность времени, трансформирующаяся в мерность пространства, позволяет уяснить, что основой подобного «чертежа», организационной основой структуры спектакля является его *ритм*: «сценическое построение спектакля базируется на ритмическом и пластическом задании» [1, с. 172], по утверждению того же А. Таирова, который рассматривал ритм как «субъективное восприятие метрической системы» [1, с. 200]. При применении монтажно-коллажной технологии он выступает как метрико-ритмический расчёт движения, где показателем напряжения пространственно-пластической системы спектакля является темпоритм каждого фрагмента, а затем и последовательность соглашения одинаковых или разнородных темпоритмов на протяжении всего спектакля.

Соотношения, выявленные ритмическими фигурами, берут на себя функции причинно-следственных связей, замещают последовательность, выражают симультанность, компенсируют логические средства сопоставления и подчинения. «Количество ритмических видов <...> обратно пропорционально семантической весомости каждого <...>» [2, с. 120]. Ритмические формы эволюционируют от внешних традиционно-ритмических фигур к внутренним ритмическим формам, обращённым часто к подсознанию, когда мир ощущается и воспринимается как последовательность закономерных вибраций. Это — наиболее тонкие структуры, различимые достаточно сложными творческими натурами. Теория вибраций, основы которой заложены ещё пифагорейской философско-математической школой, в начале XX века разрабатывал художник В. Кандинский в труде «О духовном в искусстве» [3]. Существует соответствие эмоционального фона и ритмических характеристик произведения: это соотношение обусловлено физиологическими механизмами. Информационное содержание находится в соответствии с эмоциональным комплексом, возникающим при восприятии ритмической основы произведения [4, с. 290]. Для восприятия ритмических характеристик наблюдаемых объектов необходимо наличие физиологических процессов с соответствующими временными свойствами у наблюдателя.

На уровне ритма сходятся два способа исследования: топики-темпоральный (хронотопический) и структурный, т.к. ритм в качестве чередования одинаковых элементов является основой построения произведения, и именно он движет всю пространственно-пластическую систему, делаясь знаком

определённой традиции, когда отношение *всей совокупности* художественных элементов на всех уровнях, в их взаимной соотнесённости и в отношении ко всей совокупности внетекстовых элементов и связей может считаться полным описанием системы данного произведения.

Рассматривая взаимосвязи ритма и смысла, П. Пави, представитель французской семиотической школы, отмечает, что ритм составляет смысл, а не существует над ним. Искать ритм — значит находить смысл, — замечает П. Пави [5]. Теория ритма выходит за рамки театра, она опирается на физиологические основы: сердечный, дыхательный ритмы и т.д., однако те же схемы остаются в театре. Э.Г. Крэг, например, считал ритм фундаментальной составляющей театра, визуализацией времени в пространстве. Спектакль он рассматривал как организацию специфических ритмов всех сценических систем, где каждая развивается согласно собственному ритму [5, с. 292]. Эта концепция, определяющая ритм как взаимоотношение движений, позволяет осмыслить диалектику времени и пространства в театре. Тогда, действительно, выбор ритма — это и есть выбор смысла. Именно ритм создаёт и разрушает единства, сближает системы, вписывает время в пространство, а пространство во время.

Ритмически согласованные дуги-графики всех партитур — основное графическое выражение системы спектакля — «чертёж» этой структуры, т.е. геометрическая схема в целом, представляет собой совокупность ритмов. Ритмические графики пространственно-пластической системы в её внешней форме (выразительные средства) — это световая партитура, цвет и краски, музыкальная партитура, динамизм всей сценической атмосферы, находящийся во взаимосвязи с динамикой развивающихся сценических образов. Количество, уровень и параметры выразительных средств (внешней формы) и их ритм обусловлены внутренней формой. На основе ритма внешняя и внутренняя формы согласуются между собой.

Ритм издавна привлекал исследователей мира искусства. По определению П. Флоренского, «постижение реальности есть со-ритмическое биение духа, откликающееся на ритм познаваемого» [6, с. 32]. Категория ритма с античных времён рассматривается как один из универсальных структурных принципов художественного произведения. По мнению Платона, ритм и гармония особенно внедряются в душу и воздействуют на неё. Аристотель также соотносил ритм с душевной жизнью и эмоциональным состоянием человека и делал вывод об этическом элементе искусства: «Ритм и мелодия содержат в себе ближе всего приближающиеся к действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств» [7, с. 82].

Ритм, безусловно, есть чередование во времени определённых единиц, но он есть расположение и последовательность пространственных форм, а значит, ритм находится в основании организации пространственно-временного континуума. Ритм связан с понятием движения, явлениями временного ряда и с органическими процессами, поэтому так важно его изучение в театральном творчестве. Художественный ритм с его специфической структурой ориентирован также и на систему восприятия.

Глава 2. Пятая вторая/: Математика ритмуала

Воздействие художественного произведения через ритм связано с ритмическими закономерностями объективного мира и со структурой произведения, с его архитектурой, композицией, с разворачиванием всей художественной системы. Ритмическая организация структуры заключает в единство все ритмы сюжетных построений, системы образов, ритмы подструктур, ритмы тем и т.д.

Ритм является основой монтажа, т.к. приводит в соответствие (последовательность или контрапункт) все уровни художественной структуры как фактор целостности системы, как выражение периодичности структуры: «Потеря чувства необходимой ритмичности делает любую ситуацию аморфной, непредсказуемой и неуправляемой» [8, с. 108]. Андрей Белый в исследовании «Ритм как диалектика» определяет динамическое единство произведения как интонацию, а ритм — как связь материальных элементов произведения, объективизацию движения произведения.

Для В. Маяковского ритм является основой произведения, проходящей через неё гулом: «Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова... Откуда взялся этот основной ритм-гул — неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение каждого явления, которое я выделяю звуком. <...> Старание организовать движение, организовать звуки вокруг себя <...> Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество» [9, с. 100—101].

Ритм выступает как категория смыслообразования. Если пространство и время, развёрнутые на зрителя, составляют гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого, то всякое отсутствие ритмизированности будет разрывать единую линию внимания.

Нас интересует срез ритмического рисунка в виде «формулы» произведения как носителя информационного сообщения о характеристиках структуры, т.к. только с помощью ритма мы можем осознать любого рода целостность: ритм — «попытка наложить континуальную составляющую на дискретные носители речи» [10, с. 219].

Спектакль как монтаж эпизодов представляет собой определённую ритмическую организацию этих эпизодов. Но во *взаимодействии* целого внешняя форма как совокупность выразительных средств (музыкальная, цветовая, световая, архитектурно-сценографическая, костюмная, жестово-пластическая, интонационно-тональная партитуры) и внутренняя форма (как выражение хронотопа режиссёра) обладают и своими собственными, соотносимыми и относительно самоценными ритмическими графиками.

Исходя из закономерностей сопряжения графиков, актёр, помещённый в конкретную пространственно-пластическую систему, подчиняется общей ритмической логике и одновременно стягивает всю эту логику в субстанцию собственного сценического существования.

Возникает соизмеримость различных уровней структуры сценического произведения на основе ритмического согласования в едином темпомире спектакля.

Ритм восприятия произведения базируется на собственном ритме сценического произведения, и только благодаря этой согласованности (или не-

согласованности ритмов) спектакль возможно оценить как организованную (или разбалансированную) систему. На фоне периодической активности коры головного мозга — альфа-ритма — обнаруживаются импульсы с частотой в 10 герц с «электронной» точностью отсчета, что позволяет говорить о психофизиологическом восприятии временных интервалов. Это означает, что восприятия мира и произведения искусства находятся во взаимосогласованности на основе объективных закономерностей.

Сопряжённая ритмом организованная система спектакля концентрирует внимание (и актёра, и зрителя) и способна выводить в среду *над* структурой произведения: «Ритм, повтор, единством пронизывающий многообразие всех вариаций, является одним из наиболее могучих средств композиционного воздействия. Соприкасаясь с техникой культовых процессов, ... повтор занимает часть их “магических” эффектов» [11, с. 131], а значит, мы вправе говорить об объективных свойствах ритма не только в качестве основы создания произведения, но и как базы для катарсиса.

1. Таиров, А. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / А. Таиров. — М., 1970.
2. Эпштейн, М. Диалектика знака и образа в поэтических произведениях А. Блока / М. Эпштейн // Семиотика и художественное творчество: сб. науч. ст. / АН СССР; отв. ред. Ю. Барабаш. — М., 1977. — С. 338–357.
3. Кандинский, В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. — М., 1992.
4. Шноль, С. Возможные биохимические и биофизические основы творчества и восприятия ритмических характеристик художественных произведений / С. Шноль, А. Замятин // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. науч. ст. / науч. совет по истории мир. культуры АН СССР; редкол.: Б.Ф. Егоров [и др.]. — Л., 1974. — С. 289–297.
5. Пави, Патрис. Словарь театра / Патрис Пави. — М.: Прогресс, 1991.
6. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. — М., 1993.
7. Мейлах, Б.С. Ритмы действительности и искусства / Б.С. Мейлах // Наука и жизнь. — 1970. — № 12. — С. 81–86.
8. Шрейдер, Ю. Ритуальное поведение и формы косвенного целеполагания / Ю. Шрейдер // Психологические механизмы регуляции социального поведения: сб. науч. ст. / АН СССР; отв. ред. М.И. Бобнева [и др.]. — М., 1979. — С. 103–127.
9. Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В.В. Маяковский. — М., 1979. — Т. 12.
10. Налимов, В.В. Вероятностная модель языка: О соотношении естественных и искусственных языков / В.В. Налимов. — М., 1979.
11. Эйзенштейн, С.М. Диккенс, Гриффит и мы / С.М. Эйзенштейн // Избр. произв.: в 6 т. — М., 1967. — Т. 5. — С. 129–180.

2.2. «Мой город, меня не забыл ты ещё...»

Когда в начале 1990-х гг. стало безопасно упоминать имя Шагала в Витебске, Виталий Барковский привёз на Первые Шагаловские дни спектакль *Марк Шагал*, созданный им в Экспериментальных мастерских «АКТ» и проехавший к тому времени по нескольким международным фестивалям. В нём пространство и время трансформировались в невероятной истории ещё не рождённого Шагала, и все персонажи прислушивались к биению его сердца в огромном животе актрисы, играющей мать художника и на самом деле ждущей тогда ребёнка, а на сцене лежал гигантский воздушный шар, очень похожий на мир, где все мы только не рождённые ещё существа. Мир легко и просто переворачивался, и солдатский костыль становился Эйфелевой башней, а Казимир Малевич много говорил по-французски, вспоминая своё сотрудничество и свои споры с Шагалом в Витебске.

Я писала об этом спектакле, с его длинными паузами и замедленными тягучими движениями, с его пронзительным сиренево-молочным светом, а мой друг фотохудожник Владимир Базан не смог тогда прийти и сделать переливы моих чувств и слов визуально оформленными кадрами плёнки, потому что событий на Шагаловских днях было много. Мы с ним не могли предположить, что метаморфозы пространства через почти десять лет на этой же сцене яростно пронзят нас серебряными нитями, графично пересекающими воздух от софитов до планшета.

Спектакль *Шагал... Шагал...*, созданный заслуженным деятелем искусств Беларуси Виталием Барковским по пьесе Владимира Дроздова «Прямой вагон до Парижа со всеми пересадками» (второе и окончательное название пьесы), — это своеобразный ритуал, который кружил актёров и зрителей в реке времени. Чёрно-белая фотография... Сделанная в начале века, она вдруг оживает перед угасающим взором старого художника, сопровождая его в пограничный мир бытия-небытия. Мир его детства и юности возникает как воспоминание, явь и... Витебск.

«Мой город, меня не забыл ты ещё?/ Река твоя в теле моём течёт...».

То, что писал Шагал в своём знаменитом письме родному городу, становится мистикой спектакля: актёры выносят на руках витебские домики и зажигают внутри них лампочки — и начинается мистерия Города... полёта самого города над землёй и во вселенной... кругами, зигзагами, волнистыми линиями город вибрирует в темноте, огоньками рождает какое-то новое созвездие. И сжимаясь до небольшого размера, превращается в небольшой уютный кружок у первого зрительского ряда, у ног актёров, — и Шагал (Г. Гайдук), и его первая любовь Олечка (Н. Саламахо), а потом и Белла (Е. Шарепченко) шагнут в него и через него, взявшись за руки — и словно полетят над его крышами и башнями... Эта исполненная поэзии мизансцена, вырастает из поэтики работ Шагала.

Спектакль чёрно-белый, среди белых круглых колонн, похожий на офорт или ксилографию, или фотографию. Сделанная в начале века, она оживает перед уходящим из жизни старым художником, сопровождая его в пограничный мир бытия-небытия. Этот мир возникает как воспоминание, явь и... родной город.

Кульминационная сцена *Шагала...* — Полет Города во вселенной: в полной темноте пустого пространства кругами, зигзагами, волнистыми линиями Город, светящийся огнями окошек, вибрирует, движется, взлетает, пульсирует, а потом, сжимаясь в небольшой уютный белый кружок с домиками, синагогами, костёлом, Ратушей, опускается у первого зрительского ряда, у ног актёров. Органная музыка переплывает в детский голос: «Мой город... Дзе ўсе свае дні/ летуценна прамарыў/ дзе ўсе свае дні/ Анёл заліваў летучы/ Маланкаю белай у начы...». И, кажется, ты летишь с этим городом в свою юность и в вечность, и времени там уже нет... Зрители этого спектакля в других городах не могли знать этих мыслей и понять, почему всякий раз волнуются актёры, когда над витебской сценой восходит Созвездие Витебска, но красота этого эпизода способна была объединить наши чувства и позволяла ощутить себя художниками и — немножко витеблянами, что одно и то же...

Осенью 1918 года Марк Шагал вернулся в свой родной город с мандатом комиссара, подписанным А. Луначарским, и начал создавать здесь народную художественную школу, чтобы его любимый Витебск вошёл в историю мирового искусства. Ему дали дом на тогдашней улице Бухарина, 10, бывший дом банкира Вишняка, с колоннами при входе, в три этажа, не такой уж большой с виду, но вместительный и удобный внутри — большая удача, учитывая, что Витебск в то время — город прифронтовой, с многочисленным военным гарнизоном, госпиталями и огромным количеством народу. Школа начала работать в январе 1919 года. Над крышей развевался зелёный флаг с всадником и надписью «Шагал — Витебску». И это войдёт в историю. Каждый их шаг по этой улице, по этим камням, каждая подписанная ими бумажка, анкета — всё это войдёт в историю. Как и их одухотворённые благородными идеями лица на старых фотографиях. «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые...» Они начинали новое искусство.

Шагал собирал знакомых художников для преподавания в школе. Приехали Добужинский, Лисицкий, Ермолаева, Пуни, Богуславская. Лисицкий позвал Казимира Малевича. Тому было голодно на даче в Немчиновке, не было дров, ожидали прибавления в семействе, а тут город хлебный, прифронтовые склады продовольствия, да и приличная компания собиралась. Мало того, что приехали известные художники, в городе жил Михаил Бахтин (в будущем знаменитый философ), Николай Малько (ведущий дирижёр Мариинского театра и создатель народной консерватории в Витебске), Иван Соллертинский (ведущий музыкальный и балетный критик и теоретик искусства), Лев Пумпянский, Валентин Волошинов, Павел Медведев. Культурная жизнь была ключом: в конце века известный исследователь авангарда Евгений Ковтун назовёт это время «Витебским ренессансом». Действительно, по уровню личностей, что творили тут, это время сродни титанизму Возрождения.

Глава 2. Пятая вторая/: Математика ритуала

Над белым городом и Шагалом нависал громадой со второго плана большой чёрный стол, который несли, покачиваясь, персонажи памяти — словно во сне.

► Стол был визуально больше, чем... город: второй план как бы наплывал на первый. Стол не только центр дома и центр еврейского праздника бармицвы;

► он — и крыша дома, с которой Шагал взлетал в небо вместе с первой своей возлюбленной, Олечкой («Ты когда-нибудь летала?» — «Только во сне» — «Значит, летала... Я нарисую тебя с васильками, в небе...»);

► он — и пол разорённого большевиками дома родителей жены Шагала, ювелиров Розенфельдов («Где ж теперь витебские женихи будут кольца покупать?» — сочувственно всхлипывает соседка Степановна. — «Хотя большевики обручение отменили, значит, и кольца уже не нужны...»);

► он — и рама картины, в которой впервые возникает Белла с руками, похожими на крылья большой и красивой птицы;

► он — и седалище Комиссара («Товарищ Шагал, расскажите, что это вы такое здесь нарисовали?.. Какое это у вас за существо там летает? Коза? А это что за женщина в небе?.. Козу и женщину опустить на землю!!! А после демонстрации всю эту гадость замазать!...»);

► он — и хупа еврейского свадебного обряда («Белла?..» — «Марк!» — «Белла!» — «Я всё знаю! Про всю твою жизнь...»);

► он — и скамейка для персонажей старой фотографии («Ах, какая компания, какие лица, просто святые лица...», — хлопчет Фотограф, так и этак устраиваясь перед гостями Шагалов. «Какие большие деньги хочет пан за какой-то кусочек бумаги...», «Сынок, мы все уже здесь... на небесах... только тебя нет, ты прожил счастливую жизнь за всех нас! Приходи, посмотрим сверху на наш город, повспоминаем, тогда и поплачем... вместе»).

На сцене витебского театра стояли актёры в чёрном, и медленно-медленно вся эта старая фотография погружалась в темноту, а потом все увидели, что в маленьком домике Города, лежащего у ног, не погасла лампочка, словно в угасающем сознании героя светился последний островок памяти.

Больше на сцене нет ничего. Ни предметов. Ни реквизита.

Перекрестные нити, подобные распущенным длинным полотнищам по диагоналям сцены, — многомерность мира на холстах Шагала... их воздушность и высота.

Шагал... — структура из цепи эпизодов, которую можно длить сколь угодно долго или прервать в любой момент. Принципиально нет сюжета. Есть сюжетный мотив оживающей фотографии — свободное действие. Основой подобной структуры становится время. Это важно отметить и как структурное основание авангардного мышления художников плеяды, к которой принадлежал Шагал. Они открыли значимость времени как стилеобразующего элемента нового искусства. Спектакль основан на перетекании эпизодов, их параллелизме, их наложениях и замещениях, их возникновении по ассоциации или наоборот неожиданно. Принципиально нарушенная логика действия, места, соотношения верха и низа, начала и конца событий, далёкого

звучания детского и взрослого голоса, еврейских мелодий и звука тяжёлого молота, молодости и старости — футуристическо-поэтическое марево в духе Велимира Хлебникова и его эпохи.

Отчужденность и геометричность построения спектакля, чёрно-белый цвет, музыкальная строгость и композиционная закольцованность — предельная скупость в средствах увеличивает диапазон восприятия спектакля не на уровне бытового сюжета, а как эстетическую целостность. Такого рода адекватности присутствуют в спектакле: он сжат до формулы, позволяющей каждому считать собственные смыслы.

Дом на Покровской, когда ещё не было в нём музея Шагала, с конца 80-х гг. становился местом паломничества... И нить времени серебром подернула реальность, сделав его персонажем нового искусства. Фотохудожник Игорь Барсуков и витебские художники — члены творческого объединения «Квадрат» создали серию инсталляций и перформансов — посвящений Шагалу и дому на Покровской. Часы и скрипки, картинные рамы и окна на них тяжелели, как будто вся история прошлого столетия со всей своей свирепостью и мрачной памятью прорывала каркас из света и серебряного воздуха сюрреалистического полёта. Как будто ещё одна фотография, но уже с другими персонажами, открывала другую страницу времени, и луч вечности проявлял другие судьбы: «Посмотрим на наш Витебск...».

Шагал прожил долгую жизнь, успешную, счастливую. Был признан гениальным. На его работах взмывали в небо козы, евреи со скрипками, любимые женщины, петухи, кренились столы и падало время на старинных часах... Он всю жизнь тосковал по Витебску, он Париж называл своим вторым Витебском. «Тружусь и хвораю... В Венеции выставка... А вы не из Витебска?...». На плафоне Гранд-Опера в Париже среди знаменитых музыкальных сюжетов и тем, заплетённых Мастером и его учениками в венок на темени знаменитого театра — уголок Витебска.

Мы смотрели на этот потолок снизу вверх, сидя в шикарных креслах зрительного зала и думали о странном сходе времени: мы привезли Шагала... в Париж и смотрим на кусочек Витебска в Париже, приветствуя Марка Захаровича и слыша его ответное приветствие.

Ведь в спектакле *Шагал... Шагал...* в витебском театре остаётся не выключенным свет в маленьком домике... в задвинской стороне: «здесь осталась моя душа...», «отечество моё в моей душе, вхожу туда без визы...».

...Париж. Набережная Сены. Музей д'Орсэ... Мы с Виталием Барковским идём по залам к одной работе. Я давно хотела показать ему эту картину. Безжалостный, яростный, жесткий — «Автопортрет с Жёлтым Христом», который Поль Гоген написал в 1889—1890 гг., когда ему оставалось жить немного. И чувственный, с небесно-прозрачными глазами Барковский. Всё-таки они очень похожи...

Глава 2. Пятая вторая/: Математика ритуала

...Париж. Площадь Жоржа Помпиду. Центр современного искусства. Приветствуем, как близкого знакомого, *Шагала* и устремляемся к двум работам, которые удивительно рифмуются с его «Двойным портретом с бокалом вина». Это «*Le Grand Enfant de coeur*» и «*Portrait de Dedie*». Такие же удлинённые фигуры, сильная внутренняя экспрессия, напряжение и отстраненность от всего окружающего. Два автора двух работ — герои спектакля В. Барковского по пьесе В. Дроздова *Мадам Боншанс*.

Хаим Сутин и Амедео Модильяни... Несхожие крайности, один из них так никогда и не сумел научиться порядку и манерам, другой и в чудовищном алкоголизме не утратил предельного аристократизма. Кажется, их имена говорили за себя... Один: прорыв яростного кровавого цвета сквозь узкий, суровый и насыщенный мазок. Другой: мёд и медь, льющиеся тонкой золотой нитью и творящие невероятно изящную линию, способную одним изгибом создать небесно-бесплотный образ.

В. Барковский искал новый ход для нового спектакля, премьеры которого должна была состояться в Эдинбурге, на фестивале искусств, где годом раньше *Шагал... Шагала...* был удостоен одного из главных призов в программе Fringe. Режиссёр не просто не хотел повторяться после *Шагала...* Он думал о притяжениях и отталкиваниях творцов.

В *Шагале...* — композиция круга, из которого по радиусу «вырезаются» фрагменты, укрупняющиеся перед зрителем, снова возвращающиеся в круг и бесконечно рифмующиеся в нём.

В *Мадам Боншанс* — постижение нерва героев, противоположных людей и художников, через структуру из 17 фрагментов-эпизодов, которая подобно дуге связывает нежность, гибкость, тонкую интеллигентность с яростью, экспрессивностью и порывистостью. Однако В. Барковский вывернул, словно перчатку, сущность обоих персонажей: Сутину он отдал самые нежные интонации, заставив зрителей искренне любить и сочувствовать ему, а резкие и напряжённые сцены построил для Модильяни. Это было не только переменной знака.

В *Шагале...* художественная форма спектакля соотносилась со структурами шагаловских картин.

В *Мадам Боншанс* она совпадала с подсознанием персонажей и была своеобразным актом психоанализа.

Режиссёр соединил параллельные линии трагедии двух художников через сцену оплакивания Модильяни, которая была похожа по стилю на античное трагедийное действо, завершающееся эпизодом «лунной дороги» с огромными плексиглазовыми щитами (они же — картины в Лувре, столики в «Ротонде», двери в La Rouch, и даже военное облачение...), названными одним немецким критиком на фестивале Neue Stucke aus Europe (Боннское Биеннале — 2002) иконами. А потом один из этих щитов становился надгробием Модильяни, к

которому приходил Сутин и которое в финале спектакля совсем неожиданно превращалось в картину Модильяни, так сильно влекущую к себе Сутина.

Мальчик из бедной многодетной семьи портного из Смиловичей, что под Минском, побиваемый евреями за портреты евреев из-за запрета на воспроизведение облика человека и стремящийся к своей судьбе, подгоняемый жаждой живописного творчества, попал в Париж перед самой Первой мировой войной. Монпарнас был жестоким ко всему их поколению, совсем немногим улыбнулась Госпожа Удача. Тем более уже наступал «настоящий, не календарный, XX век». После войны Модильяни горестно заметит, что Европа повзрослела, но отношение к искусству осталось прежним. Великим он был признан только после смерти. А Сутин уже при жизни получил известность и богатство, которые не залечили в его душе неизбывную печаль и одиночество. Его называют самым жестоким и самым милосердным художником парижской школы. Резкой деформацией формы там вряд ли кого-нибудь можно было удивить, а вот обнажённостью открытого цвета, бьющего по нервам, он буквально сводил с ума, особенно если это был красный.

Он знал поэзию и мог поразить самого Гийома Аполлинера, читая его «Мост Мирабо». Соперником в этом ему мог быть только Модильяни, знающий наизусть всю «Божественную Комедию» Данте Алигьери. Резко деформирующий форму, тот вытягивал модели на своих картинах, придавая им утончённость и глаза без зрачков делая открытыми небесными колодцами в бездонность мира.

Ружа ў чыстым полі, альбо Партрэт мастака з Музай і Смерцю — последний спектакль из витебской трилогии о выдающихся мастерах искусства XX века. Его герой — Юрий Пэн, первый художник Витебска.

Здесь он, выпускник Петербургской Академии художеств, ученик великого наставника всех художников России Павла Чистякова, появился в 1896 году и через год открыл Школу рисования и живописи, через которую прошли сотни учеников, ставших потом всемирно известными художниками. О нём писали, что он занимает в искусстве место только как учитель знаковых фигур — Шагала, Цадкина, Эль Лисицкого. Или как бытописатель еврейского местечкового окружения. Но, думаю, самое значительное — в том, что Пэн создал в Витебске художественную атмосферу, энергетическое поле Города. Он стал катализатором пространственно-временного континуума под названием Витебская художественная школа.

Спектакль, показанный в разных городах, — психологически-бытовой, сюжетный. Он основан на драматургическом материале В. Дроздова, ясном и последовательном в воссоздании хронологических эпизодов одного дня, даже одного вечера из жизни Пэна, последнего его вечера. В ночь на 1 марта

Глава 2. Пятая вторая/: Математика ритуала

1937 года 83-летний художник был убит в своей мастерской на углу тогдашней Соборной площади, как раз напротив аптеки, той самой, первой на Беларуси. Однако у этого спектакля был один-единственный необычный показ. Между огромными зеркалами, в огромных пустых рамах с колокольчиками, с белыми одеждами на персонажах. Слайды работ Пэна, проецируясь прямо на силуэты, казалось, оживали и двигались. Сами герои были подобны теням, плывущим по мастерской и растворяющимся в картинах.

В. Барковский растягивал ритм, чтобы постигнуть загадку Пэна, понимая, что за реалистическими местечковыми лицами прячется некая тайна, понимая, что не так всё ясно и просто на картинах Пэна. Иначе ничего бы в Витебске не произошло... А коль скоро всё-таки произошло, то Пэн — потайная дверца в энергетическую суть Витебска. И В. Барковский захотел её приоткрыть.

У Густава Майринка, выдающегося писателя знаменитой пражской литературной школы, есть роман «Голем», пронизанный алхимической символикой, египетской мудростью и отзвуками древних ритуалов. Голем — существо несовершенное, для своей миссии не готовое и вообще не живое до тех пор, пока в его рот учителем не положена буква. Пэн сотворил нечто подобное с Витебском, оживив его. Сам был принесён в жертву и прошёл сквозь иглу времени в вечность.

Спектакль начинался белой интродукцией... Все говорили медленно и медленно двигались, словно стремились как можно дольше длить последний час жизни художника, словно хотели задержать судьбу на пороге его мастерской. Рядом со старым Пэном возникала фигура Пэна молодого... По сцене кружили Арлекины... Две Музы и две Смерти... Мир двоился, как будто художник всматривался и вслушивался сразу во время и в вечность, сопрягая их в общую метафизику.

Казалось, режиссёр повторял рифмы *Шагала...*, где главный герой также отстранялся от действия, и всё происходящее на самом деле совершалось в его внутреннем мире, а все остальные персонажи возникали из музыкального пространства и музыкального времени, словно звуки, ноты и цвет. Но это только внешне трилогия закольцовывается в тондо.

Форма *Ружы...* — не столько поэтическая, сколько симфоническая, основная тема которой набирает силу постепенно, а все остальные как ручейки собираются в главный смысл преодоления биологической смерти благодаря Искусству: «Нужно быть красивым», — постоянно повторяет Пэн.

В. Барковский начал трилогию с чёрного, провёл через красный и вывел её в белый цвет. Через трагедию и ярость — в мудрость бытия...

...Старые фотографии. Чёрно-белые, покрытые серебряными нитями времени. Мой город... «Тот Витебск его — пропыленный и жаркий —/ приколот к земле Каланчою пожарной./ Там свадьбы и смерти,/ моления и ярмарки./ Там зреют/ особенно крупные яблоки/ И сонный извозчик/ по площади катит...» ... Когда наступает поздняя осень, и ранним вечером сумерки посылают на его улицы великие тени художников, отзвуки их чувств и шагов начинают свой полёт над городом... Он оживает, словно проявляются сразу все его облики. «Не было ни одного дня, чтобы я не разговаривал с тобой... Я целовал тебя всеми своими красками на всех своих полотнах...» — писал Витебску Шагал в 44-м году.

В. Барковский в любом своём спектакле ищет загадку, которая деталью как бы не касается смысла действия, даже раздражает иногда, однако в то же время оказывается манком для памяти об этом спектакле. Это — его стремление выйти из понятного, рационального и оправданно-рассчитанного в зону неясного и иррационального. Поэтому он и предлагает сценографу создать такую декорацию, в рамках которой не может быть геометрически точных актёрских выходов, а есть линии движения по кругам, диагоналям, по острым углам — т.е. по орбитам, которые хотят пересечься и никогда не пересекаются.

2.3. Цветовая триада в культуре и искусстве

Составим цепь, образующую универсальность цветовой триады.

Её начальное и финальное звенья: чёрный, красный и белый цвета смыкают опыт восприятия мира и его знакового выражения.

Здесь мы будем настаивать именно на *знаковом* понимании триады и её составляющих.

Любого рода классификации возникают на основе психофизиологического опыта человека, и в этом смысле человек находится в центре и определяет систему координат мира, т.е. человек является мерой всех вещей этого мира. В основе любой классификации находятся обозначения больших областей психофизиологического опыта, в которых смыкается осмысление мира, система чувств и социальные отношения. На ранних стадиях развития культура тесно связана с телом человека. Его положение в пространстве и времени, его возможности выхода за существующее пространство/время определяют весь ход его деятельности, мышления, поведения и построения картины мира.

Одним из основных принципов ориентации в окружающем мире является принцип двоичности, когда картина мироздания заключена в упорядоченную сеть дуалистических представлений, благодаря пониманию человеком того факта, что всё вокруг состоит из противоположностей. В центре такого мира находится сам человек, и всё вокруг него ориентировано в пространственных и временных зависимостях только на него [1].

Двоичности типа «восток—запад», «право—лево», «верх—низ», «теплый—холодный», «сырое—вареное», «день—ночь» позволили не просто увидеть мир стройным и дать каждому предмету время и место, но и понять взаимодействия событий и явлений, а также почувствовать влияние этих событий и явлений на судьбу самого человека. Такая классификация изначально структурировала мир и делала мышление отвлечённым, абстрактным, позволяя выделять не явное, не видимое, но главное — систему элементов и их взаимосвязь и взаимовлияние.

Помещая себя в центр картины мира, в центр явлений и событий, человек становился важнейшим элементом всей структуры мироздания, а значит мог

Глава 2. Пятая вторая/: Математика ритуала

воздействовать на пространство и время, на все другие элементы мира. Взаимодействуя с пространством/временем, управляя процессами природными и социальными, вычленив космос из хаоса и удерживая космос в должных границах, человек должен был ощущать себя вселенским актёром, жрецом, демиургом или, по крайней мере, участником хора, совокупно управляющим силами мира.

Подобные рассуждения приводят нас к выводу, что в двоичной классификации незримо всегда присутствует третий – сам классифицирующий, человек. В культуре же троичную классификацию связывают с цветом [2, с. 79]. Главными цветами культуры выступают чёрный, белый и красный. У многих племён, как подмечает В. Тэрнер, другие цвета являются производными. Каждый из трёх цветов имеет в разных культурах множество значений, но определяющие всегда совпадают, т.к. связаны они с человеческим телом, с осознанием сильных физиологических переживаний [2]. Поскольку эти переживания превосходят обыденные, то и воспринимаются они как состояния с избыточной энергией, и им приписывается космическое происхождение и социальное бытие.

В бытовой повседневности человек руководствуется состоянием, настроением, сиюминутными реакциями на происходящее. Неотрефлексированность является и основой, первотолчком к дальнейшему осмыслению события и его анализу. Наиболее сильные эмоции и переживания, словно нити, пронизывают весь человеческий мир от его биологической природы до восприятия, а дальше – до социальных структур и космических глубин. Каким образом обнаружить начало и конец этой нити?

И, действительно, «мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами, т.е. испокон веку наличными всеобщими образами», т.е. архетипами [3, с. 98]. К.Г. Юнг определяет их как основу коллективного бессознательного, а значит, мы вправе трактовать их как начало нити, связующей все уровни мироздания. Платон же рассматривал архетипы как основание вселенной, как суть мира и его начало, т.е. начало нити, в его представлениях, располагалось на другом уровне бытия мира. Мы в своих рассуждениях базируемся на точке зрения Р. Тарнаса о том, что «природа действительно не просто феноменальна, не является она и независимой и объективной: скорее, это нечто такое, что выявляется к жизни самим актом человеческого познания» [4].

Тогда, природа и человеческое бессознательное пронизаны друг другом, и человеческое воображение находится в прямой связи с внутренними процессами природы, а «образная интуиция – не субъективное искажение, а завершение человеком сущностной целостности этой реальности, которую дуалистическое восприятие раскололо пополам» [4, с. 368].

Архетипы Платона и архетипы Юнга объединены в опытах С. Грофа [5, с. 150–200], которые выявили процессы, происходящие на биологическом уровне, но с отчётливым отпечатком архетипического ряда, потрясающего своей глубиной и значимостью. Таким образом, нить, пронизывающая и связующая человеческое существо и мир, не имеет начала и конца. Всё связано со всем, мир и человек взаимно отзеркаливают и пересекают друг друга.

И коль скоро человек по аналогии с физическим опытом в состоянии описать природу, он классифицирует её явления через те чувства, которые превосходят по силе все прочие переживания. Он приписывает природе символика цвета, так же, как и воспринимает социальные отношения по тем же цветовым обозначениям.

Белый и чёрный вызывают чувства, образуемые парами: благо—зло, чистота—нечистота, счастье—несчастье, жизнь—смерть, свет—тьма. В этом случае белый и чёрный выступают как выражение высшего уровня в модели мира. В ритуалах же тесная связь присутствует между белым и красным, а чёрный выражен неявно. Тогда триада представляет собой следующее: белое—позитивное, красное—двойственное, чёрное—негативное.

Как свидетельствуют различные словари символов [6], быть белым — значит, быть в правильных отношениях с живым и мёртвым. Значит, быть здоровым и невредимым. Белое является символом радости, еды, зачатия, вскармливания. Белые знаки символизируют и гармонию с мёртвыми. Белый — это всё явное, очевидное и открытое. Это — дневной свет. И это — источник всего сущего. Белое означает и неоскверненность, в моральном и ритуальном смыслах: белизна и чистота во всех отношениях идентичны признанию определённого социального статуса.

Красный обладает, как мы отмечали выше, двумя качествами и значениями. Он связан с агрессией и плотскими желаниями. Красный обозначает и функцию жизни, в том смысле, что красный цвет — мужчина, отнимающий жизнь; и женщина, дающая жизнь. Оба определения напрямую связаны с кровью.

Большинство охотничьих ритуалов сочетает красное с белым. «Белое—красное» связаны с активными состояниями. Красный в этой паре — сила, белый — жизнь. Красный в данном единстве представляет собой антитезу белому: мир—война, молоко—мясо, семя—кровь. А вместе красное и белое символизируют жизнь, и вместе они противостоят чёрному как отрицанию и смерти.

Наиболее изощрённое толкование смысла цветовой триады и её разработка содержатся в комментариях философа VIII века Шанкарачарья к Упанишад: красный — цвет первоогня, белый — цвет первичных вод, чёрный — цвет изначальной земли. В огне исчезает всё, что зовётся огнём. Видоизменение — это только слово, а три цвета (формы) — истинны. Эти три цвета образуют видимый огонь. Весь мир в своей структуре является трехчастным. Три цвета называются в Упанишадах божествами. Они проявляются в феноменах следующих рядов: пища превращается в: 1) самое грубое (чёрная часть) — в кал; 2) среднее (красная часть) — в плоть; 3) наиболее тонкое (белая часть) — в мысль. А вода превращается в: 1) мочу; 2) кровь; 3) прану (первичную энергию). Три цвета, таким образом, — это, прежде всего, качества бытия, энергии и темноты. А вместе они сводятся к единой сущности мира.

В обществах, где эти три цвета используются в ритуалах, они наиболее полно и едино проявляются в обрядах инициации. Белый здесь является символом союза мужчины и женщины, матери и ребёнка. Красный — знак формирования группы через материнскую кровь и кровопролитие в войне.

Глава 2. Пятая вторая/: Математика ритуала

Чёрный символизирует переход в иной статус через мистическую смерть и единство группы через землю.

В. Тэрнер подчёркивает, что триада белое—красное—чёрное есть архетип человека как процесс переживания наслаждения и боли [2, с. 79]. Итак, цвет — взаимопревращающийся показатель, метафора культуры. С цветовой триады как базового фактора начинается осмысление и систематизация мира. Цвет в разных моделях мировой культуры концентрирует поля смыслов и ценностей духа.

В китайской культуре, например, красный — цвет династии Шу и юга, цвет радости, цвет невесты; белый — цвет запада, смерти, траура; а чёрный — цвет севера, цвет учёности и мудрости. В знаковой формуле Инь-Ян обозначено взаимопроникновение чёрного и белого, их взаимопревращение, переплетение и зарождение одного в другом.

В русской традиции чёрный цвет двойственен: он — выражение скорби, он же отражает и высшую форму духовного служения (в одежде монахов). Белый является высшим взлётом духа в русских культовых сооружениях. Красный обозначает прекрасное («красный угол»), красивое, праздничное («красный день»).

«Странная вещь, — напишет Казимир Малевич, — три квадрата (чёрный, красный, белый. — Т.К.) указывают путь, а белый квадрат несёт белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни. Какую важную роль имеют цвета как сигналы, указующие путь» [7, с. 188]. Белый цвет также двойственен: он обозначает жертвенность, божественность и вместе с тем — холодность, пустоту и смерть.

Его использование в значении траура в Китае, в Древнем Риме и в течение многих столетий в Европе связано с посвящением в новую жизнь: «кандидат» означает ослепительно белый.

В христианской культуре белый — цвет крещения, святости, истины и откровения. В языческом миропонимании, у друидов это — цвет жертвенных приношений. В алхимии белый — цвет ртути и второй стадии Великого Делания.

Триада происходит из тела человека и равнозначна телу, а сознание человека воспринимает её как данную извне. Коль скоро человек — источник нитей жизни, и этими же нитями пронизано и связано всё сущее, он полагает, что может управлять нитями и использовать их.

В XX веке с открытием квантового миростроения становится очевидным, что открытия Казимира Малевича — это геометрические тексты [8]. Первым заметил числовые выражения в его работах Велимир Хлебников и назвал теневыми чертежами, которые сводят воедино макромир и микромир [9]. Измерив рисунки К. Малевича, Велимир Хлебников обнаружил то же число (365), что определяет кровавой шарик и поверхность Земли, назвав это число «теньвым годом». Ключом к пониманию работ К. Малевича Велимир Хлебников считал отношение наибольшей затенённой площади к наименьшему чёрному кругу.

В феврале 1920 года в Витебске был создан спектакль, визуализировавший этот принцип геометрического текста. *Супрематический балет* Нины Коган

акцентировал геометрию пространства через передвижения геометрических фигур квадрата, круга, линии, дуги и т.д., супрематию-первенство чёрного квадрата как некоей реальности, в которую уходят любые формы и идеи, а также констатировал ту нулевую точку, в которой происходит растворение пластического начала в пространстве, точку развоплощения формы. Супрематия чёрного квадрата в *Супрематическом балете*, как и в живописи, выглядит конечной точкой некоторого этапа развития идеи движения.

Произведение представляло собой выявление основных форм «элементов движения, его развертывания из центра в порядке... следования фигур 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращения по диагонали, по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом... Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат 1) фигура с чёрным квадратом, она... первенствует как целое. Тела двигаются, три основные фигуры образуют 2) линию пересечения 3) фигуры, несущие форму круга, и фигуры с красным квадратом устанавливаются на оси движения, образуя вместе с предыдущим крест 4) выдвигаются 10 фигур, образуя дугу, пересекающую крест.

Чтобы подчеркнуть первенство квадрата, круг, установленный в центре, распадается, и выдвигается сначала квадрат красный. После круг приближается к чёрному квадрату, распадается, и картина завершается супрематией чёрного квадрата» [10].

Супрематизм представлял собой взаимопревращение форм, пространства и времени, но характерным для него является закономерность цветовой триады. Малевич подчёркивал: «Построение супрематических форм цветного порядка ничуть не связано эстетической необходимостью как цвета, так формы или фигуры, тоже чёрный период и белый. Самое главное в супрематизме — два основания — энергии чёрного и белого, служащие раскрытию формы действия, имею в виду только чисто утилитарную необходимость экономического сокращения, потому цветное *отпадает*. В творениях цветное выявление или тональное не зависит от эстетического явления, а от самого родового происхождения материала, сложения элементов, образующих комки или форму энергии» [11].

Тогда Ноль цвета — это чёрный, т.е. выражение системы низшего ранга. Вспомним значение чёрного в разных культурах. К тому же чёрный — *нулевой* элемент в диаде «белый—красный». А белый — выражение высшей целостности, которая обладает огромной энергетичностью. Таким образом, чёрный и белый — абстракции крайнего типа. И один и другой выражают вакуум, который в современной квантовой физике рассматривается как *исходная абстракция*. Вакууму отводится особая роль в космогонии, т.е. в возникновении и развитии физического мира. По одному из сценариев эволюции Вселенная начинается из состояния физического вакуума огромной энергии. Этот вакуум суперсимметричен, из него Вселенная разогревается до Большого взрыва, когда огромная энергия высвобождается и переходит в энергию частиц и полей, из этого вакуума возникших. Единая субстанция расчленивается на вещество и поле, а избыток вещества составляет основу звёзд и галактик.

Глава 2. Пятая вторая/: Математика ритуала

Проанализируем смысл Супрематизма. Основанием для построения форм выступает здесь главное экономическое начало, которое передаёт силу статики и видимого динамического покоя. С помощью только одной плоскости. С нашей точки зрения, это и есть высокоэнергетичный вакуум в суперсимметричном состоянии до начала распада симметрии. И его можно рассматривать как потенцию. В момент распада сверхцелостности из неё высвобождается энергия, благодаря чему возникает энтелехия (вещество). Эта видимая реальность в классическом искусстве воспринималась как единственная. XX век развернул цепочку космической эволюции в обратном порядке: от энтелехии к энергии и затем — к потенции. Динамический принцип выразил энергию. После этого квантовая физика в союзе с древними мистико-математическими школами определила наличие чистого импульса, момента, где нет вообще никакой формы. Вот он — момент белого в Супрематизме К. Малевича.

К. Малевич подчёркивал, что Супрематическое бесконечное белое даёт лучу зрения возможность идти, не встречая себе предела [11], туда, где уже нет никаких форм, нет времени и нет пространства. И именно это есть реальность чистой потенции. К. Малевич определил этапы Супрематизма: чёрный, цветной, белый по числу квадратов. Белый для К. Малевича — форма белого миростроения, самопознания себя во всечеловеке («всецеловек» обозначает большее, чем сверхчеловек, это — человек в превышенном состоянии сознания). «Всецеловек» не просто охватывает мир своей мыслью, а и сам *становится* миром, т.е. как бы возвращаться в вакуум огромной энергии, в потенцию, в белый квадрат.

Взаимопревращение белого и чёрного с точки зрения квантовой физики выглядело как нарушение симметрии вакуума, в момент которого он отдаёт энергию на рождение объектов, на приобретение ими масс и зарядов. Плотность вакуума при этом резко уменьшается и после качественных скачков превращается в 0. Это — ноль наинизшего энергетического состояния квантового поля. Нечто по имени Ничто. Чёрный квадрат. Истинный вакуум.

Белый же вакуум содержит в себе всё. Он распадался на корпускулы, плавающие вне гравитации и связанные энергетическими контактами, т.е. превращением потенции в энергию. Цветной Супрематизм. Красный квадрат.

Чёрный — то, что осталось от первоначального вакуума после отдачи им энергии. От чёрного путь назад лежал к пониманию белого, к обретению белого.

Мир в этом случае представляется эволюцией целостной системы, а не суммы элементов.

В Витебске Казимир Малевич написал о том, что семафоры Супрематизма он расставил на дороге, и через них можно двигаться в обретении истины о мире: «О цветах и о белом и чёрном ещё возникнет масса толков, которые увенчаются через путь красного в белом совершенстве» [11, с. 187]. Между тем сам Казимир Малевич отрицал символику цвета и тем не менее всегда попадал в неё помимо своей воли. Так, красный он обозначал как революционный знак, чёрный — как символ своей собственной смерти.

К. Малевич различал беспредметность в качестве выразительного средства и беспредметность в качестве философского понятия. И здесь мы видим не только отличие Супрематизма от беспредметного искусства (где беспредметность — только выразительное средство), но и определение в цветовой триаде Супрематизма того самого истока, о котором мы ведём речь. То есть сам Казимир Малевич использует три цвета, прежде всего, в философском смысле. Супрематизм — система, в которой происходит движение цвета через культуру цвета (термин Малевича) к познанию мира. Цвет убивает вещь, он воплощает в ней пространство, т.е. сущность вещи вне её оболочки.

Расставив семафоры Супрематизма, К. Малевич решил удалиться в бесконечное пространство человеческого черепа. Почему? Истина оказалась к этому времени открытой для него — *белое*? Определение дороги для своих учеников и последователей? Возвращение, как пишут некоторые исследователи творчества К. Малевича, к реалистическому искусству? Надо полагать, что, обретя *белое*, К. Малевич открыл антропный принцип через Супрематизм: мир тонко и точно пристроен к человеку. Но этого мало: мир выражен в человеке, в его сознании и плоти. Именно в человеке содержится разгадка миростроения. Человек существует как развилка бытия, он находится в центре энергетической пульсации. Это происходит и через цвет.

П. Успенский, с работами которого К. Малевич был знаком, подчёркивал, что обыденное сознание основывается только на двоичности [12]. Он называл это «строевым мышлением». Когда оппозиция «чёрное—белое» вышла в триаду «чёрное—белое—красное», человек смог понять *суть* мира. Цветовая триада дала возможность понять мир вне предметов. В статье «Форма, цвет и ощущение» К. Малевич писал: «<...> в произведениях нового искусства начали исчезать образы <...> и выдвинулась новая задача — выражение ощущения сил, развивающихся в психофизиологических областях человеческого существования» [13, с. 311]. Он задаётся и вопросом, как связаны форма и цвет. На основе анализа работ художников К. Малевич приходит к выводу, что изменение формы и цвета происходит не в области оптического восприятия, а из-за изменения в психике и в творческих представлениях. Форма и цвет только и делают, что выражают силу *ощущений*, то есть человек — центр мироздания, мера не только вещества, но и энергии и потенции.

Сегодня это доказывается практическим наличием виртуальной реальности, которая, прежде всего, представляет собой потенцию. В ней существуют возможности, но не события и явления. И она нуждается в человеке, чтобы возможность превратилась в видимый мир. Так С. Хоружий подчёркивает обязательность присутствия человека в подобной системе: «Человек существует как бытие-бифуркация в точке схождения энергийных горизонтов» [14, с. 65]. А, значит, именно человек есть точка схождения потенции, энергии и энтелехии. Человек — точка схождения и концентрация чёрного, красного, белого.

Триада ритуала в архаических культурах выпускает из ощущений цвет. Он из имманентного становится трансцендентным, т.е. архетип бессознательного человека смыкается с космическим архетипом. Супрематизм через три цвета уводит культуру назад, в мир ощущений. Из трансцендентного — в им-

Глава 2. Пятая вторая/: Математика ритуала

манентность. И тогда божественная искра сверкает в душе: мир и человек смыкаются в целостности и единстве. Сознание делает круг от целостности через противостояние мира и человека к новому синтезу.

1. Леви-Брюль, Л. Мистические связи причин и следствий в пралогическом мышлении / Л. Леви-Брюль // Художественная культура первобытного общества / под ред. М. Кагана. — СПб., 1994. — С. 74–76.
2. Тэрнер, В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах / В. Тэрнер // Семиотика и искусствометрия / под ред. Ю. Лотмана. — М., 1972. — С. 50–82.
3. Карл Густав Юнг. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991.
4. Тарнас, Р. История западного мышления / Р. Тарнас. — М., 1995.
5. Гроф, К. Неистовый поиск себя: Руководство по личностному росту через кризис трансформации / К. Гроф, С. Гроф. — М., 2003.
6. Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер. — М., 2001.
7. Малевич, К. Супрематизм. 34 рисунка / К. Малевич // Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. — М., 1995. — Т. 1. — С. 185–207.
8. Панкин, А. Восемь прямоугольников Малевича / А. Панкин // Знание — сила. — 2002. — № 9. — С. 68–69.
9. Хлебников Вел. Голова вселенной, время в пространстве // ЦГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Д. 32.
10. Коган, Н. Рукопись / Н. Коган // Архив гос. музея театрального и музыкального искусства. — СПб., инв. № 5642/1.
11. Малевич, К. Супрематизм. 34 рисунка / К. Малевич // Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. — М., 1995. — Т. 1. — С. 185–207.
12. Успенский, П. Новая модель вселенной / П. Успенский. — СПб., 1993. — С. 127–161.
13. Малевич, К. Форма, цвет и ощущение / К. Малевич // Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. — М., 1995. — Т. 1. — С. 311–322.
14. Хоружий, С. Род или нерод? Заметки к онтологии виртуальности / С. Хоружий // Вопросы философии. — 1997. — № 6. — С. 53–68.

ГЛАВА 3

ПЕТЛЯ ТРЕТЬЯ/ ОБРАЗ ЛАБИРИНТА/: ИГРЫ СО СМЕРТЬЮ

3.1. «На ладзі гарланілі песню...»: пространство/время отчаянья

► Как-то Гурий Илларионович Барышев, искусствовед, доктор, профессор, открыватель мощнейшего пласта белорусской театральной культуры XVII–XVIII веков, звезда, чей свет длится и по сегодня, говорил за несколько дней до своей смерти: «Я насквозь ренессансный человек! Я люблю жизнь во всех её проявлениях! Любую! Люблю!». Кажется, эти слова я слышала на протяжении всего действия на Коласовской сцене, пока шёл спектакль М. Краснобаева «Ладдзя Роспачы» по повести Владимира Короткевича. Именно эти слова показались мне наиболее точным эпиграфом для анализа постановок по повести.

Объектом анализа, соположения, сопоставления и выявления структур произведений являются спектакль *Роспач* в муниципальном театре «Дзе-Я?» (1989), спектакли *Ладдзя Роспачы* в Белорусском театре «Лялька» (2000), в Национальном академическом драматическом театре имени Якуба Коласа (2005), в Белорусском государственном театре кукол (2013).

Пространство/время

Для восприятия текста *В. Короткевича* трепетно важен аромат земли, живые картины мира, тёплое солнце..., пчёлы, 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 последнего глотка 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.

Спектакль *Виктора Климчука* (пьеса Р. Асвятича, сценография А. Сидорова, костюмы А. Сидоровой, музыка О. Залётнева) в Белорусском театре «Лялька» концентрируется на очень небольшой площадке: в таком топосе всё тесно связано со всем, всё цепляется за всё, всё от всего зависит. Каждый как бы прорастает корнями в землю, и все персонажи переплетаются. И кажется, что всё это единое существо со множеством рук и голов. Сквозь весь этот мир множества главный герой и стремится пробиться. Обстоятельства и события приобретают символический смысл в каждом, даже совсем незначительном движении актёров.

Глава 3. Пятая третья/: Образ лабиринта

Лирник (Ю. Франков) — рассказчик, ведёт свою повесть о безумствах Гервасия Выливахи, превращая драматическую историю в эпос, возвышая её, как и положено лирнику, до высокой поэзии/песни. Он ходит между всеми, как наблюдатель, свидетель, и как участник событий, переживая их и в то же время оценивая. Благодаря Лирнику в спектакле звучит, лаская слух, вкус и возвышая впечатление, текст В. Короткевича.

Город Рогачёв расположился в центре сцены в цветастом кукольном коробе, с островерхими крышами, с красными бутонами длиннее домов и выше крыш, с шумными крикливыми жителями, с ксендзом и попом. Компания во главе с Выливахой окружает этот город/короб, шумит ещё сильнее, чем сами жители, пугает всех мётлами и острыми косами, Выливаха выливает из огромного рога вино сверху на город, даже поит попа, тростевая кукла Выливаха тоже выпивает, а актёр Выливаха (Ю. Франков) с маской на лице всё льёт и льёт из рога изобилия. Скоморошье веселье, деревянные кони, грубой вязки свитки на плечах и какая-то скорбь неизбывная внутри.

Кукла и человек и маска на лице — тройная экспозиция игры и забавы, и скрываемой печали, и буйства безмежного, почти преступного. У ловчего и каштеляна украли жён и, как куколок, группкой повели с собой. И полковника Чижа опоили и куклу-полковника растребушили и вытащили из его штанов причинное место, и стал он им размахивать, как саблей, и петь непристойные куплеты, а потом его положили в сундучок вместе с какой-то кабетой, и все вокруг стали смеяться. А рог изобилия тоже превратили в фаллический символ, и бросали им друг в друга: «Няма ў сэрцы божжага страху! Няма страху!». И куклы по периметру сцены пляшут, и Выливаха в центре сцены пляшет, размахивая маской, сорванной с лица, и лицо грустное.

Визуально пространство/время многомерно: живые актёры и короб с куклами; пространство/время кукольной игры и самого героя; его реальное действие и его воображение (постоянно возникающий образ потерянной возлюбленной, сопровождаемой ангелом).

У разных фрагментов пространства — разная степень напряжённости объектов: актёры, занимающие своими фигурами всю сцену, и маленькие куклы в коробе, занимающие всю его поверхность; интонации актёров, драматические с психологическими перепадами; и — куклы с их как бы нереальными, притворными голосами, балаганные, ярмарочные, суетливые. Драматический театральный слой — один сюжет, с мучительной разъятостью героя, с монументальностью Бонны, всеобъятностью Смерти и нежностью Берёзки.

Кукольный театральный слой — другой сюжет, сниженный, потешный. Оба слоя существуют вместе, дополняя и иллюстрируя общий короткевичский сюжет, и каждый — отдельно.

Кукольный — это псевдомир, окружающий Выливаху и отторгаемый им, им попираемый, осмеянный, несуразный, неправильный и мучающий его. Выливаха, не могущий этот мир изменить и не могущий в нём прижиться или с ним бороться, издевается над ним. Но торжествует в нём безмерно. Мыслью и роскошью желаний.

Драматический — это мир настоящего тела Выливахи, не вмещающегося в кукольный и мечущегося и не находящего места. И мечущейся его души,

одинокой, раненой, как у подростка: «Суди меня, королева, но это будет суд домашнего лебедя над диким!», и такой же романтической: «И интересно, а какие волосы у короля, когда в них запутается лунный свет?».

Этот мир не одномерен: персонажи то надевают маски в пол-лица, то снимают их, они то скрывают свои души, то открываются и оживают.

Все остальные в этом мире — товарищи, Лирник, Бонна — молчаливые (даже когда говорят) статуи. И двойники их куклами возникают на поверхности короба.

Эти топосы и хроносы сплетены воедино и мерцают, освещаемые лучами. Они всегда на сцене и одновременные, но пульсируют поочередно. Всегда погружены в полумрак и фрагментарно ярко высвечены.

События развиваются последовательно, хронологично. Они не зависят друг от друга, а как будто наваливаются одно на одно, сплетаясь в клубок. Лирник как бы выхватывает их и складывает, а они разбухают, всё более наполняясь внешним и внутренним драматизмом. И свет на сцене делается всё более ирреальным, соответствуя этой всё возрастающей напряжённости.

Бонна в своём элегантном чёрном медленно превращается в Смерть в растрёпанном чёрном: «Больше всего я не люблю приходить за такими, как ты. Они такие жадные до жизни, что я начинаю завидовать...».

Тогда становилось понятным, почему в спектакле было в его первом варианте два главных героя: вторым (Ю. Семенченко) первый (О. Рихтер) становился на другом берегу реки смерти.

На 41-й минуте (всё действие 1 час 30 минут) спектакля действие разрывается, перемещается, выворачивается. Превалируют красно-бардовые тона, ритуальные знаки в виде египетских крестов/ключей, Ладья как перевёрнутый серп с качающимися фигурками/куклами, звук как крик, отдалённый стон и смех. Короб смещается, и на его поверхности уже появляются шахматы. Начинается путь в лабиринтах, едва освещённых молниями.

Гервасий остаётся один на сцене. Ещё очень живой, ещё весёлый, ещё отчаянно действующий. Ладья колыхается за его спиной, шахматы со скрипом передвигаются ровными рядами. А он поёт, вздымая вверх свою куклу/двойника с красной шипшиной на груди.

Рядом появляется девушка в белом с венком на длинных волосах — Берёзка. Она долго стоит, а он не сразу замечает её рядом. А потом замолкает, голос его срывается, голова поникает. Берёзка идёт рука об руку с ним. Они обмениваются красным цветом шипшины как знаком бывшей жизни и даже как прощания и безнадежности и, конечно, его бунта/несмирения и уже философскости.

Поскольку В. Климчук выбирает для спектакля принцип игры как структурообразующий элемент и этим ключом скрепляет все слои спектакля, то предложение Смерти сыграть в шахматы является главным выражением/символом этого ключа. Гервасий начинает игру как интеллектуальный поединок, испытывая наивысшее напряжение протеста; продолжает игру как защиту товарищей по ладье спровоцированный Смертью: «Я зевнула ладью (шахматную? Ладью смерти?)» — «Ты зевнула её ещё на ржавом море». И товарищи, для которых он выиграл по двадцать лет жизни, отдают ему и Берёзке

Глава 3. Петля третья/: Образ лабиринта

столько, чтобы они прожили долгую жизнь и несли друг друга как последний кубок драгоценного вина.

Пространство снова менялось, освещалось белым светом, становилось белым светом, а Смерть превращалась в Жизнь с медовыми цветами на голове.

Время совершало петлю и меняло Гервасия, он трансформировался в лабиринте, проходя испытание.

Для В. Климчука самым важным смыслом повести В. Короткевича было это возвращение. Гервасий не позволил себе стать жертвой, и Смерть отпустила его. Он вернулся из лабиринта.

У **Михаила Краснобаева** пространство спектакля — земля. Вся Беларусь и вся Земля. Ладья — тоже часть земли.

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

И жизнь человека и смысл его жизни — звук метронома... и сама ладья, когда стоит носом на зрителя, похожая на метроном... и из этого метронома льётся на компьютерный экран задника световой луч, из которого выпархивает прозрачный мотылёк... мотылёк из крошечной едва мерцающей капельки/звёздочки становится огромным... его крылья охватывают весь экран и, кажется, весь зал... и летние пчёлы, и бессмертные жаворонки, и глоток красного вина, и всё Бытие — всё вместе пронзительно больно и радостно, и нежно, и так целостно отзывается в самом твоём сердце.

В полной темноте появляется луч, в котором звёздочкой мерцает мотылёк. Он всё увеличивается, пока его крылья не становятся листьями карты Беларуси: Минск, Лагойск, Маладзечна, Койданава, Барысаў... Названия сливаются в реки, дороги свиваются в оторванный зелёный листок, месяцем-ладьёй, который плывёт по живой карте.

На сцене появляется герой, Гервасий Выливаха. «Я сумую па Радзіме... бачу ціхія паляны, вільгаць сонечнага лета нада мною паўстае...», — поёт он тихо, почти речитативом. Сам мощный, тёмно/кожаный, с длинными чёрными волосами. Люди за его спиной выносят лодку и ставят её как пригорок.

Он говорит, говорит... Это — его текст, и о нём текст, короткевичский. Гервасий рассказывает о себе и о себе со стороны: «Заўсёды на падпітку, на грудзях шыпшына, у сэрцы няма божжага страху» — громко, весело, фри-вольно, красиво: «Дробненькі дожджык скача ля тына, Дзе чырванее дзеўка-шыпшына...», с большими кружками, и такие же пляшут на видео в такт актёрам, как в таверне.

И весело ему, и азартно, и молодо. И распахнут он весь миру и краю своим могучим телом. И жажда жизни в нём бурлит. И свист его рызывает пространство.

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

Королева Бонна (С. Жуковская) возрастает над ладьёй в огромном каркасном костюме, нависая над всеми и над Гервасием. А потом выходит из этой гигантской раковины и остаётся беззащитно белой, воздушной.

Артём Бородич центрирует всё 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 всё пространство.

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

Режиссёр выстраивает два блока спектакля на аудио/визуальном контрасте: песня / тишина; яркий верхний свет / контровой голубой. Движущаяся/стоящая ладья в темноте представляет собой объект, попавший в лабиринт и ментально пробирающийся в лабиринте.

Здесь Гervасий и встречает Берёзку, которая тоже была в ладье и которую он не замечал. И здесь режиссёр разделяет блоки спектакля: буйные / лирико-драматические зонги. До лабиринта земля воспринимается в радости, в свете, в буйстве красок. В лабиринте же все журавы, журавины, болота — самотные, грустные, бывшие.

Эпизод лабиринта в спектакле долгий, с множеством поворотов. Наконец, последний — бунт на ладье, который поднимает Гervасий. Он сплотил их всех для сопротивления смерти, он заставил их не забывать живое. Всегда весёлый, ярый, красивый.

45-я минута — встреча с королевой Смертью. Пространство рассекается на топасы: толпа в белом расположена треугольником в правой части сцены; в центре — чёрная высокая и тонкая фигура Смерти, сидящая в ладье; слева — одинокая мощная фигура Гervасия. Холодная и недвижная чёрная фигура, дрожащие белые. И Гervасий, один, не боится, бесстрашен.

Смерть предлагает сыграть в шахматы. Согбенный Харон (Г. Лойко) выносит доску и две фигуры на ней: чёрный и белый король. Становится на колени в центре сцены. В игре Смерть и Гervасий обходят/танцуют доску, друг друга, королей. Его фигуры — 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 ладьёй вверх. Чёрная — в выигрыше: я знаю цену всем вам, вы все — пыль.

Его дорога/лабиринт — дорога торжествующего человека, ничего не боящегося. Нет в нём ни подавленности, ни страха. Он — бунтарь с самого начала пути и до его конца.

Теперь Гervасий — 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: Мазыр, Столін, Давыд-Гарадок, Пінск,

Глава 3. Петля третья/: Образ лабиринта

Тураў... Карта поднимается, взбухает, 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 снова в начальную точку: «У нас есть свой Эдем». Гervasий точно так же чувствовал и понимал свою землю и так же осознал её после возвращения. Он вернулся таким же, неизменённым. Ему не нужно было проходить испытание для изменения: это он побеждал в лабиринте и менял его.

Виталий Барковский и Николай Трухан могли играть свою *Роспач* на любой сценической площадке и совсем без площадки, в открытом пространстве. Конкретного топоса (ни Рогачёва, ни Гародни) в их спектакле не было. Их действие происходило в пространстве сознания — персонажей и зрителей, и их как постановщиков. Сюжеты произведений «Ладдзя распачы» и «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» В. Короткевича были только начальной точкой сценической контаминации, в которой литературные тексты становились каналами-переходами в болевые области истории нации и формирования духа нации и осознания ею самой себя. Тогда понятным делалось, почему в спектакле Гervasий Выливаха и Мужичский Христос (В. Огаян) сопрягались в одном герое. Здесь смысл концентрировался на его жертвоприношении.

Души персонажей в серых балахонах сидят, как будто плывут на ладье, имитируя движение лодки наклонами длинных шестов. Лотар проходит мимо, и они падают в разные стороны. Лотар словно прикармливает их, словно сыплет им зернышки, подбрасывая монетку в жестяной тарелке. Потом приподнимает их всех, а они не понимают, где оказались: «Дзе я? Дзе я?», опираются на шесты, вопят, стонут. А он уже не прикармливает их, а пинает ногами, заставляет замолчать и кланяться ему и называть его царём, властителем душ. И вот они уже ходят вокруг него с согбенными спинами.

Выливаха молчит, только смотрит на них всех огромными глазами.

Всё происходящее похоже на дантов ад и его кольца/круги. Выливаху/ Мужичского Христа распинают, зажимают голову шестами, а потом отпускают его и прыгают вокруг, словно серые тени.

Смерть гладит его, удерживает сзади. Он, Смерть и Берёзка оказываются в лодке, друг за другом, и говорят все одновременно, составляя музыкальное трио.

События и обстоятельства будто выскальзывают из человеческой логики, становятся самостоятельными, стремятся человека скрутить и запутать. Они искушают героя. И вынуждают его проникнуть в самую суть бытия. Поэтому Гervasию Выливахе противостоит и Лотар как Великий Инквизитор (В. Барковский), и Смерть (Т. Миронова) одновременно. Жизнь и философия соотносятся здесь наиболее плотно. И на этом сокрестье личность становится Личностью.

В спектакле **Алексея Лелявского** (художник В. Рачковский, музыка Е. Забелова, хореограф Е. Корняг) звучат отголоски Полонеза Огинского, в светлый круг входят люди (несколько мужчин в белых сорочках) с чемоданами, словно

в ожидании отъезда. В правой руке каждого красная лента, и они колеблют её как маятник или как готовую для броска гайку, как это делал герой фильма А. Тарковского «Сталкер», только там лента была белой, а здесь словно окрашена кровью. Этот цвет будет повторяться, растекаться, снова сгущаться. Они все готовы в путешествие, на испытание, на уход с этой станции.

Смерть (В. Громович) приходит за Гервасием (Д. Рачковский), пока он сидит, что-то пишет. Пишет, работает. Но уже выбегают люди в красных фраках с красными острыми косами, окружают его, натачивают свои косы. И косят. В ритме танго. И красный отсвет, прозрачный, сильный оказался на всех сразу. Это будет последний шаг Гервасия на земле. Красные фраки облили его водой, словно он уже в реке смерти, пробили его тело сквозь натянутый на подрамник холст, словно вывернули его наизнанку в иную реальность, вынесли ладью. А товарищи Гервасия понесли её на дрожащих плечах с дрожащими руками как маленький гробик — или его тело в последний путь, или уже саму ладью.

Мрачный, даже готический, очень стильный спектакль...

Души появились на пути, окружённые светящимися ободками, словно с вынутыми сущностями. И Гервасий потянул ладью на себе, как бурлак тяжкую баржу по кругу, по кругу. Как на каторге. Остальные как бы сели в эту ладью (на планшет сцены), гребут шестами/вёслами, встают и падают, как будто лес валят. Долго плывут, уже как по нижнему лабиринту. Вещи переворачиваются, их сущности и образы открываются другой стороной, потому что в нижнем мире у них другое назначение, и люди видят их по-другому: ладья — гроб, ладья — плаха, храм — город, свеча — храм, икона — пустота.

Смерть ожидает Гервасия в красном полукруге, с красными нитями арахны за спиной. Эти нити опутывают его, готовые вытянуть память. Смерть возвышается над поникшим телом Гервасия, чёрная, огромная, мрачная.

Когда вынесли стол, большой со стеклянными стаканами вместо шахмат, и красные фраки стали двигать ими как будто это Смерть играет с Гервасием, возникает впечатление казино и игрового стола, жутковатое и мёртвенное, пушкинское...

Он выигрывает, и снова мужчины в белых сорочках с чемоданами сели в центре сцены, в белом круге света, готовые отправиться с этой станции, только теперь в обратную дорогу.

Гервасий расстелил свою белую холщевую рубаху, пустую свою прошлую сущность...

Пространственно-пластическая структура

У **В. Короткевича** произведение основано на рифме, музыкальной формуле и упругости слова. В повести-поэме он проводит героя через три испытания — три части: «Королева Бонна», «Королева Смерть», «Любовь (Берёзка)». Это — сюжетный срез. Его пересекает второй — ментальный: Жизнь—Смерть—Жизнь. Сквозь оба среза проходит третий: характер Личности. На грани пересечений происходит короткевичский 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.

Глава 3. Петля третья/: Образ лабиринта

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 — актёр. Или наоборот: тела персонажей — куклы, с которыми играет Смерть, а актёры — живые души, способные превозмочь смерть. Символом соединения души и тела, бессмертия, любви и возвращения становится шипшына — центральный поэтический короткевичский образ.

В центре сцены, в центре спектакля — шахматная партия. Режиссёр делает её 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 Гervасий готов принять забытьё. Там он превращается в другого человека, там он встречается с возлюбленной. Там плывёт от берега жизни к берегу Смерти ладья отчаянья. И там же она плывёт от смерти к Жизни.

В. Климчук делает спектакль в виде фиксированных статичных картин и тем самым раскладывает сюжет на определённые его моменты. Сама пластическая структура спектакля — шахматы, игра в шахматы/куклы.

Режиссёр пользуется бело-чёрно-красной цветовой партитурой (ритуалом, знаком, архетипом).

Он пользуется также живописным приёмом «кьяроскуро», когда на тёмном фоне всего спектакля высвечиваются важные и принципиальные детали. Из короткевичской поэтичности **В. Климчук** выкристаллизует философско/мифологическое обоснование: обратимость времени, петля времени, путешествие на изнанку жизни, возрождение и торжество любви, противостояние мужского/женского как смерть и слияние мужского/женского как жизнь.

Структура спектакля **М. Краснобаева** представляет собой сочетание музыкальной партитуры (**В. Кандрусевич**), песнопений (дирижёр **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: мотылёк в луче света, город Рогачёв на карте Беларуси, оторванный ветром с дерева лист, кубки с вином, полёт в тоннеле между жизнью и смертью, образы руин Сапег в Ружанах... белая Полоцкая София как концентрация смыслов белорусского сознания — мотылёк в луче света.

В этом большом сценическом пространстве, насквозь пронизанном действием в каждой своей точке по вертикали и горизонтали, режиссёр ставит актёров 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. Кандрусевичем**, и делает действие невероятно напряжённым. Визуальными фигурами спектакля (художник **С. Макаренко**) являются пять громадных фигур

(жёсткие каркасные костюмы с лестницами для актёров внутри): королева Бонна (С. Жуковская), Бискуп (Ю. Цвирко), Палач (А. Базук), Шолах/Харон (Г. Лойко), Смерть (Е. Шарепченко).

В спектакле заняты все молодые актёры Коласовского театра, они — материя этого спектакля. ГERVасий Выливаха выделен из этой общности, но не выпадает из этой целостности. Актёр находится внутри, и только во время своих зонгов (внутренних монологов) остаётся один перед залом. Поэтому М. Краснобаев перед каждым спектаклем собирает актёров и говорит им: «Помните, без вас всех, без вашей энергии Артём Бородич не сможет существовать...». В этом — концепция короткевичской «Ладдзі...»

В. Барковский и Н. Трухан решают спектакль как этюды памяти. Это — любимый жанр В. Барковского. Но если потом своих *Шагала...* и *Зямлю* он будет ставить как экзистенциальные произведения, то в *Роспачы* конца 1980-х годов для него главной была формула организации мифа как социальной структуры для становления героя. Поэтому из короткевичской поэтичности и публицистичности В. Барковский и Н. Трухан вылущивали архетип власти/подчинения/героичности/внутренней силы героя.

Сценическая площадка не имела разграничения на планы. Форма круга была главной формой в спектакле. Лотар стоял в центре как жрец, а герой выпадал из круга, готовый на жертвы.

Постановщики не пользовались ни цветом (все одеты в серое, все одинаковые), ни световой партитурой, ни музыкой, ни звуком. Структура спектакля была сведена в геометрию движений персонажей, по канве которой акцентировались три фигуры-точки — Лотар, Смерть, Выливаха — Жрец, Судьба-Рок, Герой. Эта структура определяла матрицу социума на любом уровне и вместе с тем была поэтической, так как в основе своей содержала ритм, то есть обозначала персонажей ритуала.

Визуальный образ спектакля соотносим с образами Питера Брейгеля, Иеронима Босха, Ежи Гротовского. С хороводами Брейгеля и Гротовского. И соотносится с лабиринтами у Умберто Эко и зоной у Тарковского («Сталкер» + «Страсти по Андрею»): смысловые ряды спектакля: жизнь — смерть — власть как нелинейность лабиринта, и он проходит по всем этим соблазнам, любви и распятию. И всё происходит только на ладье. И всё это — как сон. И везде — тупики. И везде — насилие.

Время здесь как бы останавливается, кружится внутри сна, проявляясь фрагментами, вспыхивая, провоцируя героя.

В спектакле **Алексея Лелявского** участвуют актёры как драматические актёры, и только Смерть двойится: актёр и ростовая кукла, которая намного выше его.

Действие происходит в пространстве мрака, сартровского ада, в котором в сгущённой атмосфере высвечиваются локальные фрагменты с подробным реализмом, — фрагменты, погружённые в общее поле абстракции, в пространство нижнего мира, где не обозначены границы, чёткие топосы — всё вспыхивает и гаснет, плывёт изображением на заднике, голубовато-зелёном, локальном.

Глава 3. Пятая третья/: Образ лабиринта

Персонажи существуют в жёстком ритме, и это усиливает ужас преисподней. Как и цветовая триада, ритуальная и чёткая. Красный, белый и чёрный отграничены, обозначены кругами на планшете и вертикальными фигурами (белые рубахи, чёрная Смерть, красные фраки).

Время в спектакле столь же мозаично/фрагментарно, как и пространство: есть последовательность движения сюжета, однако только скачками/точками; общее время — сгущение мысли/ощущений; некая бездна/вспышка; время погружения в нижний мир, где есть только провал. Неосознанное небытие, нижняя граница бессознательного, когда мерцает только цвет.

Для режиссёрской структуры А. Лелявского важным методом/приёмом является хореографическая партитура. Евгений Корняг способен создавать ритмические, очерченные, геометрически выстроенные движения/жесты/композиции мистического свойства. В них, как правило, исключается какая бы то ни было лирическая составляющая. Всегда хореограф подчёркивает мотив мрачного жутковатого кабаре, и здесь в игровом шахматном/карточном/барном/адовом красном полумраке возникает тот самый образ запутанного лабиринта, который был так необходим режиссёру как визуализация опыта смерти, опыта трансформации, опыта реинкарнаций.

Структура спектакля Алексея Лелявского представляет собой инсталляцию, движущуюся, напоминающую перформансное высказывание, однако всё же не приближающуюся к нему.

Инсталляция *Ладдзя роспачы* А. Лелявского представляет собой пространственную композицию из реальных предметов/актёрских фигур, существующих в единстве, переплетённых, взаимозависимых. Структура монтажна: объекты синхронны в пространстве и последовательно-контрастны во времени. Каждый объект есть только объект: актёр/персонаж, однако в общем пространстве он превосходит себя, становится символом. И все они совместно превращаются в знаки, приобретают новые и многомерные смыслы. И в спектакле начинается нелинейная игра значений. В инсталляции объекты/персонажи различны и по величине, по масштабу: Смерть значительно превосходит Гервасия, но в полумраке её очертания теряются, маска/лицо пропадает, а Гервасий становится выпуклым и поэтому её отодвигает всегда на второй план. Пространство благодаря игре света/цвета то превращается в плоскость, то приобретает глубину.

Критик Т. Сецко сравнивает постановку А. Лелявского с футуристической оперой «Победа над Солнцем» [Art Aktivist, 23.02.2014]. Сравнение это не совсем корректное, так как 1) «Победа...» не является, как это отмечает Т. Сецко, произведением раннего авангарда, ибо поставлено в 1913 году, а это — время, когда русский авангард поднимался уже на высшую свою точку; 2) в «Победе...» ключевым был приём алогизма, т.е. столкновения несовместимых, сколочных фрагментов реальности; 3) в «Победе...» не была использована цветовая триада (это произошло позже, в супрематизме К. Малевича). Тем не менее сравнение это символично, так как подвигает к мыслям об Обэриутах, Данииле Хармсе, торжестве абсурда как художественного метода в построении сложнейшей по смыслам, согласованиям и нелинейным ритмам структуре.

Спектакль А. Леявского растворяет нарратив, в нём превалирует визуально-визионерский акцент: созерцание некоей многомерной, многоуровневой интеллектуальной игры изысканной формы в ритме танго.

Герой

Выливаха В. Короткевича «сабою быў гожа 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 **Юрия Семенченко** и **Олега Рихтера**, наверное, художник. Романтичный и свободный, он превращает свою повседневность в произведение искусства, он придумывает мизансцены, подбрасывает бутафорию (ту самую коробку с «ценностями», из-за которой безумствует весь город), трансформируется в разные ипостаси, читает стихи. Он постоянно действует, движется. Он бежит от потерянной когда-то любви, от тоски по ней. Приход Смерти для него почти избавление. Но на Ладье отчаяния он встречает новую любовь, неожиданную и удивительную, без малейшей надежды на счастье. Через это всё герой спектакля открывает смысл жизни, глубину сердца и радость возвращения. Он — герой чувствующий, не столько меняющий пространство/время, сколько улавливающий его колебания и способный их претворять в жизненное поле, в жизненный свет.

Персонаж здесь не столько проходит испытания и не столько проявляет героизм, и даже не столько преодолевает Смерть, сколько влеком предлагаемыми обстоятельствами и предложением Смерти сыграть с ним. Здесь лабиринт не совсем вниз. Здесь лабиринт — в сторону, в ответвление, в заблуждение, хоть и выглядит как мир потусторонний.

Герой **Артёма Бородича** в Коласовском спектакле — ренессансный образ.

Тут я павінна зрабіць гістарычны адступ з мэтай правесці аналогію тыпаў. У польскай літаратуры першай паловы XVI стагоддзя і амаль да першых дзесяцігоддзяў XVIII-га адным з самых распаўсюджаных псеўданімаў было імя Уленшпігеля, ці Савіжска. Персонаж (аўтар) з такім імем быў цэнтрам адчайных прыгод, інтэлектуальнай рэфлексіі, эратычнага натуралізму. Плебейскі гумар скрозь прызму ўспрымання інтэлігента рабіўся прыёмам экспрэсіі. Каламбуры ды ігра слоў рабіліся мастацкім спосабам выяўлення адважна аптымістычнай карціны быцця і перамогі над небыццём.

Гервасий Выливаха у коласовцев похож на Уленшпигеля. И вся хореографическая партитура в спектакле празднично-карнавальная. Режиссёр сознательно придаёт ему плебейское обличие. Он здоровый, сильный, как мощная кружка, которую он частенько берёт в руки. Он любит жизнь во всех проявлениях, в любом виде... Но вот начинается зонг, и голос актёра, чуть хрипловатый, выражает нежность и волнение, детскость и игривость, как у того

Глава 3. Пятая третья/: Образ лабиринта

мотылька, что витает над всем спектаклем. Этот Выливаха пойдёт против Смерти и победит её, он превратит ладью отчаяния в ладью радости, потому что в нём — 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 рвёт свою унылость». Становится понятно, что там, наверху, в жизни — он рвал унылость; и здесь, в лабиринте он рвёт 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 изначальным: шёл в безнадёжном лабиринте и вышел в точку из него/ стал подниматься наверх.

Герой **Валерия Огаяна** в спектакле театра «Дзе-Я?» — единственный зрячий среди слепых. Постановщики и выбрали актёра с печальными и глубокими глазами. Каждое слово Смерти, каждый соблазн со стороны Лотара, каждая ласка Анеты/ Берёзки (Т. Ковалевская), — всё это стрелы в его сердце. В спектакле почти нет событий, действие в нём — монологи персонажей. Из профанности сюжета герой перенесён в интеллектуальную драму — в суд совести. И он имеет право выбирать между предложениями своей судьбы. И этот выбор всегда является сложным испытанием для человека. Авторы позволяют зрителю решить за героя, они адресуют этот вопрос зрителю.

В этом спектакле Гервасий — философ. Его разговор со Смертью — диалог двух сущностей. Он проходит через страх и через лабиринт тел/ слов/ движений/ звуков. Он должен пройти через это страдание и удивление.

Гервасий — внутри брейгелевского хоровода/ лабиринта. Ему не выбраться, не выскочить. В мерцающей структуре спектакля, многослойного и многомерного, герой приходит через диалог со Смертью к диалогу со всеми.

Герой **Дмитрия Рачковского** — и только объект в инсталляции Алексея Лелявского/ Евгения Корняга/ Егора Забелова/ Валерия Рачковского, и действующий объект/механизм, и персонаж. Проходящий опыт трансформаций, интеллектуал/ сталкер Выливаха идёт по пространству нижнего мира и по пространству собственного подсознания. Его диалог со Смертью представляет собой разговор с крайним/последним психоаналитиком и со своим alter ego/ крайним Другим. Смысл Гервасия — в последней истине о себе. Остальные — это и только объекты, и действующие объекты, и осколки зеркала собственного Я.

3.2. 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 чёрной королевы и именно с ней связано испытание героя.

В спектаклях по повести В. Короткевича «Ладдзя распачы» присутствуют реминисценции Орфея, спускающегося в ад за Эвридикой и имеющего шанс вывести её наверх; и Тезея, спускающегося в лабиринт и победившего Минотавра. Однако это — условия архетипа, его трансформации. ГERVасий Выливаха влеком в нижний мир, он не выбирает эту дорогу самостоятельно и по своей воле, и у него нет определённой цели путешествия. Но 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 распачы/ 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 ладьи — один из основных архетипов, прараобразов 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/вечного возвращения/бесконечности и дуальности 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 *Ладдзі распачы* в центре находятся шахматы как главное испытание для героя.

Льюис Кэрролл в «Алисе в Зазеркалье» предлагает 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 четвёртой. Там ты повстречаешь Труляля и Траляля... Пятая клетка залита водой, а в шестой расположился Шалтай-Болтай» — ГERVасий мгновенно попадает в ладью (если все остальные ждут её 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.

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

Глава 3. Пятая третья/: Образ лабиринта

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

Белые и чёрные фигуры олицетворяют изначальные силы — активное начало и тёмное — отрицательное, а комплекс всех реальных ситуаций в различных комбинациях черт заключает 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 чёрного, это проявлено в спектакле в самой его сердцевине как сплетение рационального/математического и иррационального/природного. Шахматы отграничены 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 землёй. Плотность образа героя связана с 1) плотностью его телесной оболочки, грешной, земной, радостной и 2) структурой разума шахматиста, плотностью архетипа духа.

ГЛАВА 4

ПЕТЛЯ ЧЕТВЁРТАЯ/: ЗАКЛЯТИЕ ХАОСА/: ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ

4.1. «Великая жертва»: 1913–2013

К «Весне священной» в течение XX века постановщики обращались не раз:

- ▶ культовый первый спектакль, сопряжённый с художественным скандалом,
- ▶ культовая музыка, через год после показа пережившая триумф в отличие от балета В. Нижинского и Н. Рериха, так и оставшегося тогда не понятым;
- ▶ концептуальное значение ритма в музыкальном ряде —
- ▶ и возможность пластического решения в пространстве авангардного мышления.

Впервые показанный в мае 1913 года, в тот самый год, когда были представлены (в декабре 1913 г. в Петербурге) футуристические произведения В. Маяковского и К. Малевича, спектакль ломал представления о пластике, музыкальной партитуре, обо всей визуальности и аудиальности, о классическом подходе к синтезу музыки и хореографии. Произведение 1913 года сохраняло нарративность и строгое следование сюжету, однако уровень его художественного высказывания уже был чреват многовекторным наступающим искусством острого слома композиции и формы, «зауми», алогизма, наложения геометрических рисунков хореографии.

Музыкальный ряд давал абсолютную возможность сопряжений, стыков, сколков, столкновений жеста, позы, всего тела и сценического движения между двумя мощными crescendo, двумя кульминациями (в конце первого акта и в конце второго акта).

И. Стравинский использовал зеркальное построение музыкальной формы, соположив и тут же противопоставив две части, выстроив их на повышение к финалу. Внутри каждой он предложил неожиданное для того времени совмещение концепции неопримитивизма с акцентированием ритма как основного начала в построении произведения: попевки весеннего календарного цикла (варианты растянутых и сжатых формул ритуального заклинания весны, зазывания, кличей) и ритма, пересекающего и берущего на себя структурообразование всей полиметрии произведения. И. Стравинский повторяет мелодические обороты и ритмические фигуры, замедляя, слегка затушёвывая их, и тут же усиливает их звучность, постоянно возбуждая тревогу и ожидание, разрастание звука до тех пор, пока он не срывается в ничто.

При абсолютном контрасте частей-эпизодов в произведении наличествует обобщение с помощью главной идеи — о витальности, о бесконечности,

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

о сопряжении жизни и смерти, о проникновении в дохристианские верования, связанные с земледельческими культами, о поклонении природе и земле как рожанице. Однако, повторимся, И. Стравинский изначально строит музыкальную структуру не на тематически-драматургическом конфликте, а на столкновении музыкального движения и ритма.

Ритм имеет первостепенное значение в структурообразовании *Весны священной*, он является ведущим и в семантике произведения. Это принципиально в определении глубинного основания ритуальной прошивки музыкального мышления И. Стравинского и в осмыслении пространства/времени сюиты-балета. То есть: из художественного предложения композитора излучаются хронотопы всех постановок *Весны священной* как из изначального первотолчка, от истока. Партитура И. Стравинского становится каналом проникновения в синкретизм ритуала вызывания стихий, магии плодородия и торжества жизни.

Ритм приобрёл решающее значение в искусстве начала века (в музыке, в живописи, в пластике): благодаря концентрации на ритмической основе ломались традиционная композиция и традиционное представление о перспективе, отвергалось традиционное понимание времени в произведении.

Ритм позволил рассечь и вздуть пространство изнутри: с помощью орнаментальности и почти декоративности пространство обрело в произведении самоценность, оно как бы сбросило с себя всякие темы, сюжеты и выявило собственные смыслы. Комплексы форм или локальных цветов или звучаний, рядоположенные либо соперничающие, при перестановках ритма, при сжатиях/расширениях/уплотнениях/растягиваниях становились сами по себе главными образами. Их содержание не подлежало вербализации и описанию, оно было насквозь математично — и в живописи, и в музыке, и в театре.

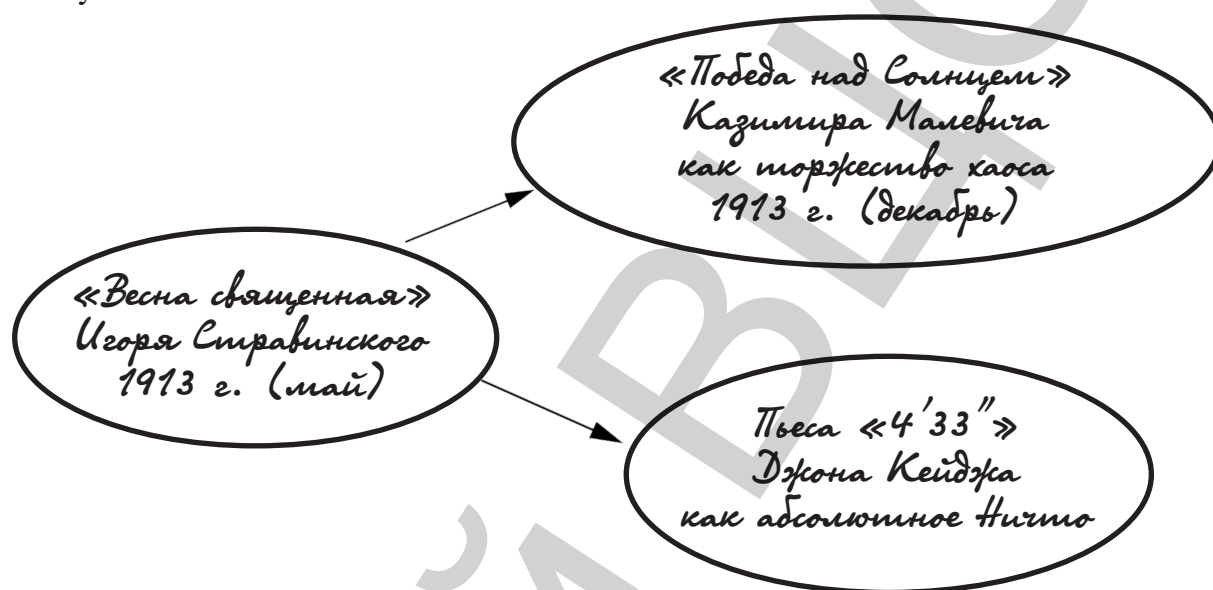
Музыкальный ритм (струнные и валторны) определяет у И. Стравинского сюжет весенних гаданий, а в играх умыкания главное движение перебивается кличами. Хороводы сопрягают музыкальные темы веснянок со свадебными песнями. Женские звуковые ряды пересекаются мужскими, молодецкими, а потом старческими, тяжкими. Усиливающаяся грузность вдруг исчезает совсем в предчувствии новой, ещё более усиленной монолитности и усугубленного темпа. И этот ряд тут же меняется на новые интонационные мотивы, мотивы уже более светлого звучания. Однако этот новый темпоритм тоже резко разрывается ударами литавр, открывающими мерное циклическое действо старцев, в свою очередь прерывающееся напряжённой великой священной пляской с её стихийным ритмом.

Как подчёркивает Л. Михеева, «начинается “Величание избранной”, в котором господствует страшная неукротённая стихия. “Словно тяжёлые молоты выковывают ритм, и после каждого удара с шипением вырывается пламя” (Асафьев). “Взывание к праотцам” — краткое, повелительное, основанное на суровой архаической псалмодии. “Действо старцев человечьих” отличается завораживающим мерным ритмом. Кульминация произведения — “Великая священная пляска”. В ней безраздельно господствуют стихийный могучий ритм, предельное динамическое напряжение» [1].

Священная пляска Избранной в финале созвучна мощному дионисийству, буквально изрыгающемуся из оркестра, исторгающему неистовую силу всех

инструментов. Прелесть языческих музыкальных формул, используемых композитором в первой и второй частях, оборачивается их могучей внутренней беспощадностью. Они прорастают и сплетаются, а затем свиваются в гармоническое-дисгармоническое звуковое вспухающее «ядерное» облако, взрывающееся и мгновенно исчезающее.

Игорь Стравинский уловил в начале 1913 года и революционно реализовал в музыке колебания звука/ дрожания звука — нарастание нестабильности/неравновесности всей системы и взрыв всей системы в точке бифуркации — в самом финале *Весны священной* перед тем, как разорвётся системное ядро и наступит хаос.



В конце мая 1913 года в Театре Елисейских полей публика освистала спектакль, скандал был чудовищным, что естественно для любого показа произведения, резко разрывающего с традицией.

«Я сидел в четвёртом или в пятом ряду справа, и в моей памяти сегодня более жива спина Монте, чем происходившее на сцене. Он стоял, на вид невозмутимый и столь же лишённый нервов, как крокодил. Мне до сих пор не верится, что он действительно довёл оркестр до конца вещи. Я покинул своё место, когда начался сильный шум — лёгкий шум наблюдался с самого начала — и пошёл за кулисы, где встал за Нижинским в правой кулисе. Нижинский стоял на стуле, чуть ли не на виду у публики, выкрикивая номера танцев. Я не понимал, какое отношение имеют эти номера к музыке, так как в партитуре нет никаких «тринадцатых» или «семнадцатых» номеров. То, что я слышал, по части исполнения не было плохо. Шестнадцать полных репетиций внушили оркестру, по меньшей мере, некоторую уверенность. После «спектакля» мы были возбуждены, рассержены, презрительны и ... счастливы» [2].

Рисунок балета *Вацлава Нижинского* зиждился на эстетике примитивизма (в пластике: выворотность/ввёрнутость ног, утрированный скачок, геометри-

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

ческие строгие передвижения по кругам/хордам/вытянутым линиям, намеренная непластичность ног и рук, отсутствие полёта, настойчивая упругая ритуальность жестов и поз, simultанность движений массы, нарастающая импульсивность и даже агрессия).

Обрётённые в театральных экспериментах первых десятилетий XX века сценическая условность и нарочитая цирковая образность использованы В. Нижинским в «Весне...» для разрушения традиционной балетной меланхолии. Жёсткая форма построения и перестроения разных групп танцовщиков: лучи, дуги, хорды, параллельные ряды и фаланги — позволяют искать аналогии нижинского мышления в кубофутуристических изобразительных высказываниях художников того же периода. Сценограф Николай Рерих создавал общее целокупное вместилище как пространство конкретного сюжета, рисовал общий топос как мощную природную среду, внешнюю по отношению к племени, поглощающую, внутри себя это племя содержащую. Племя же обладало некой собственными усилиями обрётённой технологией заклания этой природной непостижимой внешней силы.

И В. Нижинский нашёл способ визуализации этих технологий, соответствующий новейшим на тот момент разработкам в авангардной культуре. Он перенёс визуальное мышление изобразительного искусства и театра в хореографию. Неопримитивизм М. Ларионова и Н. Гончаровой + лучизм М. Ларионова + кубизм + футуризм + орфизм + гримы, «рельефы» и символы В. Мейерхольда воплотились в исторгнутую из архаического ритуала ритмо/геометрично/повторяющуюся/нарастающую, как винт вкручивающуюся внутреннюю структуру В. Нижинского.

Эта структура обладала собственным время/пространством, по отношению к пространству/топосу Николая Рериха самостоятельным. Вацлав Нижинский обнаружил силу архетипа: не образа, не эстетического оформления, не нового стилистического высказывания, не протестного поведения, а первородного геометрического универсального безличного. Того, что соотносится с коллективным бессознательным. В «Весне...» были использованы уже открытые модернистские методы художественного мышления, однако В. Нижинский пошёл дальше: с помощью этих методов предложил канал перехода в ту область бессознательного, которая будет открыта в 1915 году в «Чёрном квадрате» К. Малевича.

Балет «Весна священная» 1913 года вызвал недоумение, и не только потому, что разрывал с традицией балетных постановок, гамоничных и «гладких», с 3D-представлением.

«Меня разочаровало в Нижинском его незнание музыкальных азов. Он никогда не мог понять музыкального метра, и у него не было настоящего чувства ритма. Поэтому можете себе вообразить ритмический хаос, который являла собой “Весна священная”, в особенности в последнем танцевальном номере, когда бедная мадемуазель Пильц — Избранница, приносимая в жертву, — не могла понять даже смены тактов. Нижинский не сделал ни малейшей попытки проникнуть в мои собственные постановочные замыслы в “Весне священной”. Например, в Пляске щеголих мне представлялся ряд

почти неподвижных танцовщиц. Нижинский сделал из этого куса большой номер с прыжками» [2].

В. Нижинский обладал математическим (и это стало очевидным век спустя при реконструкциях его «Весны священной») видением всего пространства сцены. В 1917 году он записал всю систему хореографии спектакля: градусы, графики, круги обозначают повороты тела, движение рук, позиции ног.

Во второй половине века и в начале нынешнего столетия «Весна священная» уже мыслилась иначе. Музыка Игоря Стравинского вызвала сугубо модернистские, постмодернистские и перформансно-инсталляционные ассоциации.

На международном фестивале современной хореографии IFMC в Витебске не единожды был показан спектакль «Весна священная» в постановке театра «Балет Москва», и в конкурсной программе, и в гостевой, как это было в конце 2015 г. Сильное эмоциональное впечатление от музыки Игоря Стравинского и художественная концепция хореографа Режиса Обадиа послужили стимулом для анализа постановки, а также для сопоставления математической, структурной формулы спектакля с культовыми постановками «Весны священной» в XX в. и в начале нашего столетия.

Анализ сделан на основе исследования структурных частей балета и музыкального ряда.

Спектакль поставлен в стилистике модерна. Хореограф **Режис Обадиа** (2003) использовал песок (арена), железную вогнуто-выгнутую стену (барьер загона), воду (обряд посвящения). Охра — основной цвет (земля и человеческая плоть), тёмно-серый (металл стены, отграничивающий пространство по вертикали задника сцены) и красный (платья танцовщиц). Спектакль выстроен на массовом движении, на совокупности тел, на едином общем теле (пять пар). Их совместные диагональные движения, хороводы (девушки зависают на сцепленных руках мужчин), их «мистические» зависания на выступах стены — составили общую плотную субстанцию.

Красные одежды превратили женские тела в мулету, благодаря которой они совершали высшее сближение с мужскими телами, как тореодор с быком (мулета берётся без шпаги в левую руку, затем тореро выискивает расстояние с быком, выбрасывает вперёд мулету и, когда бык срывается с места, выбрасывает ногу для того, чтобы разбить прямолинейное движение быка). Мужчины срывали платья с женщин, те снова натягивали их на себя, и это действие повторялось снова. Красная ткань струилась по сильным женским телам, как кровь. А рыжая Избранница в финале теряла этот красный знак жизни окончательно.

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

Режис Обадиа в принципе сохранил движение по основным точкам сюжета «Весны священной»: и игры умыкания, и «поцелуй земли», и выплясывание земли, и взывание к праотцам. И финал с пляской Избранницы. Но основной смысл произведения, благодаря телесной концентрации и графике передвижений, проявился в следующем: заклание хаоса мощным ритуальным действием, ритмичным и настойчивым, почти шаманским, оргиастичным.

Пина Бауш поставила свою «Весну священную» в Танцтеатре в Вуппертале (1978) в стиле гиперреализма, тогда ещё не известном.

Она использовала песок на полу (сценограф Рольф Борциг) и натуралистические движения. Её лексика была основана на смене центров тяжести, инерции падения, работе разных групп мышц, мягких приседаниях, прыжках и скрутках, сгибах.

Пина Бауш сделала всех танцовщиков единым телом,двигающимся в едином темпоритме по определённым геометрическим фигурам: диагональным стрелам, ромбам, хордам, кругам. Ромб и круг превалируют. Кажется, что сами эти фигуры воздействуют на зрителей, создают динамику и равновесие.

Охра — главный цвет в колорите спектакля — прорезается красным (акцентом). Красное платье Избранницы танцовщики бросают друг другу как горящее в руках пламя, боятся его. Избранница сама похожа на этот страшный кусок ткани.

«Даже животворящий всемогущий секс, воспетый Бежаром, у Пины Бауш оказывается одной из смертельных ловушек: в нём участвуют не партнёры — охотники и дичь. Женщины, томлящиеся желанием, оглаживающие грудь и закладываяющие руки между ног, при первом же явлении мужчин превращаются в испуганных самок, панически мечущихся по сцене. Причём этот гон выглядит не охотой, а облавой — вроде тех, что устраивали нацисты в еврейских гетто, и такой исторический акцент добавляет жути происходящему. Мужской кордебалет, сбитый в крепкое каре, как кулак, вооружённый кастетом, разительно отличается от студенистой дрожащей кучки женщин. И кульминационное массовое соитие (с типичными растянутыми шпагатами партерных поддержек и вовсе не типичными запрыгиваниями женщин верхом на плечи мужчин) выглядит скорее изуверской пыткой, чем высвобождением природных сил» [3].

Мужчины и девушки расходятся от центра и движутся двумя кругами, а красная ткань лежит между ними как разгорающийся костёр. Наконец, избранница, обмотанная красной тканью, начинает свой танец-вакханалию, пока окончательно не падает в бессилии на землю-пол.

Жёсткие геометрические перестроения, пластика тела, лексика движений характеризуют постановочный подход в стиле модерна. Так же, как и решение Мориса Бежара.

Морис Бежар (1959) вообще исключил традиционный сюжет «Весны священной», трансформировав смысл произведения в обряд перерождения из нечеловека в человека, из мрачной брутально-животной пластики в строгую композицию «золотого сечения», гармонии и красоты фигур, сочинённых человеческими телами.

М. Бежар с помощью совокупности тел сочинил сложный рисунок со сменами ритмов: шахматные перестроения, шеренги и параллельные ряды, круг и хорды, а также изысканные сочленения тел-лепестков.

Первая в СССР постановка «Весны священной» (1965) в Большом театре была представлена в хореографии **Н. Касаткиной** и **В. Василёва** с чётким нарративом. Постановщики сохранили тему язычества. Хореография спектакля была основана на классическом танце, на синтезе классического танца с элементами народного танцевального фольклора.

«Весна священная» в постановке **Валентина Елизарьева** (1986, вторая редакция — 1997) в Большом театре Беларуси (сценография Э. Гейдебрехта, во второй редакции — сценография В. Окунева) содержала в своей основе лирико-драматический сюжет о первом, очень весеннем чувстве на фоне каменных скал у задника, на фоне широкого мёртвого пейзажа с нависающей чудовищной головой серо-чёрного козла-тотема, на фоне таких же могучих и немилосердных фигур соплеменников-оборотней с рогами-руками над головами. Хореограф акцентировал любовь молодой пары как утро жизни, как неожиданное и радостное осознание себя людьми среди/внутри/вне единства племени, драму разлучения, смерти во имя любви и взлёта души за пределами смерти и за пределами племени.

«<...> логика всего хореографического действия неумолимо ведёт к трагической развязке: невежественные язычники, ещё полулюди, приносят в жертву богам невинную девушку. Вместе с дымом жертвенного костра рассеиваются, кажется, надежды зрителей на благополучный исход. Но вдруг ко всеобщему изумлению артистов и зрителей сожжённая героиня вместе со своим возлюбленным в кра-

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

сивой позе возносится вверх, под колосники. И хотя Елизарьев не прибегает здесь напрямую к явлению Бога из машины, с античных времён разрешающего все конфликты, когда художественная логика заводила действие в тупик и надеяться можно было лишь на чудо, машинерией здесь всё же пользуется. <...> Возможно, создавая светлые и радостные финалы, художник стремится утешить своих зрителей, врачевать их уставшие без красоты души? <...> Мне думается, что таким образом балетмейстер утоляет свою жажду гармонии» [4].

Преодоление душами влюблённых земного притяжения не противоречило эстетико-математической логике жёсткого музыкального темпоритма и логике пространства/времени как решетчатой структуре музыки сюиты И. Стравинского, не выпадало из строго очерченных семантических границ произведения. Тем более, что Морис Бежар уже использовал подобный приём в своём решении «Весны...», но в ином контексте: жертвоприношение двоих.

Взлёт соединённых посмертно и связанных воедино уже невесомых тел/сущностей сопрягался с логикой елизарьевского сюжета: проснувшиеся благодаря любви и любовью исторгнутые из дикости, и силою дикости умерщвлённые влюблённые противостоят этой самой дикости даже после своей гибели. Эта «строка» в сюжете, конечно, юношеская, романтическая и в конце 1980-х гг. исполненная отчаянного пафоса в своём сопротивлении нарастающему социальному краху, а в конце 1990-х исполненная отчаянной горечи.

Сценическая редакция **Уве Шольца** (2008) в Балете Лейпцигской Оперы представлена в двух вариациях (сценография, световая партитура, костюмы и видео — Уве Шольца): постмодернистской и модернистской. Первая из них является перформансом и обозначается как фортепиано-версия в четыре руки исполнителей Вольфганга Манца и Рольфа Плагга и танцовщика-перформера Джованни ди Пальма. Этот перформанс, как и любое произведение этого жанра, предлагает зрителю самому придумывать сюжет, вникая в действие, окончательно формулировать его смысл, возмущаться или восхищаться провокацией артистов, быть взбодраженным, выведенным из себя и выдернутым из уюта зрительского кресла.

Джованни ди Пальма, атлетически сложенный, классически подготовленный танцовщик переходит от пируэтов к истерическим изрыганиям, от арабесков к физическим упражнениям, от прыжков к измазыванию себя самого и сцены содержимым унитаза, стоящего рядом с чёрными шикарными роялями, выходит на поклон в измазанной бывшей белой майке рядом с пианистами в чёрных фраках.

Пока он танцует на сцене, на огромном экране заднего занавеса происходит отдельное действо. Постоянно, как рифма, появляется мальчик в балет-

ном классе, потом мальчик постепенно растёт и продолжает заниматься всё более сложными балетными упражнениями, возникают и повторяются кадры закулисья, фрагменты балетных классических спектаклей, и ироничные сюжеты по поводу классических спектаклей, и интриги, и балетные распри и пр.

А танцовщик танцует и танцует на сцене. Эта «Весна...» о том, что давно уже изношена священная классическая одежда белых и чёрных лебедей, о том, что всё уже профанировано как опостылевшая речь, о том, что сильный и талантливый художник вынужден годы своей молодости тратить на поддержки балетных прим, о том, что, в конечном итоге, он устраивает срамной бунт священному балету.

Вторая часть общего спектакля «Весна священная» Уве Шольца — «оркестровая версия» (оркестр п/у Хенрика Шафера) в исполнении Лейпциг-балета с солисткой Киоко Кимурой.

Как в первой, перформансной части, так и во второй, оркестровой, Уве Шольц полностью снимает с произведения даже намёк на сакральность. Его интересует: 1) в первой части профанирование искусства и его последствие и 2) во второй части психология социального изгоя, загнанность любого из нас в абсолютный жизненный тупик. В обеих интерпретациях жертва приносится не во имя чего-то святого, не во имя рода, не во имя священного Абсолюта; но из-за угоды и во имя Абсолюта как машины, как системы, как страшного мира, который противостоит человеку и уничтожает его как духовную и физическую сущность.

Всё, представленное в спектаклях Уве Шольца, совершенно антигуманно и чудовищно: 1) в первой перформансной части завершается дерьмом/грязью; 2) во второй — самоубийством. Первая часть — невероятно красивое атлетическое тело. Вторая часть — невероятно красивая композиция из великолепных тел, заливаемых розово-песочным нежным светом. Но и души и тела героев лишены надежды, уничтожены в грязи и растоптаны.

Труппа *Финского национального балета* (1994) восстановила историческую редакцию скандальной «Весны священной» Вацлава Нижинского. Работа над спектаклем началась в театре ещё с 1970-х гг. В ней использованы расписанные задники, многослойные костюмы и громоздкая обувь на тесёмках. Главным в хореографии этой постановки стали прыжки, заломы рук, носки ног, вывернутые не наружу, а внутрь и особая выворотная позиция.

Эта постановка следовала в русле реконструкции Миллисент Ходсон и Кеннета Арчера в Мариинском театре (1987). В мае 2013 года в честь 100-летия «Весны священной» в один вечер в Театре Елисейских полей (первая сцена «Весны...») были представлены и реконструкция и версия Саши Вальц (2013) в исполнении балета Мариинского театра.

Анжелена Прельжокажа, как пишут в аннотациях на его балет, интересовала сексуальность и частная жизнь человека, а не ритуальный сюжет «Весны священной» (2001). Финал размыт, а не традиционно статичен. Хотя Избранная всё-таки замирает в конце действия, засыпает, погружается в себя. А когда вновь просыпается, то не сразу понимает, что происходило вокруг: то ли всё было сном, то ли явью.

Как пишет Тина Арсеньева, «Надо отдать должное, *Ковтун* в своей хореографии верен посылу балета Нижинского: “не па, а жест” (2013), “не одиночный, а массовый, умноженный”, — помноженный на доминанту хтонического, Харонова, начала. Массовка стелется, пластается, кувыркается, корчится — лишь Юноша и Девушка выявляют порыв к полету, но Идол плющит их к земле. И ещё: как ни сетуй на мрачность, хореография Ковтуна абсолютно слита с музыкой Стравинского, идёт ей в унисон. Может быть, у Нижинского и Рериха (автор декораций) был контрапункт, — нам теперь трудно судить об этом». № 82–83 (9804–9805) // 06 июня 2013 г. «Вечерняя Одесса»

Как признавалась *Алла Рубина*, «У меня не было “деревянности” и трактовка принципиально отличалась (1998). Избранница сама приносила себя в жертву во имя того, чтобы взошло Солнце (которое я нашла на складе декорационного цеха в харьковском оперном театре). Поэтому движения были насыщены космической силой и мощью. В конце люди собирались в пульсирующий комок, а потом неслись к зрителю, утверждая свет. А позади поднималось большое языческое Солнце».

«Весна священная» хореографа *Татьяны Багановой* (2013) в Большом театре решена натуралистично (сценография А. Шишкина).

Женщины катаются по столу и падают в алюминиевый желоб, полный бетонной пыли, мужчины дарят букеты, которыми женщины отряхивают себя от пыли, а потом встают на подставки как статуи. Потом все вместе ждут мощного дождя сверху.

«Если Стравинский хотел выразить в своей музыке “светлое воскресение природы”, Бежара занимали взаимоотношения мужчины и женщины, а Пину Бауш — женская доля, то Баганова и Шишкин сосредоточились на конкретной ситуации, в которой человеку надлежит предпринять сверхусилие. Эта ситуация — жажда. Хочешь — понимай впрямую, хочешь — метафорически. В каменном мешке людей мучает жажда. Но вместо воды — цементная пыль: её “разбрызгивают” своими гривами простоволосые женщины. Вместо цельности мироощущения — рефлексия. Вместо мужчин — мачо. Вместо цветов — лопаты. А вместо модернизма — постмодернизм. Воду, в обилии булькающую в пластиковых бутылках, никто не пьёт. Все заняты страданием. Валяются в грязи. Хочешь — понимай впрямую, хочешь — метафорически. Чернуха авторам удастся. Зритель всерьез задумывается о том, как грязна жизнь, и вполне уже солидарен с героинями балета, нашедшими выход в виселице. И вдруг — неожиданный финал. Весёлый и, в общем-то, не о жажде» [5].

► У Татьяны Багановой смыслы произведения сосредотачиваются в брутальной энергии серых, словно сталью покрытых тел. Соединения, поддержки, фиксации, остановки — эти цезуры внутри движения у Татьяны Багановой с её приверженностью к звериной пластике, строгому геометрическому рисунку совокупности тел особенно выразительны. Именно в них концентрируется её хореографический язык. Сложность рисунка понуждает к нелинейному восприятию и сложности расшифровки.

► Т. Баганова, используя сюжет, выходит за его пределы, делает акцент на мощи тела, отрицая изящество, усугубля телесную сторону обряда и его мрачную магию.

► Наклоны, выпады, изгибания и приседания, скоморошьи приплясыванья, режущие и рубленые жесты и свёрнутые позы — главные элементы движения; а диагональные пробежки, синхронные танцы, одновременные на одной сцене сюжеты, проходки боком, верчения, змейки — главные хореографические мизансцены; игра с предметами — это объединено партитурой Игоря Стравинского, её ритмическими перепадами.

► И объединено напряжённой визуальностью образа. В этом смысле спектакль Татьяны Багановой, её танцевальные приёмы, её хореография и постановка тела танцовщиков, т.е. сценическое мышление Татьяны Багановой совершенно адекватно художественному мышлению Наталии Гончаровой, знаменитой «амазонки русского авангарда». Монументальность подхода к выбору выразительных средств даёт повод к сравнению с Н. Гончаровой. Наталия Гончарова была увлечена крестьянским искусством, была сосредоточена на его сакральности и монументальности. И ещё: в её мышлении отсутствовали игра и ирония. Аналогии — у Т. Багановой.

► Неопримитивистские произведения Н. Гончаровой экспрессивны, ритмичны, тяготеют к плоскости и одновременной объёмности, остры и обобщённые. Исследователи приравнивали её образы к тем, что вылеплены из глины, даже подчёркивали её топорность (как достоинство!), однако более точная аналогия — это камень-менгир.

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

► Татьяна Баганова в своём пластическом мышлении также придерживается разномасштабности, симультанности, обобщённости форм, подчёркнутой функциональности предмета, предельной броской простоты.

► Художественное мышление Татьяны Багановой синтезирует модернистские приёмы с постмодернистскими: используя современные жёсткие пластические модели и актуальные изобразительные средства, она вместе с тем строго придерживается композиционных законов модернизма и не допускает деконструкции; она внедряет игру и пародию, тут же переключая регистры на мистический уровень, и погружает всё действие в магму глубинных, хтонических сущностей

Так же, как и в постановке хореографа *Саши Вальц* (2013) в Мариинском театре, главная тема — тема жёсткости. Но здесь она совмещена с темой цикличности космоса. Куча щебня в центре сцены (параллели земли во многих спектаклях или стройки, как у Т. Багановой), вневременные костюмы, позы жертв.

Ритуальность и жертвоприношение в этой постановке сохранены как остатки нарратива и как дань музыке И. Стравинского, но главное — пластическое решение спектакля, которое сосредоточено в свободном движении, раскрепощении тела и предельном соприкосновении тел.

В европейской постановке (в компании «Sasha Waltz & Guests») и в Мариинском сценография — Пиа Майер Шривер и Саши Вальц, костюмы — Бернд Скотциг. Спектакль невероятно трагичен в своём сюжете: Избранница беременна, и поэтому будет принесена в жертву, и её отчаянная финальная жертвенная пляска полна безысходности, муки и проклятия. Возникают аналогии с трагическими и также полными отчаяния фрагментами текста Алеся Адамовича «Каратели, или Жизнеописание гиперборцев», где неродившийся младенец прислушивается к бьющемуся ещё сердцу растрелянной матери, которое колоколом высится над крошечной плотью и которое постепенно замирает как затихающий колокол. В финальной части спектакля Саши Вальц от колосников медленно и устрашающе точно опускается штык, убивающий Избранницу, хрупкую и нежную, что отсылает к аналогии бабочки из повести Рея Брэдбери «И грянет гром».

Из аннотации театра: «Спектакль “Священная Весна” (2015) на музыку Игоря Стравинского в авторском прочтении известного украинского хореографа *Кристины Шишкарёвой*. Чем же он отличается от многочисленных вариантов этого спектакля? Первое, это создание спектакля изначально на стыке разных жанров. Важную роль в этом современном балете занимают авторские тексты украинского писателя — Александра

Михеда, которые несут и смысловую нагрузку и являются основой для пластических решений. Сюжетная линия основана на жизни вымышленного первобытного племени, живущего мирно, возделывающего землю и поклоняющегося Солнцу. И ничего не нарушало повседневной жизни племени, пока чужеземец, одержимый жаждой власти и пользующийся незнанием, пришёл в поселение, навязывая свои порядки, создавая свои обычаи и насаждая придуманные им верования. И лишь одна хрупкая девушка противостоит ему».

‘The Rite of Spring’ ARTLAB J DANCE (2013)

artLab J Dance Company is a Detroit-based Contemporary Modern dance company comprised of 10 dancers under artistic director and artLab J founder, **Joori Jung**. artLab J Dance works are about exploring humanity’s fundamental nature with honesty by observing the change of movement through the performance in a pure state of mind. Through dance, artlab J searches for the diversity of individuals and what one desires to achieve. Overall, the company likes to see the growth and development of human nature and perform the process in the work and strives to find the positives of our society’s behaviors and emotions. Dancer:

Alexander Dones Rachael Ahn Harbert Sam Horning Marianne Brass Amber Golden.

Сайт Красноярского государственного театра оперы и балета: «Весна священная» в постановке **Сергея Боброва** (2010).

Сценограф Теодор Тэжик:

«Так что в музыке Стравинского оказалась заложена драма, которая вскоре и состоялась. Мистичность и “космизм”, заложенные в музыку, оказались предсказанием.

Мой приятель-композитор прислал мне последнее фото Игоря Стравинского, сделанное, если не ошибаюсь, великим Ричардом Аведоном. Экстатическое и одновременно усталое лицо, которое смотрит в мир к тому времени уже ослепшими глазами. Вот уж уместно вспомнить кантовское высказывание о личном императиве и звёздном небе... И в красноярской «Весне священной» это кантовское начало будет присутствовать.

Здесь лучи пробиваются сквозь землю... Сквозь бесконечную пашню пробиваются звёзды и свет солнца... Как магма из земли. Возможно, что это произведение и о гибели человечества...».

В 2000 г. ансамбль «Русские сезоны» был выдвинут на получение премии «Золотая маска» в номинации «Лучшая совместная продукция» за осуществление балета «Весна священная» И. Стравинского в постановке японского хореографа **Мина Танаки**.

В 2003 г. художественный руководитель ансамбля **Николай Андросов** создал свой вариант «Весны священной», столь же brutальный, с приземистой мощной пластикой.

Первый вариант в стилистике бруто, безусловно, находится в самом основании нынешней постановки. Конечно, в первом случае пространство свивалось и усугублялось; движения актёров плавные и тягучие. Мин Танака взял за основу чувство и тело, поскольку в этом случае можно постичь и невидимую форму и трансформации, происходящие с ним. Через философию в глубоком сосредоточении, отрешась от мира, наполненного бессмысленными словами, человек также постигает истину.

Не без влияния подобной ментальности Николай Андросов поставил «Весну священную».

4.2. Поцелуй земли и священная жертва/: структура и стилистика эпизодов «Весны священной»

Часть I. Поцелуй земли Вступление

У **И. Стравинского** сплетение музыкальных линий, соло фагота, попевки, кличи, зазывания и эхо.

В реконструкции **Миллисент Ходсон** и **Кеннета Арчера** в Мариинском театре вступление представляет собой оркестровое представление о предстоящем действии, введение в атмосферу весенних приветствий природы с уже намекающимся трагическим подтекстом. Особого разговора заслуживает звучание симфонического оркестра Мариинского театра и, конечно, работа дирижёра **Валерия Гергиева**, с его тончайшим пониманием каждого звука, инструмента и всей партитуры, с его необыкновенно нервной правой рукой, которая сама является здесь музыкальным инструментом, источающим собственную энергетическую вибрацию и имеющую, кажется, собственный звук, с его лицом и глазами, живущими внутри стравинского музыкального мышления, внутри этого дикого и великолепного необъятного космоса с взрывами сверхновых и всё захватывающих чёрных дыр.

У *Мориса Бежара* — в несколько линий (шахматным порядком) лежащие мужские тела с протянутыми вперёд руками, постепенно поднимающиеся один за другим.

У *Пины Бауш* — женская распластанная фигура на красном полотнище и вбегающие девушки, которые начинают стягивать с себя платья, приседают в скрюченных движениях.

У *Валентина Елизарьева* — лирический дуэт Девы-избранницы (Н. Дадиш-килиани) и Мятежного юноши (О. Корзенков), с классической выворотностью, поддержками и пробежками. Сильные тела, просыпающиеся для жизни, любви в уже начинающемся противостоянии серому дню, серому камню и серым распластанным фигурам по кругу сцены.

У *Уве Шольца* два пианиста на сцене исполняют вступление И. Стравинского к «Весне...», а на заднике сцены возникают кадры того же рояля, крышку которого солист приоткрывает изнутри, выгибается, повторяя её форму, выбирается наружу, идёт от рояля в центр сцены. Классические позы, выворотность ног, изящные движения руками, мощное тело. Как только он исчезает за кадром, на реальной сцене появляется он же, двигается к реальным же роялям. Пока он осматривает и гладит их, рояль на видео медленно вместе со своим постаментом уезжает за кадр. А появляется мальчик, готовящийся к балетному уроку. Реальный танцовщик, как бы припоминая своё детство, пытается скакать в «классики».

Во второй, оркестровой части спектакля Уве Шольца «Весна священная» во вступлении все участники балета образуют на планшете сцены вытянутый от кулисы до кулисы круг из лежащих повёрнутых к центру тел, залитых розовым светом. Поднимая поочерёдно правую руку, они поворачиваются, снова ложатся: то ли колосья в поле, то ли тонкие шеи благородных фламинго. Зрелище утреннее, нежное, прелестно красивое. Напоминающее плетёное кружево, прозрачное, колышющееся в воздухе.

В постановке *Анжелена Прельжокажа* (La Maison de la Danse de Lyon, сценограф — Тьерри Лепруст) вступление декларирует отдельность каждого человека: юноши с совершенно отчуждёнными лицами сидят на небольших постаментах с зелёным травяным покрытием, девушки выходят и снимают из-под коротких юбок плавки, оставляя их на лодыжках, танцуют в таком положении, а потом совсем сбрасывают их на планшет сцены. Движения с поклонами, выгибаниями, кружением и забрасыванием рук-плетей лишены сексуальности и вполне традиционны в соединении классического танца с современными техниками.

Спектакль *Н. Касаткиной* и *В. Васильева* начинается с действия у огромного деревянного идола, погружённого в тающий туман-дым. В этой голубоватой дымке двое шаманов в лиловых накидках поднимают лежащую у ног старца девушку-жертву и несут к идолу. Предназначенная охранителю племени, она

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

начинает свой танец в кругу девушек в лёгких струящихся одеяниях. Используются движения классического танца в сочетании с современными движениями, нарочитыми позами, прыжками с высоко поднятыми ногами, плавными переходами, кружениями — всё кружится и как будто плывёт. Выбегают юноши, идола увозят, возникают многочисленные, до сих пор скрытые в тумане другие высокие плоские деревянные устрашающие фигуры, сцена заливается жёлто-розовым светом, и девушки остаются «обнажёнными» с Избранной в своём кругу. Их движения и позы делают девушек похожими на диких птиц, с распахнутыми заломанными руками, с телами на длинных тонких ногах.

«Весна священная» в Одесском Национальном академическом театре оперы и балета в постановке **Георгия Ковтуна** (сценография С. Зайцева, костюмы Е. Лесниковой и З. Цирценс) начинается с дуэта влюблённых, лирического, классического, уютного. Они расположились в огромной плетёной корзине, как в гнезде, как в колбе, отделённые ото всего мира, сосредоточенные только друг на друге. Корзина поднимается вверх, освобождая им планшеты сцены и освобождая их для мира. Корзина зависает под колосниками, начинает светиться и мерцать на тёмно-синем фоне, словно планета на звёздном небе, а влюблённые подобны Адаму и Еве на пустой земле, подобны всем адамам и евам на всех материках, особенно эти, в одеждах, похожих на индейские кожанно-нитяные переплетения, с лиловыми многочисленными лентами в волосах, связанных узлом.

Современный балет-антиутопия «Священная Весна» **Кристины Шишкарёвой** (NDG) с текстом Александра Михеда, показанный в Гоголь-центре, начинается в полутёмной синеве, в которой на планшете сценического пространства помещены звездой к центру лежащие танцовщицы в длинных алых широких юбках. Ногами они упираются в пустые металлические вёдра, сгруппированные звездой же в центре. Одна из танцовщиц начинает действие, вставая из группы и медленно двигаясь кругами. Другая как бы набирает воду, которая словно скользит по её вытянутым вверх рукам. Каждая из шестерых встаёт и движется, и садится на колени, и простирает руки вперёд, над вёдрами, руки сплетаются и расплетаются, а синий свет делает их похожими на русалок, но, когда их вдруг заливает розовый, — похожими на едва распускающийся большой цветок. Движения их синхронны, переливчаты, гармоничны, красные юбки струятся и подчёркивают каждую позу.

В постановке **Николая Андросова** в Московском государственном Ансамбле танца «Русские сезоны» просыпающееся в полутьме племя похоже на белосерых овец в загоне, отгороженном загонным забором. Кудрявые, белёсые, спавшие всвалку, расходятся от центра согбенные в спинах и сверху похожие на овец, и позы и жесты тоже похожи.

У **Сергея Боброва** в Красноярском государственном театре оперы и балета (сценография Теодора Тэжика, свет — Елены Копуновой) спектакль начинается с мистического голубого сияния/свечения в центре сцены, в котором возни-

кает/вырастает фигура Ведуньи с шаманским бубном. Свет струится и голубые лучи создают странное многомерное пространство, и фигура, кажется, множится в нём, как в зеркальной пирамиде. Она выгибается/вьётся как змея/ящерица и тут же прорастает как гриб или складывается в диковинное растение.

Наконец, она выходит из голубого круга и вступает в более широкий, ареной раскинувшийся перед ней с лежащими по краям тонкими женскими фигурами, создающими ещё более странный образ то ли земли, то ли другой планеты, в центре которой вьётся голубой прозрачный дым, а в раскрытых ладонях лежащих девушек светятся/поблёскивают яркие звёздные круглые огни/ зеркала. И они все выгибаются, вьются, прорастают и складываются, бесконечно умножая её движения и рифмуя их.

В спектакле *Аллы Рубиной* в Харьковском академическом театре оперы и балета вступление даётся в лёгком звучании видения белых девушек — почти птиц, двумя группками (по четыре) расположившихся почти у задника, рядом с каменными отдыхающими идолами на чёрном блестяще-прозрачном планшете (сценография и костюмы Надежды Швец). С двумя юношами в чёрном среди них в центре кругов. Вбегают ещё четыре девушки, тоже похожие на птиц, только чёрных с чёрными крыльями. И движения у них, пусть и хороводные, но птичьи. Общее кружение и оживающих предыдущих групп и новых очень графично, кружевно, прозрачно, тонко-нежно.

В двух своих постановках «Весны священной» (в Мариинском и в проекте La Monnaie De Munt) *Саша Вальц* во вступлении создаёт полумрак, серый и плотный, в котором возле пирамидальной кучи угля/мусора медленно подползают друг к другу двое: парень и девушка, обнимаются, согревая друг друга абсолютной тайной. Община постепенно просыпается для нового дня. В двух свергающихся из-под колосников широких дымных лучах белого света танцовщики рассыпаются вокруг центрального бугорка и группируются в несколько плотных свитых дуэтов и трио, а танец их такой же плотный, словно это одно тело со множеством рук с выгибаниями, захватами, и вместе с тем этот танец льющийся, линии его пластичны и мягки. Сценический свет делается голубоватым, и охристые тона длинных и тонких с длинными разрезами по бокам костюмов-туник становятся чуть лиловыми, вся картина приобретает акварельную текучесть, тревожную таинственность, она заманивает, завораживает и своей дивной прелестью, и уже осознаваемой маргинальностью происходящего.

Спектакль-перформанс «Весна священная» *Юори Янг* в Нью-Йорке начинается, когда в сценической полутьме слышны звуки воды, текущей по камням невысокого фонтана, который постепенно высвечивается на самом краю площадки. Возле него стоит немолодая женщина с белыми волосами в белой длинной кофте и длинной охристой юбке, а танцовщики, едва заметные, падают один за другим.

Женщина оmyвает лицо, идёт по высвеченной дорожке в глубь сцены, где стоит невысокая цветочная арка, отдалённо напоминающая надгробие или садовую композицию или некий магический объект, с которым она будет взаимодействовать на протяжении всего эпизода, прикасаясь к цветам, обво-

для рукой круг над ними в воздухе, воздевая над ними руки в извивающихся движениях и глядя высоко вверх.

Двое юношей в светло-песочных длинных юбках и три девушки в телесного цвета трэсах выходят в центр сцены. Плавные, обнимающие тело движения, сменяются резкими, переходы цаплей — вывертами, маршировки — мостиками, выпады — прыжками в сторону и синхронными выгибаниями и извивами.

Вступление в спектакле *Татьяны Багановой* начинается без музыки и как эпиграф. Поднимается занавес на половину вертикали сцены Большого театра. На планшете лежит странная огромно-горизонтальная форма, надувная, объёмная, сине-зелёная, бледная, с одной стороны более выпуклая. По ней с усилием бьёт голый молодой человек. Но сбоку поднимается и подходит некое существо, с ботискафной головой вполтину своего роста, с глазами-окулярами, выдёргивает из формы пробку, и воздух с шумом начинает выходить, и это существо тащит форму в сторону за длинный хвост вместе с лежащим на ней голым человеком.

И тут начинает звучать музыка И. Стравинского, и занавес поднимается выше, и открывается серо-чёрный вытянутый вверх до, кажется, бесконечности закрытый прямоугольник сцены, и идут по краю в глубине чёрные в коротких платьях женские фигуры, и обшарпанные стены видны, похожие на стены жилища Сталкера у Андрея Тарковского.

Сине-зелёная форма как гигантская крыса уползает через маленькую дырочку в стене. А на освещающейся сцене возникают ещё несколько фигур, «впаянных» в висащие чёрные плащи, похожие на прорези в стенах; и охристая горка с номером «7», и мужчина в грязной серой рубаше и тяжёлых сапогах, эту горку лопатой равняющий. Слева высвечиваются ещё пять горок с номерами, а на них уже стоят, высоко подняв головы к гигантскому пустому чёрному крану девушки в чёрном (семеро). Они поднимают к горлу руки, одна из них тянет вверх пустую банку в надежде, что из крана вытечет хоть капля воды. Они извиваются, падают на колени, царапают себе лицо и грудь.

Из плащей/прорезей в стене выходят, склонившись и удерживая себя за пятки, семеро мужчин.

Весенние гадания. Плски щеголих

Игра умыкания

Вешние хороводы

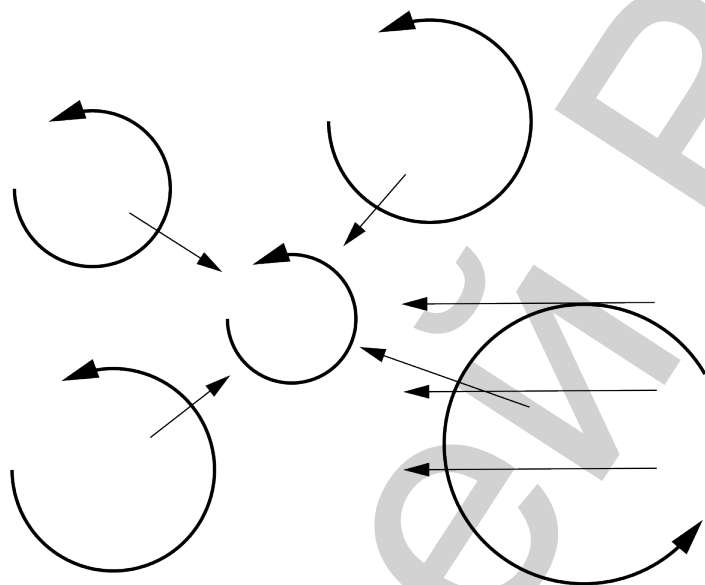
Игра двух городов

У *И. Стравинского* расширенные тоники, политональные настроения, звуки протяжного ожидания, жёсткость ударных, взрывные ритмы, стремительное движение струнных, зов валторн и труб, барабанный бой. Торжественность в ритуальных хороводах весны, удары там-тама.

У *В. Нижинского* движения несколькими кругами и полукругиями, согбенные спины, лапти, шкуры, козлиные прыжки, хороводы, ручейки, кружения, остановки. Стройный и тяжкий ритм движения в Играх девушек, земные

поклоны, изгибы назад в «цветке», круг в кругах всех персонажей (знак Рериха — три круга в одном круге) и тут же чёткие геометрические фигуры групп танцовщиков, вступающих в танец поочередно, и снова ритмическая общая пляска (9-я минута).

В реконструкции *Миллисент Ходсон* в Жофрей-театре в центре сцены стоит согбенная, перекошенная старуха с атрибутами колдовства в левой прижатой к боку руке с косым страшным глазом, а за ней втаптывают невысокими прыжками землю пятеро в тяжёлых звериных тёмных шкурах наперевес, ставшие узким кругом, прижавшие локти к телу, движущиеся то вправо, то влево, поднимающие и опускающие головы в острых шапках. Старуха вдруг резко срывается с места, обегает/опрыгивает свернувшихся кольцами юношей и девушек, ведёт за собой первых с тяжёлыми шкурами, магическими кругами огибаёт всю сцену. Все за её спиной движутся плотной стеной, втаптывают также плотно плоскость под собой. Старуха страшно дёргается, всем своим плоским



телом управляет этой стеной, зазывает, ведёт, надвигает на зал эту невыносимую тяжкую волну. Наконец, она разбивает эту плотность на стрелы/линии/звёзды, устремляющиеся параллельно и кругами, а потом опять сворачивающиеся кольцами на планшете сцены. Справа выходит группка девушек в красных нарядах, с золотыми обручами на головах, такая же группка поднимается из свернувшегося кольца, и начинается весенний хоровод: все небольшие группки (их пять) кружатся, свиваются, вертятся волчком, пры-

гающим шагом устремляются по дугам в центр сцены и обратно к её углам.

Группки юношей и девушек пробегают сквозь друга друга. Здесь во всём существует особая пластика: даже когда щеголихи параллельным с девичьим хороводиком движутся на пальцах, создаётся стойкое ощущение, что ноги их завершаются копытцами. У всех чётко фиксированные в локтях руки, создающие постоянный рисунок углов; такие же спины, чуть согнутые в поясе; ноги в прыжке подчёркивают ту же угловатость; наклоны и повороты голов совокупно вторят этим же геометрическим фигурам.

У *Мориса Бежара* волчьи прыжки мужчин, пружинистые движения, жёстко брошенные вниз руки, всегда согнутые в коленях ноги, прогибы, разнонаправленные движения массы и общая шахматная координация, раскрытые руки и растопыренные пальцы.

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

У *Пины Бауш* девушка в ужасе отбросила красное полотнище, все девушки стали вокруг неё в ромб, движения рук рубленые, бег, приседания с широко разведёнными коленями, отсутствие прыжков, кивки всем телом, вбитые в пол грубые ноги, чуть согнутые всегда колени. В Играх умыкания и Играх городов появляются мужчины с обнажёнными торсами, повороты, кружения, невысокие прыжки на двух прижатых плотно ногах. В женских движениях акцентированы свободно брошенные плетью руки, раскрытый корпус. Некоторые хватают красное полотнище и танцуют с ним, бросая его друг другу. Вся масса не сообщается плотно, а как бы слегка разделена на отдельные фигуры, но общая экспрессия нарастает до высокой истерической ноты, заполняя как бы хаотично и свободно всю сцену.

У *Режиса Абадиа* (сценография и костюмы Елизаветы Вергасовой) такой же нарастающий ритм танца, сдёргивание красных платьев с женщин, красивые хороводы, зависание женских фигур на хороводных сцепленных мужских руках, стояние мужчин на выступах в серой стене, взлетающий песок и взлетающие женские волосы вместе с песком. Пять пар движутся синхронно, в едином темпе, в одном направлении из левого дальнего угла сцены к правой части портала, стрелой по диагонали, усиливая общую визуальную динамику до предела.

У *В. Елизарьева* в этом эпизоде пробуждается племя, телодвижения мужчин brutальные, руки-роги вскинуты, ноги разведены; мышцы напряжены, как и торсы. Мятежный юноша становится частью всего сообщества (15 танцовщиков), и его тело/руки становятся похожими на всех остальных, движущихся/прыгающих и встающих, идущих ровным треугольником вперёд. В. Елизарьев исповедует классический современный балет, и все позиции, выворотность, пируэты и арабески здесь соблюдены, как если бы это был, к примеру, Спартак и его сотоварищи. На фоне серого, создающего впечатление рефлефа с каменными выступающими объектами, с сатурнианским пугающим пейзажем, с проблесками пурпура пейзажа мужские ряды в серо-охристых рваных коротких одеждах вся эта масса сама смотрится как ожившие камни, даже ещё не люди, а что-то срединное между людьми и камнями. И даже прыжки с разведёнными ногами уподобляют всех этих существ элементам мёртво-каменного пейзажа, хотя все они — материализация огромного тотема, блестящими чёрными глазами глядящего за ними сверху.

Для В. Елизарьева это чрезвычайно важный момент, так как ритуал/танец связан с экстатическим состоянием, в котором племя имитирует движения тотема, чтобы разбудить силу тотема в коллективном бессознательном.

Два девичьих хоровода двигаются и рассыпаются на четыре небольших круга, и руки их, сплетаясь над головами, чем-то напоминают руки-роги мужчин. Мягкие прыжки, подскоки, плавные движения руками, нежные выющиеся ручейки и звёзды-лепестки — стройные фигурки в таких же одеждах, что и мужчины, выглядят вытянутыми тростинками, заливаемые едва розоватым светом. А сцены умыкания не похожи на игры, они подобны опасному нападению, грозному насилию или, уж во всяком случае, мощному спортивному соперничеству, противостоянию рядов, тем более, что вся сцена уподобляется рингу, где мужские руки становятся канатами, а женские фигуры проскакивают сквозь эти натянутые линии.

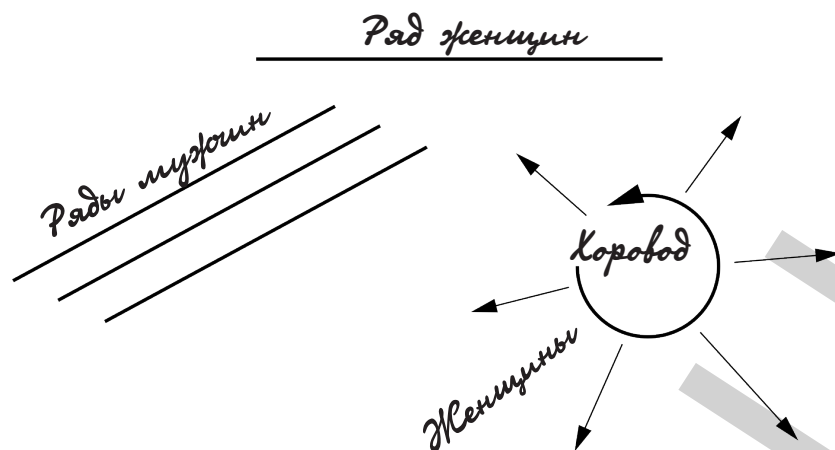
В. Елизарьев здесь приверженец круговых вращений и круговых передвижений массы, и Дева-избранница оказывается в самом центре кругов. Сначала как бы случайно брошенная в самую гущу борьбы, а потом с нарастающим ужасом рассматривающая сплетённые тела разгорячённых сородичей. Веснянки — это её проходки, её трепещущее в плотном воздухе племени тело/тростинка.

У *Уве Шольца* в перформансе параллельными смыслами идут:

Перформер начинает разминку и растяжку, танцевальный класс, ритм организует его летящие мощные прыжки по кругу, пируэты. И почти такое же стряхивание реального танцовщика. Солист на сцене останавливается, закрывает/открывает руками лицо и снова продолжает свою партию. На сцене бесконечное движение и напряжённый труд. На сцене солист изображает Аполлона, играющего на свирели, а потом натягивающего лук и повторяющего движения девушки-лебедя.	В это же время на видео кадры балетной гримуборной и танцовщица, готовящаяся перед гримировальным зеркалом к спектаклю. Наклон танцовщика назад и водопад, льющийся ему в лицо сверху, и «собачье» стряхивание воды с волос. И мальчик, натягивающий балетные туфли. И снова танцовщица перед зеркалом, и наш солист садится с ней рядом и даже дает ей подзатыльник и хохочет вместе с ней. Гримом рисует линии на её лице, хлопает в ладоши. Возникают кадры танцовщицы в белой пачке на берегу озера, к ней подбегает наш солист в тёмном тренировочном костюме, танцует с ней дуэт.
Солист пытается превозмочь женственную суть балета, становится в позу бодибилдера, качает пресс, показывает свою мускулиность. Солист вновь возвращается к танцу.	Танцовщица в пачке отчаянно машет лебедиными руками/крыльями среди безжизненных ветвей озёрного ранне весеннего пейзажа, за ней среди этих ветвей бежит солист же в спортивном костюме. Появляется высокий соперник, и наш герой ретируется. Снова мальчик в балетном классе, начинает делать приседания, взмахи руками...

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

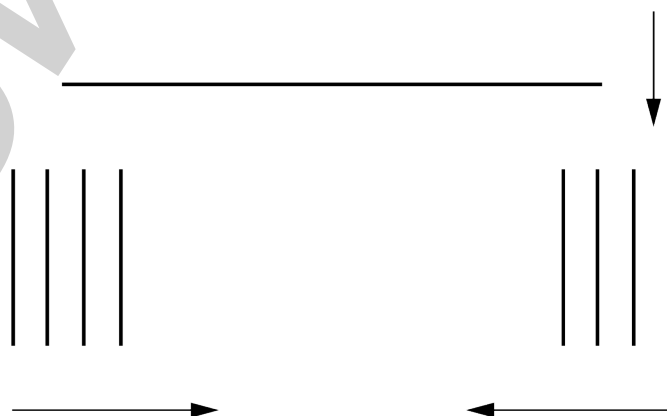
В оркестровой части «Весны священной» Уве Шольца мгновенно поднявшиеся с планшета танцовщики выстраиваются в 8 рядов мужчин и женщин по шесть человек в каждом ряду. Двигаются прыжками к авансцене, затем параллельно рампе, перекрёстно, треугольниками, создавая хороводы-цветки, ряды.



Игры и умыкания строятся как шахматная партия, фигуры продвигаются сквозь ряды друг друга, встают и садятся, ритмично надвигаясь и снова отдаляясь от встречной массы в

строгом ритме. В светло-охристых купальниках женщины и в плавках мужчины, они погружены в золотисто-охристый цвет и на пустой сцене создают впечатление строя терракотовой армии, мерно и ровно дышащей в такт мерному и ровному движению. Прямоугольники шахматного перестроения крулятся, вытягиваются, фигуры располагаются ходами, рассыпаются на мелкие дуги. В двух кругах садятся, округляя спины, и внутри в одном из них поднимается мужская фигура, а в другом — женская. То одна, то другая. Хороводы от кулис направляются в единый длинный в центре сцены, и в середине его теперь возвышается Избранница.

Основная линия — вертикально стоящая фигура. Движение тела, стремящееся к, казалось бы, изломанности и резкому поклону, всё же полно изящества, совокупного кружевного плетения рук и ног, изысканного рисунка общего свивающегося тела или вновь образованных параллельных рядов.

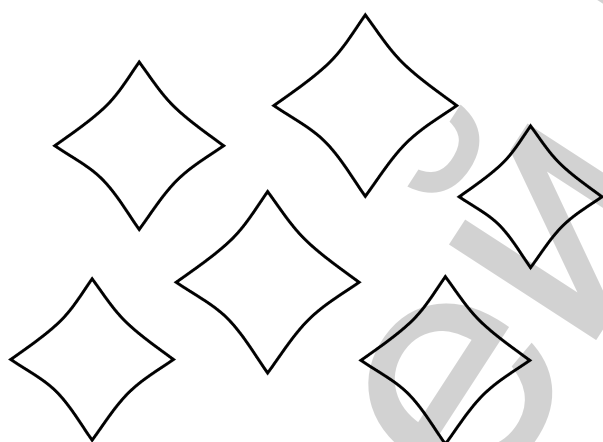


Уве Шольц наследует хореографической традиции Мориса Бежара, создаёт на сцене изумительной чистоты линии, строгую уравновешенность масс, геометрическую красоту абстракции, обозначая сюжет только намёком, придавая значение исключительно индивидуальному телу, а в большей мере — скульптурности совокупности и рядоположенности тел в пространстве. Совокупность фигур и каждая фигура — только абстракция. Хореограф исключает какую бы то ни было психологическую подоплёку действия, и если у Мо-

риса Бежара семантика произведения заключается в преодолении животного начала во имя красоты и торжества человечности, то у Уво Шольца гармония существует изначально, ради неё выстроено всё движение, весь порядок, исходный ритм, именно гармония есть главный сюжет постановки.

У *Анжелена Прельжокажа* умыкания девиц и игры выстроены шестью дуэтами, ритмичными, с жёсткими контактными захватами, переворотами тел, подбрасываниями и прыжками. Это подобно жестокому танго. Современная городская одежда делает хореографию похожей на дворовые танцы. Стравинские попевки и кличи контрастируют с угловыми положениями рук и локтей, поворотами голов, вытягиваниями прямых ног, выгибаниями, паданием и резким поднятием с планшета.

Чёрный задник уходит вверх, и открывается голубо-зелёное пространство, а холм разъезжается на части-островки. Открывшееся пространство свободно и просторно, и фигуры в нём сверкают как цветы в красном, лиловом, синем, жёлтом. Юноши заигрывают с девушками, те отвергают их, и в одиночестве оказываются на вершинах холмов, выгибаются, встают и падают, словно в томном тягучем полусне. А юноши медленно огибают эти холмы, как бы подкрадываясь и подглядывая за ленивыми движениями партнёрш.



Призывная страстность нарастает с темпом музыки, и в проскальзывании лирической мелодии девушки стягивают с парней сорочки. В тут же резком срыве в ритм парни отделяются, следует их отдельный страстный беспокойный танец молодецких тел, игры мышцами, мужских дуэтов-состязаний, что завершается сценами насилия. Многократно умноженное и разложенное на многочисленные кадры-холмики, оно опровергает обычное решение этого эпизода как языче-

ского ритуала, отвергает прежние внутренние смыслы природного совокупления как земельной магии в начале весны. Здесь это решено как откровенное нарушение пространства и целостности другого человека, как посягательство на его беззащитность. И как разочарование.

В спектакле *Н. Касаткиной* и *В. Василёва* на сцену выбегает красивый мощный юноша с плёткой-лассо в руках. Он кружит по сцене, резко бьёт плёткой об пол, и в такт ударам выбегают стайка девушек и целая группа юношей. Они весело мелькают, исчезают и снова появляются, словно птицы с крыльями-руками. Юноши выскакивают целой большой группой, молодецки приплясывая и притопывая (движения народного танца). Солист постоянно как бы разбивает группу на ряды, противостоящие друг другу и падающие как колосья. В центре оказывается Избранная, и к ней стремятся новые группки

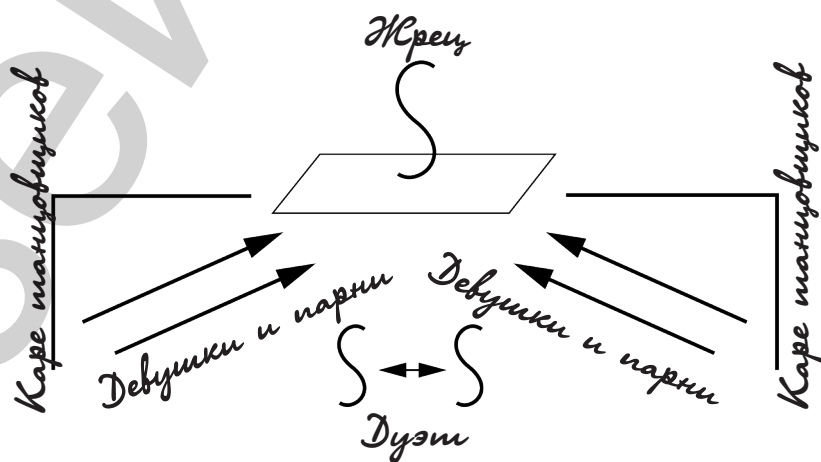
Глава 4. Пятая четвёртая/: Заклятие хаоса

девушек, похожих на птиц. И сама она подпрыгивает как птица. И взмахивает руками, и пытается напиться воды выющимися крыльями. А вокруг неё уже начинаются хороводы, передвижения волнистыми линиями, хордами и квадратами на пальцах, полупальцах и полной стопе от пятки. Хореографы используют в весенних плясках мотивы, движения, жесты народных ансамблевых танцев с шеренгами, перекрестьями, решётками, поднятыми накрест руками, спиральными скрутками тел, полуприсядками с руками на поясе и хлопучками с раскрытыми от локтей руками, дробями-печатками.

Невест умыкают по одной, выбежавшей навстречу парню. У каждой такой пары свой набор движений (кружения, таскания, отбивания, падения), и дуэты повторяются, пока группка девушек не набрасывается на неудачливого жениха и не гонит его по кругу. Весёлая потеха перебивается кличами, под которые опять выпархивают танцовщицы в позах диковинных птиц.

В постановке *Георгия Ковтуна* эти эпизоды представлены тройной экспозицией: первый план — дуэт влюблённых с пластикой Арлекина и Коломбины; второй план — параллельный рампе ряд девушек (12) с элементами народного танца (приплясывания, притоптывания, сплетённые вверх руки); третий план — вертикальная, обездвиженная, как статуя, фигура Идола. Композиция распадается на хороводы и ручейки. А затем появляется ещё один ряд: на сцену выходят седые старцы с головами идолов на длинных вертикальных шестах и образуют каре между Идолом и остальными (танцовщицами и появившимися ещё и танцовщиками с рожками на головах). Дуэт влюблённых оказывается у самой рампы, в круге белого света, остальные погружены в мерцающий красный. Корзина, ещё недавно светящаяся глубоким зелёным, также становится тёмной и красной, как и постамент-площадка, на которой стоит молчаливый жрец. Игры и попевки продолжают, молодые солисты и девушки вокруг них движутся в верчениях, подпрыгиваниях и бросках.

Умыкание невест тоже происходит хороводно-плясово, как в русском народном танце. Однако заканчивается это весёлое действо драматично: серые с рожками хватают влюблённого юношу, окружают, изламывают, бьют ногами, а старцы закрывают фигуру Идола шестами как композицией из жезлов, а затем торжественно выносят Идола на этих шестах, как на брусках, и тут же подвешивают на них девушку, словно распинают её над сценой, и обессиленную кладут к ногам Идола.



В «Священной Весне» *Кристины Шишкарёвой* в этом эпизоде появляются парни в таких же красных широких юбках, как и девушки из вступления. Их дуэт похож на отчаянную борьбу с захватами и отталкиваниями, с бросками и напряжёнными круговыми движениями-прыжками. В танец вступают девушки, и всю композицию организует стремительное распаханное, мятущееся вихреобразное пламя юбок. Они взлетают, выются, струятся, сливаются в единое полотнище, локальными пятнами возникают и пропадают в разных точках сценического пространства, создают самостоятельную визуальную партитуру.

В попевках и кличах они расцветают бутонами ранней весны, отсвечиваясь розовым светом на лицах. В молодецких играх они пламенеют задорной энергией и силой, а в умыкании невест одна юбка сплетается с другой (мужская — с женской), образуя купол. И, наконец, в синхронных верчениях все они становятся похожими на крутящихся и никогда не сталкивающихся суфийских дервишей.

В центре сцены из-под колосников появляется яркий белый столб света, и каждый из персонажей стремится попасть в этот световой поток, как бы омыться в нём, получить льющуюся энергию солнца. Изгибаясь, они распластываются в струях света.

В постановке *Николая Андросова* толпа в загоне движется скопом, размахивая руками над головой, сгибаясь синхронно, создавая общий круг и в круге притопывая/приплясывая как на празднике. И волосы мечутся в ритме с длинными рубахами, и движения свирепы, и животны/эротичны. И женский хоровод, змейкой скользящий мимо и вокруг зверообразных мужчин, совсем не женственный. И Старейшина (В. Моисеев) вытирает растопыренную ладонь о рубаху как-то сально. А потом все скачут как через костёр и падают, падают ниц. И всё время хватаются за головы, словно ужасаются чему-то. И глаз не поднимают.

В спектакле *Сергея Боброва* вся сцена освещается голубо-зелёным с резными белыми линиями, и белые фигуры становятся их продолжением, а Ведунья (О. Алдонина) остаётся на полусфере в центре сцены, и эта полусфера переливается жёлтым, песочным, зелёным и красноватым, а исчезает она, когда появляется мощный Вожеватый и концентрирует вокруг себя всех остальных, и вертит их, и сгибает, и выкручивает ноги/руки. И вся визуальная целостность становится похожей на подводный мир с дивными, струящимися существами, с колдуном, с хороводами/ручейками нимф. Тем более, что сверху колеблется световой суперзанавес, прозрачный, охристый, словно далёкий берег.

И мужские особи подобно чудищам вливаются в эту водно/воздушную стихию, в чёрно-пятнистых костюмах, с длинными рассыпанными по плечам волосами и огромными открытыми лбами. И когда они бегут на фоне светлой полусферы и волосы развеваются сзади, возникает впечатление нереальных инопланетных могучих монстров.

У *Аллы Рубиной* в скоморошьей пластике выбегают четверо юношей и четыре девушки. В прыжках, пируэтах, падениях назад, в подскоках на спины

друг друга они движутся ровными линиями параллельно рампе и решёткой перпендикулярно ей. На сцене синхронизируется несколько потоков танцовщиков: на переднем плане — четыре пары «скоморохов», на втором и третьем — умыкания невест и пробежки чёрных «птиц» от правой кулисы к левой и назад, что подкрепляет заданный во вступлении прозрачный кружевной рисунок зрелища.

Драматическую ноту вносит танцовщица в костюме большой чёрной птицы, прорезающая по центральной линии сцены два белых девичьих хоровода. И вновь с появлением юношей хореограф плетёт визуальное кружево тел, ног и рук, кружево нежнейшее, плавное, переливающееся, особенно на фоне мощных камней, грубых переплетённых ветвей, чёрно-серого рисованного задника. Девушки в хороводах и ручейках подобны грациозным и лёгким фигуркам на картинах Сандро Боттичелли. Это подчёркнуто нежным бело-желтоватым светом, который ещё и рассеивает контуры танцовщиц.

В эпизоде умыкания невест добавляется цвет: зелёный, пурпур, тёмная охра в мужских облегающих костюмах-трэсах. Эти цветовые пятна не лишают всю картину графичности, наоборот, их мелькание только усиливает впечатление офорта. Тем более, что целостный хореографический рисунок создан чёткими геометрическими перестроениями, переходами и даже скоморошья пластика это впечатление поддерживает. Строгая математичность структуры не сразу обнаруживается, скрытая за кружевными линиями фигур, поз и летящих накидок, тем не менее именно жёсткость хореографических формул и удерживает всё внешнее изящество спектакля.

У *Саши Вальц* три группы плотно прижатых друг к другу тел движутся кругами, останавливаются в определённых позах, замирают на мгновение, снова сплетаются, падают, встают, строятся параллельными рядами, сгибаются в поклонах и опять замирают. Конвульсивные подергивания одних рядов на фоне замерших других усложняют всю картину, ритмичные острые движения руками и головами соседствуют с вжатыми в пол телами. Ряды движутся одновременно в противоположные стороны, и это напоминает процессии на египетской стенописи, как и позы вжавшихся и вытягивающихся кошек. Как и движение гребёнок параллельно рампе с вытянутыми вперёд руками и раскрытыми друг на друга ладонями. Ступни не поднимаются над планшетом, танцовщики будто прыгают на пятках и краях ступней. Хороводы создаются из троих танцовщиков, один или одна из которых словно пытается из этих хороводов вырваться, а двое других удерживают его/её за вывернутые назад руки. Это — оживающие и застывающие скульптуры в экспрессивных позах и с геометрическими замедленными движениями ци.

Затем вся сцена превращается в удивительный сад, в котором одни вертикальные фигуры недвижны, а другие движутся вокруг них и сквозь них. А потом в умыкании невест бегут, испуганные, или вертятся вокруг своей оси, или хватают друг друга за руки, мечутся в подержках. В эпизоде соперничества городов нарастает брутальность жестов и поз, длинные волосы танцовщиц хлещут по лицам, лица танцовщиков делаются зверинными, они хватают девушек за шеи, одну из них взметнули над всеми, другую сбросили с плеч, тре-

тью перевернули, ещё одну потащили за руки по земле, спрятавшуюся было в куче угля/мусора, схватили и стали бросать один к другому, ещё одной закрыли лицо руками и словно изготовились свернуть ей голову. Всё — не резко, не угловато, а вязко, плотно и упруго. В результате это как бы броуновское движение превращается в мерцание цвета и страшную телесную энергию.

Трагическая, мучительная сцена решена Сашей Вальц в классицистском даже духе: позы и группы танцовщиков, их передвижения, их композиционное расположение на планшете, соотношение лежащих и вертикально замерших; удерживание нескольких девушек стоящими на сплетённых руках, отчего во всей картине вертикаль становится наиболее активной, — всё это невероятно красиво, досконально разработано и органично целостно. И постмодернистская куча угля/мусора делается нестойчивой и как бы исчезает из поля зрения. Акцент с места действия и обстоятельств действия перемещается на эстетические достоинства всей картины.

У *Юори Янг* при переходе от вступления, в котором участники действия словно прислушиваются/присматриваются к пространству и ощупывают его, — к «весенним гаданиям» происходит приготовление: прикасаются к воде в фонтане, к цветам, к земле, как будто удивляются или ожидают неожиданное. Ритм обрушивается на них вдруг. Они начинают верчение, движения и жесты убыстряются, скругляются, прерываются мгновенными остановками. Мужчины то следят за танцем девушек, то сами включаются в него. Мягкие ползущие горизонтальные женские тела контрастируют с вертикально расположенными мужскими. Мужчины то как бы отталкивают выворотной внутрь правой ногой женские тела, то сгибаются под набросившимися на них девушками.

В хороводах и умыканиях движения легки, настроение иронично, в прыжках появляется что-то скоморошье. К двум дуэтам добавляется ещё одна танцовщица, и пары рассыпаются, меняются участниками, словно запутывают рисунок, становящийся от этого многомерным, сложным, динамичным: по кругу, внутри круга по радиусам.

Одну из них все они поднимают на руках у фонтана, подбрасывают, переворачивают наверху, накидывают на голову ярко-алый прозрачный платок и выталкивают в центр круга, а затем толкают её по радиусам друг к другу и друг от друга.

Сначала они заманили её, выделили, но потом происходит отторжение её. Они швыряют её тело, «бьют» ногами, наступают на неё агрессивными совокупными прыжками, пока не гаснет свет, и в светлых звуках партитуры И. Стравинского не появляется у цветочной арки фигура старой женщины в белой кофте. Она складывает руки в виде сакральной чаши-бокала, долго держит их перед собой, поднимает высоко, вновь опускает, отводит в сторону и исчезает.

У *Татьяны Багановой* вышедшие из плащей/прорезей в чёрно-серой стене и приблизившиеся к центру мужчины начинают ритмичный синхронный танец: поднимают руки от пяток, за которые держались, пока шли, медленно болтая ими как маятником; выровнявшись, качают левой рукой, потом хватают

ею висящую правую, подтягивают, выпрямляют, сгибают в локте — всё, как в чеканных движениях фитнеса. Хватают руками голову, выворачивают её, сгибаются при этом. Хватают свою левую ногу, выпрямляют её и шагают в сторону. Приседают и выпрямляют ногу, держась за пятки. При этом всё время удерживают равновесие и абсолютную синхронность движений. Встают, углом то «выламывают» левое плечо, то ударяют сложенными руками себя в грудь, то опять хватают себя за пятки и в таком виде (как лягушки) шагают вперёд. Подскакивают, кружат. Останавливаются, широко раздрав руками рот.

«Уточками» к ним (в правую часть сцены) слева от своих охристых холмиков приближаются девушки, обходят каждая каждого кругом, составляя семь дуэтов, а потом волокут мужчин на своих спинах в самый центр сценической площадки.

Там мужчины, присев, поднимают все женские фигуры вверх на своих коленях. А потом все снова рассыпаются по своим углам.

Внешние хороводы представляют собой синхронные движения девушек: извилистые, поклонные, резкие и мягкие одновременно, вытянутые и длинные, кольцеобразные руками и ногами, похожие на выламывающие жесты рук и ног, открытые рты и их резкие похлопывания рукой по голове сверху.

Принесли подставки в самый центр сцены и стали на них, одна осталась стоять в ряду со всеми, но без подставки под ногами. Сверху от колосников горизонтальной полосой опустилась светящаяся планка и на несколько секунд остановилась перед тем, как подняться снова вверх под колосники.

Мужчины разобрали девушек: начались дуэты с верчениями, упорами, кружениями вниз головой.

Шествие Старейшего-Мудрейшего Поцелуй земли (Старейший-Мудрейший) Выплясывание земли

У *И. Стравинского* торжественное шествие старейшины, паузы, поступательный тяжёлый ритм. Решётка этой части музыкального произведения состоит из чёткого втапывающего ритма с «поперечными» мелодиями, нарастающими кличами, свадебной песней и обязательными веснянками. В «Шествии Старейшего-Мудрейшего» торжественность ритма усилена, а в «Поцелуе земли» возникает завроженность перед «выплясыванием земли», где мощное *tutti* становится грузным и настойчивым, потом резко обрывается.

У *В. Нижинского* в реконструкции М. Ходсон в этом эпизоде нарастание темпоритма в оркестре усиливает мощь этого построения/верчения, и хороводы/пляски/игры/взгляды словно изнутри набухают взрывной силой: тонкая лирическая весенняя скрытая интонация перерастает в настойчивую драматическую, как будто вытоптанная земля начинает вздыматься изнутри навстречу человеческой ритуально дышащей массе. Показной, с нарочитой подчёркнутой статуарностью выход Старца также завершается броскими многократными поклонами, тяжёлым ритмическим шагом, поворотами всего тела и «рельефами», втапыванием земли руками и выбрасываниями рук вверх.

У каждой из групп — свои позы и движения, и каждая из групп включается в общую музыкальную канву, когда на мгновение замирают остальные, — эти жёсткие в разных точках сцены мерцания множатся, пока темп в партитуре И. Стравинского не перебивается новым ходом и всё не срывается в общую пляску с новыми геометрическими параллельно-лучевыми линиями скачущих фигур. Из кругов — в лучи, снова — в маленькие круги, и наконец, опять в хороводики и хороводы.

В *реконструкции* постановки Финского национального балета движение старца наводит ступор на остальных, дёргающихся и останавливающихся в круге. Старец опускается на землю, прикасается к ней, распластывается на ней. И ритм тут же высвобождается, начинается выплясывание, прыжки, руки ритуально согнуты в локтях, много профильных положений тела, общие движения круговые и стремящиеся к центру, сходящиеся в центре.

У *Мориса Бежара* в центре мужская фигура в позе паука, остальные танцовщики стоят за ним полукругом, приседают, садятся, поднимают вверх руки, солист прыгает, пружинит, падает, выгибается, резким рывком на него запрыгивает другой танцовщик и тащит его как жертву за волосы. Основная формула поз в этом эпизоде — это разведённые и согнутые колени, прямой корпус и согнутые в локтях разведённые симметрично коленям руки. Выплясывание земли — экстатическая пляска с кувырками, протягиванием рук, хлопками по земле, прыжками.

У *Пины Бауш* остановки и приседания, хождения по кругу, изгибы вбок, поклоны, выгибания назад. Почти все движения — близко к земле, множество падений, лежания в круге. Тяжёлые удары, сильные поклоны, многочисленные хлопки и приседания с разведёнными в ромбе коленями у женщин и прыжки — у мужчин.

У *Режиса Абадиа* Шествие старейшин также отсутствует. Мужчины и женщины припадают к песку, вздымают его, проникают в песок. Поцелуй земли — это замерший дуэт лежащего мужчины и зависшей над ним в планке девушки в красном. Выплясывание земли — общий ромб, созданный всеми фигурами танцовщиков, хлопки и рубленые жесты, кручение девушек, качание их на мужских руках, выгибание вперёд. Танцовщики поднимают танцовщиц и бросают их на песок. Четверо мужчин сели на выступы в серой стене, один остался лежать, словно остриё на песке. Полумрак, тревога, мистическое чувство завороченности...

У *В. Елизарьева* весь этот эпизод отдан для танца Девы-избранницы. Тянувшие движения руками, повороты — в круге, образованном мужскими фигурами, сидящими в напряжении и как бы готовящимися к прыжку на неё. Она словно пытается отгородиться, оттолкнуть их руки, в прыжках и пробежке по кругу вырваться за его пределы. Танец исполнен драматизма и предчувствия, мягкие и одновременно мощные движения плавны и согласованы. Солистка разворачивает их из центра круга, танцовщики такие же жесты/движения об-

Глава 4. Пятая четвёртая/: Заклятие хаоса

рашают к ней, внутрь круга. Решение о выборе жертвы приводит их в состояние экстаза, они падают на колени, вздымают руки в небеса. Дева падает в центре круга. Но когда они бросаются, чтобы схватить её, стремительно вскакивает, в верчении отбивается от уплотняющегося кольца мужских тел, и на самом пике музыкального жёсткого ритма натывается на своего возлюбленного, широко раскинувшего руки, чтобы защитить её от всего племени. Она сворачивается клубком у его ног, а племя, разбежавшееся было, агрессивно стягивается к нему. Он закрывает её своим телом от их множасьихся/хватающих рук, расталкивает, они не устают размахивать своими руками-рогами над головами, его тело сливается с её телом в единое существо, и, теряя силы, он скрывает своё лицо в её волосах, и снова бежит вместе с ней от них по кругу, а они снова пытаются угнаться за ними, падая снопами к их ногам.

Появляются девушки, и круг сжимается всё сильнее. Экспрессия усиливается, каменная серая стена всё плотнее наступает на бьющиеся в конвульсии тела влюблённых. Наконец, осознавая собственное бессилие, юноша выталкивает возлюбленную из круга, и в одиночку борется с племенем. Падая, он замирает, и пустынный пейзаж начинает вибрировать, образуя гигантские складки/волны, опускаться на камни, лиловое пятно оплывает вместе с синими сатурнианскими озёрами, волны превращаются в нагнетающиеся тучи и сливаются со скалами на горизонте сцены, постепенно становясь клубящимся дымом.

У Уве Шольца:

На сцене	На видео
Солист танцует на сцене классический танец. Останавливается. Медленно делает повороты головой, при этом сильно прижимая руки к телу. Двигается в сторону, вытягивая правую ногу вверх. Его плечи и спина уже покрыты от напряжения потом, и желтоватый сценический свет, окружая его, придаёт влажной коже мраморное гладкое свечение, отчего мощное мужское тело становится похожим на микеланджеловские скульптуры. Солист останавливается, обнимает своё тело, пытается успокоить разбушевавшееся либидо. Танец с катанием по полу, пробегания, ползки. Солист смотрит на мальчика и начинает пируэты.	Солист укладывается в постель, накрывается одеялом, уютно устраивается. Ему снится дуэт Принца и Золушки. Злая мачеха хватает Принца, соблазняет его, агрессивно таскает за волосы, руками шарит по его животу и ногам. Просыпается и вскакивает, из рта течёт кровь. Снова мальчик в балетном классе. Урок.

В оркестровой части спектакля *Уве Шольца* отдельные дуэты слагают общую композицию из синхронных строго выстроенных линий дуэтов. Жёстких, с выпрямленной спиной, неподвижным корпусом, напряжёнными мышцами, отклонением одного тела относительно другого под острым углом, выпадами и замираниями. Почти нет перебежек, прыжков, взлётов или приплясываний, визуальный образ создаётся ритмичным, подчёркнуто напряжённым перемещением тела в пространстве и пластическим его изменением. Танцовщики сплетают своими телами кружево.

Также резко пластическая часть Шествия меняется на танцевальную — верчениями, мягкими проходками, ручейками и змейками, оргастическими дуэтами, подчёркнуто долгими, как языческий поцелуй земли, и такими же агрессивными, тяжёлыми, перебивающимися конвульсиями.

В этот эпизод Уве Шольц включает избрание Девы, когда ведущий солист осматривает и отвергает предложенных на заклание девушек, дрожащих от страха. Им даже в зубы заглядывают, их бьют ногами, толкают в грудь. Наконец, выделяют одну, поднимают высоко, показывают всем, а потом агрессивно таскают её по кругу, бросают на пол.

У *Анжелена Прельжокажа* после сцен насилия девушки остаются одни, движения их изломаны, спины согбенны. Они словно снимают с себя кожу, пытаясь избавиться от только что пережитых ощущений, стряхнуть и сбросить сползающую грязь. Засовывают пальцы в рот, чтобы вычистить рвотой эту же грязь изнутри. И, наконец, успокоить боль во всём теле. Они похожи здесь на раненых чёрных птиц (после насилия они оставались в коротких чёрных юбках и чёрных лифах) с раскинутыми крыльями-руками.

Среди танцовщиц-диких птиц в спектакле *Н. Касаткиной* и *В. Василёва*, вспорхнувших и убежавших во время кличей, остаётся одна, белая, блестящая, тонкая. На вбивающем ритме к ней приближается юноша, тот самый, что появлялся с плёткой и размахивал ею над сценой. Он расхаживает вокруг неё кругами, медленно сужая разделяющее их пространство. Дуэт этот построен на контрасте нежности и силы, грубого сильного мужского тела с широкими жестами и очарования мягкого женского абриса. Он хватает эту хрупкую птицу, сгибает её, ввинчивает в землю, а она пытается вырваться и взлететь или хотя бы уползти. Она двигается на пальцах, он вдавливая своё тело пятками. Возникает ассоциация с работой «Девочка на шаре», в которой П. Пикассо противопоставляет нежнейшую, полную изящества фигурку, удерживающую хрупкое равновесие на скользкой поверхности шара — сильному, квадратному телу атлета, с мощной мускулистой спиной, такой же плотной и страшной, как невероятной силы куб под ним. Солист почти уничтожает слабую птицу, однако контраст вдруг превращается в свою противоположность, и юноша уже защищает свою бывшую жертву, а теперь возлюбленную от мнящейся толпы сородичей — поцелуй земли.

Вытаптывание земли рифмуется в этой постановке с молодецкими играми, но в данном эпизоде они представлены как жестокое противостояние юноши всему остальному роду, когда танцовщики окружают его, вбивая

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

такты ногами в сценический планшет, а девушки налетают со всех сторон как гарпии.

Шествие старца трансформирует этот сюжет в иную историю, где род снова вспоминает о ритуале, где родом снова руководит великий жрец, где они так же воздевают руки, как он только что воздевал, где их движение по кругу набирает силу и мощь, и старец разбивает пару влюблённых, разметав их по разным краям сцены.

У *Георгия Ковтуна* (Одесса) в этом эпизоде Идол оживает и делает из героини Избранную, готовит её к жертвенному ритуалу. Управляет её движениями, как движениями куклы, изламывает её спину, ноги и руки, перекачивает её, нависая над ней. Наконец, он бросает её, поверженную, в центре сцены, сам становится опять онемевшим каменным истуканом, а к ней бросаются в буйной пляске остальные танцовщики. Во взмахах красных лент продолжается безумная пляска умыкания. Влюблённый юноша пытается найти свою возлюбленную, красной лентой ему завязывают глаза, и он идёт в неведомое, Идол срывается с места и, вытапывая землю, стремится уничтожить его. В эпизоде пульсирует и движется масса то стройными рядами, то в бешеном переплетении, её границы и отдельные части фиксируются цветосветовыми пятнами в соположении кроваво-красного и тёмного серого. Вакханалия нарастает, танцовщики с рожками сворачивают и разворачивают действие массы. Идол возвышается, поднятый над всеми, и управляет этим визуальным и звуковым безумием ритма. Пока не происходит нового распинания на шестах — обоих влюблённых.

В тяжёлом поступательном ритме в балете *Кристины Шишкарёвой* (Киев) Избранная оказывается в самом центре, а все остальные растягивают натянутым плоским полотнищем её юбку. Они переворачиваются, едва касаясь пальцами краёв этого полотнища, и оно двигается в соответствии с гулким ритмом, а когда они приподнимают задний натянутый полукруг, девушка оказывается наполовину погружённой в алые мембраны.

Эпизод рифмуется со следующим, только в новом это полотнище натягивают над головами, а «обнажённую» девушку поднимают вверх над собой в световом белом столбе.

Персонажи забирают свои вёдра, несут их перед собой, а потом — опуская в них руки, как в священную влагу. И тут появляется «идол» в военной форме, медленно идущий сквозь их строй, пьёт священную воду. Остальные черпают из его ведра. Действие приобретает ярко выраженный нарратив: историю о диктатуре и её тяжких последствиях для социума. «Идол» в военной форме проходит мимо поникших персонажей, упрекая их в том, что живут в темноте, не имеют собственной речи и ничего не могут сказать. В сопряжении с пламенеющими квадратами красных полотнищ, поднятых танцовщиками за их спинами, это производит впечатление тяжёлой агрессивной наступательной силы. «Готова ли ты отдаться небесному свету? Истине, которая испепеляет? Прими священный огонь! Впусти его в себя! Отдайся вечности и проникни в знание!» — а танцовщики идут чередой, влажные от священной воды.

В постановке **Николая Андросова** Старейшина взбирается на прямоугольный стол/плаху, а все остальные молятся в диком ритуальном экстазе, стоя на коленях, выпрямившись, вздымая головы и размахивая волосами. Кажется, волосы в этом спектакле ритуальны, как ни в каком другом. И вакхическое состояние вырывается из стравинского ритма и делает страшным всё пространство, ввинчивая время внутрь.

Все они поклоняются соломенному идолу, стоящему в углу загона. К нему обращается и Старейшина, к нему тянут руки женщины. И от него шестами отгоняют их мужчины.

И опять собираются гуртом, и опять водят хороводы и хороводики. И опять бегают кругами, вздымая головы и шесты.

Они то приближаются к идолу, то в страхе отпрыгивают от него. В музыкальной партитуре здесь есть паузы, и в них топот, тяжкое дыхание, синхронные одинаковые жесты, наиболее выпуклые и агрессивные. И, наконец, они падают на планшет и крутятся по полу, и воют, и вскрикивают.

А потом с воём поднимаются, окружают Избранную, снимают через голову её рубаху, обряжают её в новую, с бахромой, поддерживают под руки, ведут в центр.

Они поднимают её над всеми, склоняются перед ней, и она идёт босыми ногами по их согбенным спинам. Старейшина принимает её и обращается с ней, как с куклой, потом бросает на столе/плахе, а сам идёт к идолу и скрюченными руками то ли грозит ему, то ли просит пощады. Все же остальные окружают стол/плаху и стучат по ней, как по барабану, ритмично и страшно.

Выплясывание земли освещается красным, в этом пламенеющем круге Старейшина оказывается в центре общей пляски, и происходит новая вакханалия в первом стравинском крещендо, где жрец падает, как в финале упадёт Избранная.

Хореограф использует две геометрические фигуры для общего танца: круги и квадраты, постоянно повторяющиеся, создающие ритуальный хронотоп.

В спектакле **Сергея Боброва** Ведунья начинает каждый эпизод, словно открывает новое пространство/время каждым ударом бубна, словно вызывает новую стихию.

И опять она складывается и свивается, как будто всё тело её пронзает реальность/ирреальность. В световом суперзанавесе сверху на сцену движется некое тёмное лилово-синее, складками сползающее марево, и в красном свете под ним опять возникают лежащие и повторяющие движения Ведуньи женские фигуры, только теперь все они — с поддерживаемыми бандажами огромными животами.

Из страшных скал на окружностях сферы, как из родовых каналов, выкачивается красная фигура Чуждого (Д. Медведев), и Ведунья, бросив бубен, выгнувшись ящерицей, внимательно наблюдает за пляшущим пламенеющим существом. Появляются мужчины/монстры, с красным в центре они создают линейные, треугольные и круговые хороводы, к ним присоединяются девушки.

Хореограф основывает танец на классических движениях и позах, включая в общий широкий классический контекст небольшие элементы contemporary.

Поцелуй земли и выплясывание земли — это трио Вожеватого, Ведуньи-шаманки и красного Чуждого, в котором ведущая партия принадлежит имен-

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

но ей: она разъединяет их, уже готовых вступить в соперничество, задерживает и разводит в пространстве.

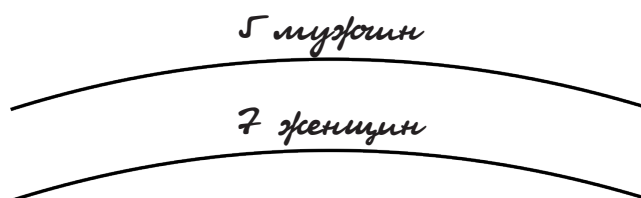
Алла Рубина (Харьков) лишает шествие пафосной торжественности. В строгих линиях передвижений дуэтов пластика, жесты и поддержки вторят чёрным толстым ветвям изображений на заднике, словно проявляя их и переводя в объём. Тела танцовщиков делаются корчеобразными, руки и ноги выгнутыми; лексика остаётся скоморошьей, но к прежней лёгкости и воздушности добавляется драматизм, рисунок утяжеляется, прошлое кружево превращается в непроходимый лес. Однако и эти телесные кентавры перестраиваются к эпизоду вытаптывания земли в очень красивую композицию, где четыре прямые скрещиваются под углом, пересечённые ещё одной прямой у задника, а в центре этой геометрической фигуры на коленях двое влюблённых сидят, сплетя руки над головами и склонив друг к другу головы как голубки. Иронии и открыточной прелести полна эта картина, но лишённая от рокайльных красот жёсткость геометрической статуарности всех остальных танцовщиков только укрепляет ощущение хрупкости чувств главных персонажей и от насмешливого умиления избавляет.

Тут же выносят символическое солнце на длинном шесте и как бы борются за него, через него перепрыгивают, на нём как на брусках качаются, его как канат перетягивают. В этих весёлых забавах не сразу замечают шамана, с длинной седой бородой, с невероятно длинными пальцами. Мгновенная остановка действия происходит, когда шаман склоняется к земле и целует её, а всё вокруг замирает. Сцену снова заливают красный свет, игрища превращаются в экспрессивные пробежки, но строгость рядов не исчезает. В эпизоде выплясывания земли танцовщики поднимают девушек высоко над головой и те застывают с распахнутыми руками.

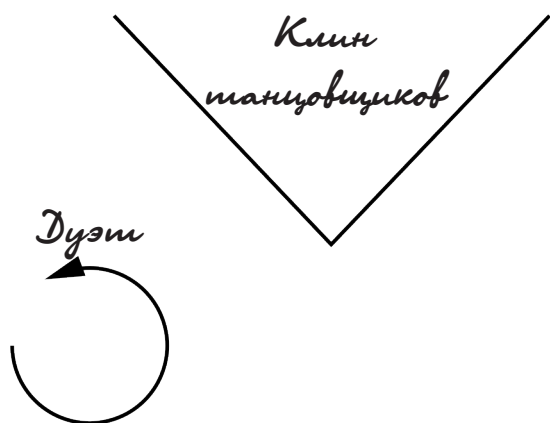
В постановке *Саши Вальц* в этом эпизоде появляются цепочки фигур. Женщины двигаются хороводами-кругами, поднимая вверх правую руку, прогибаясь и тут же плавно опуская её перед собой. Мужчины сплетаются руками и головами, делая при этом страшные гримасы и таким многотелом двигаются вперёд (подобно скульптуре «Лаокоон и его сыновья» греческих художников Агесандра и Полидора), а ещё одна группа мужчин стоит у них за спиной.

Эта композиция трансформируется в другую:

Двумя параллельными изогнутыми линиями они двигаются к рампе. Руки танцовщиц согнуты в локтях и протянуты вперёд вверх ладонями. В центре сценического планшета они опускаются на колени и сплетают руки.



Сквозь их строй проникает тот юноша, что во вступлении предстал как возлюбленный. Одна из девиц вскакивает на него, прибывает к земле, хватая его за волосы, словно пытается оторвать ему голову. Остальные выстраиваются клином, хлопают по телу руками, ритмично движутся на коленях вперёд.



Начинается вакхическая пляска: прыжки в мостике, выпады, падения, прыжки в планке, выгибания вперёд и назад. Женщины — единой большой группой справа и мужчины — единой большой группой слева двигаются навстречу друг другу. Встречаясь в центре, они разбрасывают кучу угля/мусора и уже танцуют на углях, приседают, прыгают на коленях и высоко над планшетом.

Наконец, снимают с себя одежды,

и вся община превращается в единое существо, и без звука происходит действие «сексуальное». Оно перемежается и завершается оргастическим общим прыжком с выбрасыванием рук вверх, цветком лежащих в центре тел, наконец, скручивающих движений. И в паузе — те же тягучие движения ци.

В перформансе *Юори Янг* алый платок в эпизоде Шествия исчезает, а участники действия словно просыпаются после буйных игр, движутся в позах ци, медленно выгибаясь, как будто вытягивают и делают длинным тяжёлый и поступательный стравинский ритм, словно они попали в вязкое и упругое пространство, которое их проводит по своим извилистым линиям.

В «поцелуе земли» и «выплясывании земли» они преодолевают магию пространства, убыстряют темп, их круглящиеся движения превращаются в острые и импульсивные. Свет гаснет, и луч вспыхивает опять, освещая фигуру старухи над цветочной аркой. И снова она поднимает над собой чашу, сложенную сухими своими руками, только теперь она роняет их и закрывает ими своё лицо.

Танцовщики выплывают строгами рядами, резкими движениями, синхронными поворотами тел и голов, невысокими прыжками и остановками. В их последнем совокупном прыжке (вперёд к зрителю) свет гаснет. Сцена погружается во тьму.

У *Татьяны Багановой* Шествие становится продолжением «гаданий» и «весенних попевок». Продолжаются дуэты: мужчины хватают девушек за колени и прижимают к себе так, что те удерживаются на мужских телах согбенными вперёд, уткнувшись головой мужчинам в грудь, эдакой выгнутой дугой. Потом оставляют девушек брошенно лежащими в правой части сцены, сами по одному устремляются в левую к крану, стирают с лиц пот, прыгают на стенку, как будто пытаются достать кран, падают и кружат на охристых холмиках. Снова возвращаются к девушкам, поднимают их, тянут в сторону прорезей, ставят к прорезям лицом. Последняя сопротивляется, мужчина поднимает её, «ломая» ей руки и ноги, выворачивает её тело, пока она не сползает по его ноге на высвеченную как лобное место прямоугольную часть сцены.

Выбегают мужчины с лопатами, останавливаются, опираясь на них, вытирают пот с лица, с груди. Поцелуй земли с лопатами как «танец с саблями»

в жёлтом болезненном свете, делающим их лица тёмными и вытянуто-страшными. Девушки движутся хороводными движениями, одна из них постоянно кувыркается через охристый холмик. Выплясывание земли — это метание/рассыпание красно-охристого песка из банок.

Внизу в левой части чёрно-серого задника открывается огненно-жёлтый квадратный люк/окно, из которого выходят пятеро в страшных масках. А сверху опускается огромное плоскостное серо-розово-зеленоватое бумажное лицо с пустыми глазницами. Из огромного крана вылетает серо-зеленоватое полотнище. А девушки бросаются на огромное лицо, пытаются сдёрнуть его, и сдёргивают, и от него остаётся пустой остов. Они топчут сброшенного идола, хохочут. А серо-зелёное полотнище, спустившееся из крана, всё более надувается.

Часть II. Великая жертва Вступление

У *И. Стравинского* хороводное начало, мелодия пересекается тревожными нотами и пробивающимся ритмом.

У *В. Нижинского* в центре сцены двойной лабиринт. Хоровод ведётся в двух дорожках лабиринта и змейкой несколько девушек выходят из внутреннего круга во внешний и снова возвращаются в центр. Движения чёткие, неплавные, руки острые в локтях.

У *Пины Бауш* в центре оказывается девушка с красным полотнищем, все стремительно и хаотично бегают, трогают друг друга руками, раздаются возгласы, все сбиваются в плотную группу, останавливаются.

У *Мориса Бежара* это — женская часть симфонии. Девушки лежат, словно вздымающиеся барханы, одна стоит прямо между ними. Телесного цвета трэсы подчёркивают живую кожу, масса создаёт единое тонкое женское начало: красота изящества и силы, утончённости и упругости общего тела. Танцовщиц, как и танцовщиков в предыдущей части спектакля, несколько десятков. Они располагаются двумя раздвигающимися волнами, а солистка идёт к рампе, словно посуху или как в поле между отклоняющимися под ветром колосьями. Красивая, выверенная, композиционно блестящая визуальность. Женское начало эстетически организовано, тогда как мужское в первой части — агрессивное, прыжкообразное, визуально хаотическое.

У *Режиса Абадиа* верчение на песке.

У *В. Елизарьева* Дева-избранница, брошенная на землю, пытается подняться, тянет руки и ноги, выгибается и не может этого сделать. В её движениях мелькает отзвук первых весенних призывов её ранней влюблённости, руки её как бы вспоминают те, прежние движения, но не могут их продолжить и падают бессильно. Избитый соплеменниками юноша скатывается с высоких ступеней у камней и, пробившись к ней сквозь собственную боль, помогает

ей подняться, даже взлететь, даже закружиться, ожить в любви, полной ласки и нежности в каждом жесте партнёров.

Уве Шольц строит вступление как прощание Избранной с подругами, которые то подходят к ней, и она даже гладит их по лицу, то в страхе и ужасе отбегают от неё.

У *Саши Вальц* во вступлении ко второй части «Весны...» происходит новое пробуждение всех, пробежки и перекачивания, разминка тела, проходки. Очень красивые трио, синхронные, с поднятой одной рукой. Очень красивые дуэты, эротичные и скульптурные. Одинокие фигуры, изогнутые в позе лука. Уголь разбросан по планшету, и танцовщики по нему движутся, и от этого со- вмещения остроты и лёгкости в движениях пластилинового кружева и геоме- тричности, от дымчатости серо-лилового марева возникает ощущение нежно- сти, изысканности, благородства, загадочности, некоей акмеистичности даже.

У *Анжелена Прельжокажа* вступление ко второй части продолжает финал первой, где девушки стряхивают с себя следы насилия над ними. Здесь они словно оживают, приходят в себя. Вытягивающие движения, длинные тяну- щиеся руки и ноги, медленные повороты, приседания и изгибы.

В спектакле *Н. Касаткиной* и *В. Василёва* тревожно-лирическое вступление выражено дуэтом влюблённых. Сильное brutальное мужское тело и тонко струящееся по нему нежное девичье сплетаются в поэтической стихии.

У *Георгия Ковтуна* (Одесса) вторая часть постановки начинается с хоро- вода, в котором все участники действия сосредоточены в центре сцены, по бокам в виде каре, а великий молчаливый Идол по-прежнему стоит на поста- менте вдали. Синее свечение мерцает в круге, а постамент заливает красный мрачный свет.

Затем все исчезают, а Идол опять оживает, сходит со своего места и опять настойчиво увлекает Деву и кружит её.

В постановке *Николая Андросова* повторяются прежние геометрические об- щие фигуры, такая структура его спектакля представляет собой последова- тельность однотипных рифм.

В спектакле *Сергея Боброва* вторая часть начинается со вступления, в котором трио Вожеватого, Ведуньи-шаманки и красного Чуждого составляют очень кра- сивую пластическую композицию/инсталляцию на авансцене, а на краю сфе- ры в зелёном свечении, похожем на северное сияние, появляется избранная Отчуждённая (Е. Булгутова). Её несут чёрные монстры к центру сцены, и вся реальность/ирреальность развивается в трёх пластах сразу, в многомерности, в светящихся разным цветом сценических планах, в объёме и плоскости одновре- менно, в световых и затемнённых топосах, отчего всё это зрелище приобретает тайну: зелёные яркие всполохи в чёрном мраке сценического провала, Отчуж-

Глава 4. Пятая четвёртая/: Заклятие хаоса

дённая силуэтом над головами монстров, Ведунья и окружившие её Вожеватый и красный Чуждый в вытянутой, боковым светом выделенной линии рампы.

У *Аллы Рубиной* (Харьков) только что застывшие дуэты оживают. Они расположены в четыре ряда от авасцены в глубину по два, между ними из глубины выходят три танцовщицы в костюмах чёрных птиц. Юноши исчезают, и девушки остаются на сцене одни, передвигаясь в лирических музыкальных плавных интонациях.

У *Кристины Шишкарёвой* (Киев, TDG) вступление является продолжением выплясывания земли и действий Идола в военной форме. Он разбивает дуэты и выстраивает танцовщиков едиными рядами с едиными однообразными жестами и движениями.

В перформансе *Юори Янг* сцена залита красным светом. Две танцовщицы выходят, медленно озираясь, и одна из них — в красном сплошном купальнике. Они как будто поддерживают друг друга за руки, танцуют дуэтом, выгибая друг друга, друг через друга переворачиваясь и удерживаясь друг над другом в планке.

В спектакле *Татьяны Багановой* вступление ко второй части начинается с танцев странных существ, вышедших из люка/окна. Они то двигают холмики, то надевают их на голову. В это время мужчины поднимают девушек с земли или медленно танцуют друг с другом. Движения у всех текучие, длинные, плавные, подкрадывающиеся.

Плоский остов на заднике взлетает вверх под колосники. А из-под колосников опускается конструкция/стол с подвешенными едва наполненными водой бутылками. Девушка достаёт их и ставит на стол.

Тайные игры девушек.

Хождение по кругам

У *И. Стравинского* мелодия печальная, нежная, зазывная. Пробивается тревога, акцентируется удар. Здесь прослеживаются народные напевы с просветленными звучаниями. Темп постепенно ускоряется, пока не врываются удары литавр и барабана. Очарование разрушается резко и мгновенно.

У *В. Нижинского* змейки, верчение.

У *Пины Бауш* пробежки, зазывы, стягивание платья, из группки девушек выбегает то одна, то другая; изгибы вбок, приседания, поклоны; опять сбиваются в группку. Девушки и мужчины сосредотачиваются в два симметричных круга, а между ними подобно стреле лежит ниц танцовщик на красном полотнище.

У *Мориса Бежара* движения танцовщиц плавные, руки мягкие, корпус дугообразный, красивые позы и жесты, нет прыжков, очень красивая компози-

ция линейки/ручейка выстроенных к рампе вертикально расположенных тел в единое тело с множеством рук, разведённых в стороны, и эта же композиция, но со стоящими на коленях девушками.

У *Режиса Абадиа* игры девушек приближены к земле, все тела в песке, песок и волосы сплетаются в вихрях.

У *В. Елизарьева* хороводами с двух stron сцены выходят девушки в венках, и тела их сплетены между собой прозрачными тонкими нитями, которые натянуты струнами от главных венков в руках у ведущих танцовщиц. Этими венками они и венчают молодых, и переплетают их, как тонкими струнами.

Тайные игры девушек *Уве Шольц* делает как продолжение прощания, заявленного во вступлении ко второй части. Когда это прощание заканчивается, девушки располагаются полукругом в левой части сцены, справа таким же полукругом встают сидевшие до сих пор юноши. Они все окружают её, пробегают вокруг, поднимают её, подбрасывают на руках, как неживое бревно.

У *Саши Вальц* девушки и мужчины поднимают руки вверх и соединяют их вверху ладонями. Склоняются влево-вправо с таким кольцом вверху, изгибаются, как колосья под ветром. Всё происходит в медленном тягучем движении, растянутом темпе, с остановками, с замедленным синхронным кружением отдельных многочисленных фигур на сцене.

Один из солистов подходит то к одной, то к другой девушке и прислушивается к её животу, ищет Избранную. И, наконец, находит, и всё прислушивается и прислушивается...

У *Анжелена Прельжокажа* в тайных играх в действие после девичьего оживления/оживания вступают мужчины, они становятся в круг, вновь агрессивно настраиваясь. Но дуэты движутся медленно, перекачиваясь, переползая, сливаясь спинами.

У *Н. Касаткиной* и *В. Василёва* девичьи хороводы окружают Избранную, их заливают нежнейший голубой свет, действие погружено в атмосферу ночных видений, таинственных звуков, плавных и напевных; льющихся движений и линий. Танцовщицы двигаются в круге, повторяя позы изогнутых птиц с руками-крыльями за спиной, а в центре круга возникает фигура, покрытая тонким прозрачным длинным покрывалом, таинственная и пугающая. Она кружит, и покрывало создаёт отдельный танец, и складки его волнуются, вибрируют, вздымаются и опадают. Наконец, покрывало соскальзывает и появляется чёрная тень Бесноватой, та самая, что уже раньше наметила жертву.

В тайных играх в постановке *Георгия Ковтуна* Идол вновь замирает, его покрывает и прячет спустившаяся сверху от колосников плетёная сфера. А весь эпизод решён как дуэт влюблённых, таинственный и нежный, с интонацией игры, шутки и вдруг возникающей опасности. Потому что Идол начинает

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

светиться внутри корзины красным отсветом. Откуда грозит беда, молодые ещё не понимают, не видя оказавшегося через минуту на свободе и опять освобождённого Идола.

В спектакле *Сергея Боброва* этот эпизод решён как лирический дуэт Отчуждённой и Чуждого, что ещё и подчёркивается голубоватым нежным свечением полусферы. Контраст цвета костюмов: у неё серебристо-белый трэс, у него красный — только усиливает лиризм, добавляя в него и драматическую ноту, и долю игривости/кукольности, и некоей даже загадочности. При подержках, наклонах, изгибах цвет его тела отсвечивается на её теле, и красные пятна усугубляют все эти эффекты.

Разрывающая это пространство Ведунья останавливает музыкальное звучание, и в паузе Отчуждённая падает, как подкошенная, а вся сцена освещается резким жёлтым и жгуче-синим, над сферой появляются канаты с нарощенными/налипшими водорослями/нитями, собираются все девушки и мужчины, как ящерицы, выползают с разных сторон.

В постановке *Аллы Рубиной* (Харьков) девичий хоровод, струящиеся белые туники напоминают русалочьи игры, если бы не чёрные фигуры на авансцене, придающие всему эпизоду ноту экспрессии и напряжения. Хоровод множится, девушек на сцене появляется много, а Бесноватая выводит к ним и останавливает перед их рядами Избранную. В кольце из их переплетённых рук она остаётся зачарованной, а Бесноватая передаёт каждой из хороводных девушек капли воды (?) из своих сложенных ладоней в их сложенные ладони, и они словно прислушиваются к тому священному, что теперь держат и сами. Она заманивает девушек, своими поднятыми руками делает большое кольцо, и плавно идущий мимо хоровод в него заглядывает, словно в открытое в иной мир окошко. А Избранную, последнюю в ряду, она в это кольцо рук продевает целиком, как будто проводит посвящение.

Влюблённый юноша пытается пробудить возлюбленную от зачарованного сна, но в соперничестве с Бесноватой терпит неудачу. Мягкие и нежные движения Избранной контрастируют с его скоморошьей пластикой и агрессивными захватами Бесноватой. Она охватывает девушку, меняет её походку, словно учит ходить заново. Та ещё тщится вырваться и протягивает к юноше руки, но Бесноватая вновь и вновь оттягивает её назад.

У *Кристины Шишкарёвой* (Киев) тайные игры представляют собой круговые, «суффийские» движения танцовщиков и танцовщиц в алых широких юбках, распахнутые руки в соединении с жестами из народных танцев.

В перформансе *Юори Янг* в круг, где уже исчез красный свет, к двум танцовщицам присоединяется танцовщик и увлекает одну из них, ту, что в красном сплошном купальнике. Вторая останавливается, стоит недвижно. В тайных играх возникает ещё один дуэт, и все пятеро уже перекатываются, кружатся синхронно, привстают на одно колено, поднимают одну руку над собой, сгибают шеи, медленно кланяются земле, извиваются змейками.

В спектакле *Татьяны Багановой* дуэты мужчин и девушек рифмуются с предыдущими дуэтами, однако в этой части они плавные и лирические. Вдруг девушки подбегают к притяннутому на сцену жёлобу, опускают в него головы и взметают волосами песок со дна жёлоба. А потом окружают стол с бутылками воды в левой части сцены.

В правой части высвечивается яркий прямоугольник, и в нём — дуэт, рифмующий свой танец с таким же, что был в первой части спектакля. Он выворачивает её ноги, спину, руки.

Возле стола и на авансцене происходит параллельное действие: девушку протаскивают мимо бутылок с водой, свергают в жёлоб с песком, и она поднимает своим телом целые столбы песка. За ней — вторая, третья, четвёртая, пятая. Наконец, и последняя — из дуэта.

**Величание Избранной
Взывание к праотцам
Действо старцев — человеческих праотцов
Великая священная пляска (Избранница)**

У *И. Стравинского* в этой завершающей части произведения господствует стихия «Величания Избранной», в которой господствует страшная неукротимая стихия. «Словно тяжёлые молоты выковывают ритм, и после каждого удара с шипением вырывается пламя» (Асафьев). «Взывание к праотцам» — короткое отступление с архаическими звуками псалмодии. «Действо старцев...» повторяет прежний мерный ритм, рифмуется с «Шествием Старейшего-Мудрейшего» в первой части балета. Финалом произведения является «Великая священная жертва» с невероятным, яростным ритмом, оргастичным могучим внутренним действием/движением с предельной ввинчивающейся динамикой.

У *В. Нижинского* в соответствии с музыкой — топот, прыжки, тряска коленями, вбивание ногами, махи руками, падения. Избранная стоит в круге, склонив голову, свесив руки, изогнувшись набок. Движение танцовщиков к ней в центр и от неё из центра. Старцы в шкурах движутся полукругом сзади неё и создают круг в круге. В мерном устрашающе повторяющемся ритме круг сужается. Избранная вдруг оживает, прыгает на месте, словно в страхе, трясёт коленями, стучит ногами и руками в такт ритму, падает, поднимается, кружится. В сжавшемся круге падает.

У *Пины Бауш* девушки передают друг другу красное полотнище. Танцовщик, как слепой, выбирает одну из них, обнимает её и одевает её в красное. Жёсткая общая пляска, хлопки, запрыгивания друг на друга. Танцовщик-«слепой» стоит недвижно, как и танцовщица в красном. Наконец, они сближаются, все останавливаются, он ведёт её в центр, она деревенеет, слегка покачиваясь. Движение всех персонажей в такт музыке с ритмическими акцентами. Танцовщик лежит как стрела, окаменев и воздев руки перед собой. Избранная в красном впадает в экстаз: плотно поставленные ноги, выгибания, нет прыжков, остановки, одна грудь обнажается, платье скользит и вьётся огненным

Глава 4. Пятая четвёртая/: Заклятие хаоса

языком вокруг тела, волосы растрепаны, обхватывает себя руками, мечется, падает и встаёт, ноги вбиваются в землю. И — падает плашмя.

У **Мориса Бежара**, когда игры девушек завершаются музыкальным сильным ударом, танцовщицы закрываются, сгруппировавшись и собрав тело наподобие эмбриона, в фигуру «закрытый цветок» в центре сцены. Мужчины выходят в каре. Жесты жёсткие, приседания, ноги в коленях разведены под прямыми углами — «волки». Центральный женский «цветок» раскрывается... Девушки в испуге отступают влево, мужчины наступают. Избранная стоит в центре одна: ноги разведены в коленях, корпус прямой, руки согнуты в локтях симметрично коленям. Девушки слева и мужчины справа ритмично и синхронно поднимают вверх руки, быстро вскакивают. Ритм движений отбивается ударными то звучно и мощно, то тише. Солистку выталкивают в центр девушки, солиста — мужчины. Дуэтный танец сплетает их обоих в жёстком ритме, этот танец повторяется в движениях всех остальных пар, и возникает вдруг тема Купалья, только не радостной и вольной любви, а какой-то даже жестокой, настойчивой... Все сплетаются в круг и вздымают на руках центральную пару.

У **Режиса Абадиа** рыжая Избранная совершает дикуую пляску в круге мужчин на песке, остаётся обнажённой, все остальные замирают на серой стене. А когда медленно сползают с неё, начинается ритуальный танец с рывками и застываниями, падениями. Избранную одевают снова в её красное платье, но это выглядит как специальный обряд. После этого женщины горизонтально располагаются на выступах стены и замирают. Мужчины окатывают их водой. И — начинается экстатическая пляска. Из неё каждый вырывается и прыгает на стену. Избранная остаётся одна, кружит и резко падает на землю.

У **Уве Шольца**:

Сильная экспрессия танца с выгибаниями мощного тела, поворотами, прыжками, стеганиями себя руками. Вытаптывание земли: высокие взмахи ногами и упругие акценты ими в пол. Солист подходит к нотам, трогает линейки нотного стана. Солист бежит, зажав уши. Отмахивается от звуков. Врезается спиной в стену у кулис. Солист падает на сцену, бьётся об пол.	Принц сидит на подоконнике, курит, сбрасывая пепел в корзину. Ноты. Принц выбегает на сцену, к ногам летят букеты цветов. Журналистка комментирует. Солиста окружают корреспонденты с микрофонами.
--	--

Встаёт, раскрывает руки, смотрит на изображение танцовщицы. Кружит, повторяя движения лебедя. Солист подходит к роялю, как к станку в балетном классе. Солист медленно движется кругами по сцене, сгибается/выгибается. Красный платок падает и падает на сцену. Солист танцует среди упавших многочисленных платков. Надевает пальто. Снимает пальто. Круговые движения, широкие прыжки. Стена, похожая на стену туалета, опирается на неё, отталкивается, снова танцует широкими прыжками. Круговые движения, широкие прыжки. Стена, похожая на стену туалета, опирается на неё, отталкивается, снова танцует широкими прыжками. Совершенно мокрый, измученный Солист опускается в шпагат, и снова в шпагат. Кружит, идёт лунной походкой. Бьётся в такт музыке. Обливает себя грязью/дерьмом, бросает её по стенам и в изображение. Поднимает руки в распятии, попадает под кровавый поток сверху и падает на сцену замертво.	В световом круге голова танцовщицы — Чёрного лебедя. Танцовщица в образе Белого лебедя кружит, к ней приближается Принц. Подросший мальчик в балетном классе. Снова голова Чёрного лебедя в повороте как наставница в балетном классе. И снова подросток мальчик на уроке. Чёрный лебедь бросает и бросает вперёд красный платок, носки, пальто. Лунный диск. Вода. Телефонный автомат на улице, из него выбегает танцовщица — Чёрный лебедь. Из такси к ней подбегает Солист. Танцовщица (Белый лебедь) оказывается в клетке. Солиста рвёт кровью в каком-то грязном уличном туалете. Приходит в себя, вбегает на сцену. Танцовщица (Чёрный лебедь) танцует на галерее задника сцены. Он поднимается к ней по лесенке, обнимает, она ему и себе закрывает глаза. Солист в душе. Идёт от одной сеточки/душа к другой, припадая к влажной плиточной стене. Выгибается, и вода хлещет ему в лицо водопадом. Приходит в бар. Заказывает виски. Бьётся в такт музыке. Бежит по узким подвальным коридорам.
--	--

В оркестровой части *Уве Шольц* величание Избранной строится агрессивно и жёстко. Деву таскают с распластанными руками и ногами, словно собираются четвертовать, подбрасывают и переворачивают в воздухе. Этот зверский

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

цветок кружит в центре, созданный из восьми мощных и очень красивых мужских тел вокруг маленькой изящной Киоко Камуры.

Наконец, они оставляют Избранную одну, и она ползёт, пытаясь спасти своё измученное, израненное тело, укрыться от наступающей беды. Девушки окружили её, и ей не пробиться сквозь этот лес, образованный телами с поднятой вверх одной ногой, как частоколом. В ритме музыкальной части «действия старцев» Дева внутри этого частокола/леса в испуге и недоумении оглядывается, дрожит и стремится сориентироваться, а потом хочет пробиться сквозь частокол упругих и сильных ног и в отчаянии понимает тщетность попыток. Вдруг девушки опять становятся на землю и выющимися рядами отходят от центра, и Дева обретает надежду, но напрасно: они вновь возвращаются в те же позы, и вновь ловушка захлопывается. Опять появляются мужчины, опять хватают её, опять поднимают и подбрасывают, опять оставляют её в центре одну. Дева похожа на затравленного зверька, отползает, бьётся в конвульсиях. Всё это повторяется и повторяется. Она то прихорашивается, то «звонит по телефону», то разглядывает свой маникюр, хохочет и, наконец, находит петлю и вешается.

Спектакли Уве Шольца с высказыванием об антигуманном совершенно гуманистичны, современны и отчаянно со-страдательны.

У *Валентина Елизарьева* нарастает напряжение после венчального поцелуя, когда на сцену врываются мужчины племени, кольцом окружая и влюблённых, и девичий хоровод вокруг них. Они начинают свой напряжённый хоровод: положив руки на плечи друг друга в прыжках, они несутся по кругу в одну и в другую сторону, стремятся разрушить кольцо отбивающихся от них девушек и разматывают, наконец, ленты-нити на венках, создавая своим движением эффект паутины, в которой бьются Дева и Юноша, подбрасываемые вверх над головами.

На Деву надевают красную прозрачную ткань, окружают её, склоняются к её ногам. В это же мгновение поднимается на заднике изображение козлатотема со страшными чёрными глазами и огромными рогами, скрывающимися в тучах, и племя приветствует его, обожествляя и склоняясь, протягивая руки и падая перед ним замертво.

Дева-избранница в красной «фате» с венком на голове начинает свой танец с биения тела в такт ритму сердца, её конвульсивные движения дополняются взмахами углом согнутых рук. Племя заворуженно двигается вместе с ней. Темп нарастает, Дева словно задаёт характер и силу движения всего племени, оставаясь в центре и как бы раскручивая общее напряжение.

В усиливающемся безумии жертвенной пляски её тело становится изломанным, движения — винтовыми, а племя продолжает танец заведённых автоматов, и это делает его похожим на ожившие камни, и они словно сливаются с изображением таких же мощных камней на заднике/горизонте.

Наконец, Дева поднимается вверх по каменным ступеням, замирает, скрепчивает руки над головой подобно рогам тотема, мятежный юноша движется в ритме страшного ритуального танца, пытаясь пробиться сквозь строй всего племени, тоже ставшего частью тотема. У ног Девы уже клубится дым

жертвенного костра, влюблённые страстно зывают друг к другу, пытаются преодолеть боль и гнев, она даже срывает с себя красную «фату», но племя сталкивает её в пропасть. И, расталкивая соплеменников, юноша сам падает со ступеней следом за возлюбленной. Племя восторженно радуется тому, что жертва принесена, и до наступления нового цикла оно приобретает право на жизнь и мощь.

Тотем, кажется, принимает эту жертву, так как финал схож со священным пиром-оргией слиянных могучих тел, однако на последних звуках из бездны вдруг вылетают в свадебных лентах-нитях тела/души влюблённых, и люди племени, поверженные, падают ниц.

У *Саши Вальц* в её европейской постановке этот эпизод начинается после того, как один из солистов находит Избранную, услышав плод в её теле. Она, вся вздрагивая, стремительно убегает, а он радуется находке. Избранную выталкивают в центр, и она остаётся одинокой среди мятущейся, ускоряющейся толпы, словно отгороженной от них прозрачной стеной. Её одевают в длинную лиловую тунику и как бы снаряжают, поправляя волосы и ткань на плечах. У всех синхронные рубленые жесты, прыжки и верчения. Деву подбирают и поддерживают вверху, как и всех остальных девушек рядом с ней. Они как распятые висят вверху на мужских руках, а потом опадают на землю. И только Избранница остаётся распятой наверху в своём лиловом одеянии.

В «действе старцев» мужчины двигаются, приседая на одной ноге, по кругу, опять медленно, тягуче, как во сне. Движения их постепенно становятся конвульсивными в куче угля/мусора, и Избранница движется, конвульсивно дёргая руками, и пары соединяются во взаимных конвульсиях. И опять возникает мерцание цветовых рефлексов сиреневого, охристого, серого, зеленоватого, песочного и лилового.

Медленно и настойчиво с колосников начинает спускаться в центр сцены узкий острый клинок, коричнево светящийся в направленном луче.

Финальный танец начинается с оргии, прыжков и мятущегося движения массы. Деву выталкивают в центр. Она пытается преодолеть ужас этого места, вырывается из него и снова возвращается. Мечется, словно тело уже не принадлежит ей, и она не справляется с его мечеобразными движениями. Лиловое полотнище туники бьётся по её спине и ногам, и она сдёргивает его с себя и остаётся полностью обнажённой. Теперь она — священная жертва, первый ряд падает перед ней на колени, во втором ряду мужчины несут на плечах девушек и кланяются их телами так, что длинные волосы мечутся по земле, в третьем ряду мужчины стоят, открыв рты и не сводя глаз с обнажённого тела жертвы.

Мускулистое, плоское и не женственное тело совершенно гармонично в рубленых жестах, высоких прыжках с поджатыми ногами, в биомеханических движениях. Она исторгает отчаяние, последние попытки борьбы со своей участью и, наконец, обессиленная ползёт в куче угля. И, поднимаясь и раскинув руки, падает, свернувшись под остриём клинка.

В мариинской постановке Избранная тонка, вытянута и легка как тростинка, её движения импульсивны и извилисты, руки-плети это впечатление

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

усиливают. Её в момент священной пляски, когда она сбрасывает привычную светлую тунику, одевают в лиловую, и в этой новой тунике она смотрится ещё более тонкой и тростниково-изысканной. И перед тем как упасть под клинком, она вздрагивает и вдруг словно взлетает, как мотылёк, и как будто исчезает, как нереальное существо.

У *Анжелена Прельжокажа* шесть дуэтов в величании Избранной расположены параллельно рампе, лежат в шахматном порядке на планшете, замерев, и вдруг в стремительном ритме начинают биться об пол, перекатываться теперь стремительно, и всё то, что ранее совершалось медленно, как во сне, сейчас набирает ускоренный темп.

В наступившей полутьме опять сдвигаются холмики, и общая фигура подобна искривленным прямоугольникам, между которыми с согбенными спинами двигаются танцовщики, параллельно и навстречу один ряд другому. Медленно поднимается чёрный задний занавес, и открывается голубое пространство. Вся сцена приобретает впечатление сюрреалистическое, странно меланхолическое, искривленные очертания усиливают ирреальность происходящего, механические, бесконечно повторяющиеся движения усугубляют сновидческую тревожность.

В пляске Избранной девушку силой удерживают на одном из холмов, срывают с неё лиф и юбку и оставляют совершенно обнажённую на зелёной поверхности. В полутьме она стремится вырваться за пределы этой поверхности, мечется в одиночестве, и, наконец, затихает, распластавшись на этой траве, то ли умирая, то ли засыпая на ней.

Произведение сходно с образами Сальвадора Дали, выгнуто-стекающего, мятежно-спокойного, с деформациями форм и линий, со странными снами сознания. Во всём действии очевидна фрейдистская подоплёка и трансформация либидо. Сон, то красивый и тягучий, то мятежный и взрывной, отражает подсознание, его терзания, комплексы, неврозы и страхи героини.

У *Н. Касаткиной* и *В. Василёва* величание Избранной и действо старцев сопряжено с движениями танцовщиков и главного жреца вокруг лежащей ничком и окутанной покрывалом, оставленным Бесноватой.

Она вскакивает и пытается избежать уготованной ей участи. Они наступают ровными рядами. Змейками и ручейками вбегают остальные соплеменники, кружат и падают, пока Избранная под покрывалом стоит, замершая в стороне.

Выносят на шестах Бесноватую, похожую на пифию, одурманенную и мятушуюся. Она ведёт за собой всё племя, замороженно устремляющееся и поклоняющееся ей. Она прочерчивает кинжалом, оставленным в земле у ног Избранной, дорожку, по которой та начинает движение к центру. Жрец срывает с Избранной покрывало, и изгибу её тела вторит изгиб тела Бесноватой, которую старцы поднимают высоко над головами. Влюблённый юноша пытается спасти околдованную возлюбленную, но та подчиняется магическим жестам Бесноватой и двигается за ней.

В красном кровавом отсвете ночи на сцену снова выдвигают мощного деревянного идола с поверженной к его подножию Избранной. Влюблённый юноша вонзает в идола кинжал, а жрец падает рядом.

Звучит музыка вступления к первой части. Юноша поднимает мёртвую возлюбленную на руки, несёт её, покрытую покрывалом, в красном пламенеющем рассвете на пустой земле.

Всю сцену у **Георгия Ковтуна** (Одесса) заполняет племя, рогатые и седобородые, девушки и несущие страшных идолов на шестах. Они отнимают у юноши его возлюбленную и бросают её как раненую птицу на шесты, подвешивая и раскачивая её тело. Эпизод «действия старцев» постановщик отдаёт танцу юноши, с его отчаянием и порывом. Симультанно на сцене происходит ритмичное движение седобородых с шестами и выплясывание земли. И светится красным сияющим светом в центре сферы с заключённым внутри телом возлюбленной. Юноша стремится освободить её, вступает в схватку с седобородыми, даже отнимает у одного из них шест и отбивается им как копьём.

Дева среди сплетённых ветвей сферы начинает свой танец, и юноша вторит ей. Они двигаются, кружат параллельно, он на переднем плане, она в центре, освещённая лучом.

Плетёная сфера поднимается, возлюбленная исчезает, и он остаётся один, в отчаянии бросаясь на молчаливого Идола на постаменте и погибая.

В буйной пляске выбегает всё племя, извиваясь и кружа, воздевая руки к молчаливому истукану в кровавом свете.

В постановке **Николая Андросова** действие старцев — движение по большому кругу загона и по более малому кругу возле стола/плахи со скрюченным телом Избранной. Эдакий хоровод петлёй, в который вливаются все новые члены племени, до того лежащие ничком по углам загона. Жёлто-оранжевый свет заливает их согбенные спины, и эта жутковатая монохромия вспучивается на тёмной охре планшета. А белая Избранная (Оксана Карнович) ярким пятном светится в луче света.

Она медленно поднимается, по-прежнему в белом световом пятне, в то время как сцена вокруг неё наливается ярко-красным. Её страшная пляска начинается с верчения, медленного и ритмичного, с раскинутыми руками и упором на левую ногу. Она выбрасывает руку в сторону, и как будто от этого её повелительного жеста окружившие плаху соплеменники отлетают от неё. Тело Избранной словно костенеет, двигается она мелкими прыжками на прямых ногах, отчего делается скульптурной и тотемически мощной. И все движения её — это движения Идола, в которого она как будто вселяется. Или это он вселяется в неё, когда её позы становятся предельно эротичными. И снова она сворачивает/разворачивает пространство вокруг себя, и снова соплеменники, собравшиеся было опять вокруг плахи, отскакивают прочь. Ничего женственного, ничего изящного, ничего чувственного, ничего вызывающего жалость и сострадание нет в её теле. Она даже brutalна в своей обнажённости, страшна как дриада. И финальные её жесты, и выбросы ног

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

делают её подобной мощному дереву с плотными корнями. Она издаёт дикий возглас и падает замертво.

В спектакле *Сергея Боброва* сцену заливают красный свет, Вожеватый и Чуждый начинают свой ритмичный экспрессивный дуэт над упавшей ниц Отчуждённой, а Ведунья мечется между ними, а потом на полусфере, ударяя куском красного мяса по своему бубну. Сцена превращается в капище, в место крови, кровавого события, над ней нависает завеса белого облака/пара. Красный Чуждый в изнеможении падает рядом с избранной Отчуждённой, и Вожеватый торжествует.

Ритмическую мерную часть эпизода Сергей Бобров решает как действие Ведуньи, вовлекающей в линии и хороводы девушек. Сцена опять обретает исповедуемую хореографом пространственную многомерность, когда действие происходит сразу на трёх планах: Ведунья и две девушки — на первом треугольнике; несколько девушек на втором — фронтальной линией; сплочённой скученной группкой мужчин в центре сферы — на дальнем плане. Потом все линии свиваются в круги, узкие и более широкие, движущиеся с разным разворотом. Из кругов — снова в линии.

Отчуждённая появляется на вершине, поднятая вверх монстрами, в золотом блестящем луче и вся будто облитая золотом, внутри инсталляции из длинных узких полотнищ, идущих от неё лучами вниз и в стороны. Сфера становится красной, авансцена приобретает оттенок скал, отчего фигуры девушек с Ведуньей в центре тоже становятся серо-чёрными, каменистыми.

Вдруг над ними всеми пролетает красный Чуждый, как факел, разрывая пространство серого цвета. И именно он начинает священную пляску в центре сцены. Но все остальные, ведомые Вожеватым, загоняют его и уничтожают. И над всеми ними взлетает Ведунья с бубном.

В постановке *Аллы Рубиной* (Харьков) величание Избранной начинается сразу же после того, как Бесноватая выталкивает влюблённого юношу из круга, а все остальные врываются в этот круг и с поднятыми молитвенно руками пускаются в буйную пляску. А затем выносят на руках Избранную в центр, мчатся вокруг неё хороводами.

В «действе старцев» выходят четыре страшных, в рвано/резанных накидках, в масках и с длинными бородами жреца, словно вдруг оживают каменные идола на горизонте заднего занавеса. Лесные чудища из репертуара детского театра напомнили бы «Аленький цветочек», если бы не строгие геометрические передвижения, если бы не их жёсткая пластика, позы и жесты рук, повторяющиеся и повторяющиеся высокие прыжки, и если бы не замершие с двух сторон от них ряды сидящих с протянутыми руками членов племени.

Они выводят Избранную, и она начинает свою смертельную пляску в алом свете с прозрачной накидкой-фатой, которая, попадая в алый луч, становится кровавой. Всё племя в страхе от напряжения расползается в стороны и расползается кругом по сцене, оставляя Избранной большое пространство и замирая в странных лягушечьих позах. Когда она падает в изнеможении, они вскакивают и устремляются в центр.

Среди каменных глыб на горизонте появляется светящийся диск. Сцену заливают золотой свет встающего солнца, и все они в восторге вскрикивают, приветствуя восход.

В спектакле *Кристины Шишкарёвой* (Киев) величание Избранной начинается с жестов «Идола» в военной форме: «Приди ко мне, нагнетай любовь, разожги священный огонь! Никого не жалей! Огонь пожирает всё!». Он кружит её, завораживает, заговаривает. Девушка пытается вырваться, убежать. В красных пламенеющих отблесках все остальные выходят в центр такими же, как и она, замороженными, зомбированными. Движения массы агрессивны, жесты резки, ноги и руки угловаты. Они маршируют под дирижирование «Идола».

Пляска жертвы превращается в круговорот всей общности. Наконец, из своего плотного круга они выбрасывают Избранную, раздетую, изгнанную, превращённую в изгоя. «Идол» льёт на неё воду и таким образом приносит её в жертву, затравленную и отверженную. Согбенная, она оказывается в центре круга сидящих соплеменников, свет постепенно гаснет.

В перформансе *Юори Янг* тайные игры девушек завершаются очень красивым пластическим эпизодом, в котором танцовщицы поднимаются, выгнувшись движутся треугольником вперёд, извиваются и вытягивают перед собой выгнутую правую руку, а мужчины совершают кружения, приседая и двигаясь за ними. Танцовщица в красном отделяется от всех, отходит в сторону, закрывая лицо, как будто даже прихрамывает, приближаясь к фонтану.

Величание Избранной (в красном) начинается с того, что двое мужчин захватывают её, поднимают над собой, втаскивают в круг и бросают на землю. Она пытается вырваться из светового луча, но они, обходя его по окружности, возвращают Избранную обратно. Прыжки, захваты, броски; они даже совершают движения, словно вот-вот свернут ей шею. Две другие девушки стоят сзади у края сцены, подняв вверх правые руки, а левыми закрыв лица. Все они загоняют жертву.

В тяжёлом стравинском ритме действия старцев выходит старуха, начинает захватывать руками движущихся по кругу танцовщиков, захватывать и отталкивать, словно пытается их остановить и направить по другому пути.

Танец Избранной рифмуется с эпизодом Величания. Её, недвижно стоящую в круге света, окружают и вытанцовывают мужчины. Она медленно подвигает руки от бёдер к животу, скользит ими вверх по груди, к шее, и вдруг падает на резком взрывном музыкальном аккорде. Следующие столь же резкие звуки, подобно повороту ключа, заводят её тело, и она делает ещё одну попытку вырваться из круга. Опять остановка в световом луче, и снова, окружая её, беснуются остальные по окружности центрального места. Учащая дыхание, она складывает руки чашей, как это некоторое время назад делала старуха, и поднимает их вверх перед собой, а затем падает в центре светового круга.

Остальные расходятся от этого круга по краям сцены, поднимая вверх правую руку, а левой закрывают лицо, как бы защищаясь от запаха крови. Избранная поднимается, всё ещё стремится вырваться за предел, хватается себя

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

за горло, а потом как будто стряхивает со своего тела грязь/кровь, руками и ногами пытается разбить невидимую преграду, но остальные отталкивают её и возвращают в круг, окружают, захватывают её руки и ноги, распинают.

Возникает ещё один мотив: в борьбу включается вторая танцовщица, с которой во вступлении ко второй части происходит дуэт и которая встаёт теперь на защиту своей партнёрши. И против неё также ополчаются другие. И её поднимают вверх над собой, и ей тшатся свернуть шею, и её уничтожают вместо Избранной.

В спектакле *Татьяны Багановой* этот эпизод начинается с синхронного танца семерых девушек, к которым сзади подходят мужчины и толкают их всех к жёлобу с песком. Девушки вырываются, но их снова и снова возвращают назад. Они застывают в согбренных позах, и длинные волосы их падают до земли.

Мужчины движутся группкой, спинами, чуть подпрыгивая и ударяя себя согнутой сзади правой ногой. Подходят к каждой из девушек и дают в руку венозной крови цветок. Те медленно поднимаются, хлещут себя цветками по лицу, груди, животу. Роскошные длинные вздыбленные волосы мечутся в пространстве сцены.

Мужчины хватают их и прижимают к стене, сдёргивают с них чёрные платья, и те остаются в сплошном сером. И только одна из них — в своём чёрном платье. А из-под колосников спускается штанкет с чёрными длинными париками, накрывающими сверху головы, лица и фигуры стоящих в одну линию девушек.

Мужчины обходят их и начинают свой танец перед ними в серых сплошных купальниках (рубашки сброшены), которые вторят цвету серых же очень коротких платьев девушек. Синхронные жёсткие движения, выбросы ног и рук, приседы, повороты.

Они проходят за спины девушек, выбивают из-под их ног маленькие постаменты, те падают, встают, выдвигаются вперёд клином. Их движения синхронны и жёстки, повороты резки, руки согнуты в локтях, волосы взлетают и падают, тела выгибаются назад.

Мужчины снова грубо захватывают их, выворачивают головы. Снова выволакивают на сцену жёлоб, на котором скачет то одна девушка, то другая. Наконец, там оказываются все они. И опять крутят этот жёлоб, и поднимают головы вверх. Это — всеобщая пляска жертвы.

Сверху из-под колосников опускается решётка, быстро оказывается у них над головами, и оттуда льётся поток воды.

Они все вместе стоят в этом широком потоке, в этих длинных струях, омывают себя, хохочут, кричат. Вся сцена темнеет, и только эта группка людей светится в льющейся сверху воде. Они стоят долго. Постепенно свет гаснет, остаётся только их контур, а потом только контур контура.

4.3. Архетип жертвы

При разнице подходов очевидно, что творческим, креативным и смысловым импульсом, а также художественной потенциальностью «Весны священной» является художественное мышление *Игоря Стравинского*. Обращение композитора к семантике архаического ритуала глубоко символично именно в начале прошлого века, на переломе эпох и у истока концептуально нового искусства.

Игорь Стравинский сочленяет в единство попевки, зазывы (сложные и тонкие структуры женских призывных песен-веснянок, пробуждающих силы природы, содержащих звуковые ряды, напоминающие лёгкое дуновение ветра ранним ещё холодноватым утром, напоминающие состояние звенящего ранневесеннего воздуха, бодрящего и немного тревожного, настроение ожидания солнца и внутренней женской радости, раскрывающейся и очень сильной) с ритмическим чётким членением барабанного боя — главной звуковой константой ритуала, необходимой для изменения пространственно-временных связей, для изменения сознания, для введения в транс, для создания в сознании «коридора» перехода в инобытие.

Жертвоприношение совершалось для заклания хаоса и во имя обретения новых гармонических связей, нового порядка и лада, во имя космоса. В жертву приносилось самое прекрасное и незащищенное.

Архаические технологии обретения, сохранения и воспроизведения космоса/порядка/лада/мирообозримости состояли в жертве хаосу для того, чтобы он отступил на время, так как хаос всемогущ/вечен/бесконечен. Космос/порядок не просто частный случай среди бурлящей и ужасной вечности, он ещё и в состоянии относительной стабильности поддается хаосом по краям и изнутри, отчего спокойная и уравновешенная в случайном своём счастье система вынуждена это счастье охранять, выравнивая неравномерности. Но только на время и только пока хватает силы начального импульса, внутренней энергии, власти над энтропией и некровавых механизмов управления по горизонтали. На радикальных циклических скачках, в моменты истощения ресурсов и подверженная сезонным зависимостям (они же — умирание/возрождение) система нуждается в выходах за пределы внутренних возможностей, в борьбу на границе космоса/порядка, в вертикаль.

Договор космоса с хаосом представляет собой жертву. Матрица самоорганизации, т.е. появления порядка из хаоса — это всегда сопряжено с разрушением прежнего порядка и его внутренних связей и принципов равновесия, а значит, гибели системы. Во имя сохранения сущности приносится в жертву самый дорогой элемент, и это позволяет сберечь прежнюю целостность. Поскольку индивидуальности не существует, а есть только коллективное тело и коллективное сознание, то единичная жертва является только частью тела/сознания всех: это есть трансформация сознания коллективной жертвы путём частичного жертвоприношения.

Благодаря этому акту предотвращается опасность внутренней агрессии, а также внутренняя целостность оберегается от агрессии хаоса. Сама жертва может не осознавать необходимость жертвенного опыта, однако интуитивно

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

и на уровне архетипа чувствует 1) обязательность принятия собственной целостности и бессмертия; 2) избранность для нового порядка и среди прочих; 3) коллективную душу и 4) возможность наступления нового цикла космоса/порядка через избавление от собственного тела жертвы.

Мы-сознание не допускает возможности Я-сознания и свободы выбора, и в этом оно обладает ещё и хаосо-/космическим ощущением того, что является предназначением каждого Я, которое, имея оно свободу, не может знать истинного своего пути и значения собственных трансформаций.

Архетип жертвы связан с ритуалами земельной магии и циклическим временем как временем вечного возвращения. И в ритуале всегда самым главным является одна точка, точка наивысшего напряжения сил рода и избранной: голое тело уходит в голую землю для весеннего посева, для прорастания, для жизни. Избранная представляет собой зерно, что символизирует тяжку всего племени — точку схождения всех и всего. Избранная — мембрана. Она представляет всех, но вместе с тем она в этот момент находится на высшей точке индивидуализации, потому что, представляя всех, является избранной, единственной из всех. Она же — и точка, из которой существует выход на надличностное, в родовое развоплощение и в циклическое время (весна) и ещё выше — в космические энергии, в круговорот вечных реинкарнаций.

Игорь Стравинский создаёт музыкальную матрицу, звуковую аналогию того состояния, где профанное и сакральное встречаются крестообразно, встреча эта развивается нарративно/повествовательно и взрывается в срединной точке для выброса всей системы в новое состояние.

В 1913 году система европейской цивилизации подошла к крайней границе своего космоса и оказалась готовой сорваться с этого высшего своего уровня в пропасть хаоса. В августе 1914-го хаос победил, и в течение 5–6 лет он полностью изменил пейзаж, политический, социальный, психологический, создав новые неустойчивые космосы/порядки.

В 1913 году при высших экономических показателях система уже чувствовала сильные внутренние/внешние колебания.

В 1913 году состоялись два одинаково скандальных спектакля. В конце мая — балет «Весна священная» в Театре Елисейских полей в Париже. В начале декабря — футуристическая опера «Победа над Солнцем».

Созвучие/сопряжение/контраст названий:

- ▶ Весна/ожидание/возрождение/новая жизнь/ земельная магия/ жертва во имя солнца/ открытый путь;
- ▶ Солнце-жертва/ торжество хаоса/ смерть системы/ открытый путь.

Архетип жертвы как кристалл:

- ▶ В «Весне...» жертвоприношение как схема обряда инициации — смерти и нового рождения;
- ▶ В «Победе...» наступление хаоса как схема обряда инициации — смерти и нового рождения.

Ритуальное усилие на краю бездны:

- ▶ В «Весне...» — удержание системы через жертвоприношение/ дальнейшая жизнь системы/ её новый цикл;

► В «Победе...» — совокупное разрушение системы во имя нового порядка/ момент в ожидании рождения нового порядка/ движение вперёд, а не возвращение в прежний цикл.

Новая эстетическая реальность:

► В «Весне...» — отвержение классического танца/ противоположные классическим техники исполнения/ использование методик неопрimitивизма/ новое пространство/ время;

► В «Победе...» — технологии алогизма/ отказ от нарратива/ принцип «большого взрыва»/ точка появления пространства/ времени.

Заклятие хаоса:

► В «Весне...» — попытка сохранить систему с помощью одной жертвы/ сплочённость коллективного бессознательного/ рождение солнца и света как ответ на жертву и сплочённость;

► В «Победе...» — осознание тщетности прежней попытки и прежней жертвы/ новая жертва — крушение коллективного бессознательного как целостности / внутренняя смерть (порядка) и внешняя смерть (солнца) как результат и ответ на бессмысленность прежних усилий.

Итак, от «Весны священной» до «Победы над Солнцем» всего полгода, в которые происходят колоссальные изменения в мировоззрении и художественных практиках.

Исходя из опыта в искусстве, реконструкции и современные версии «Победы над Солнцем» прошли путь до постмодернизма. Так же и «Весна священная» представляет собой целый фейерверк возможностей и, прежде всего, *архетипа жертвы*.

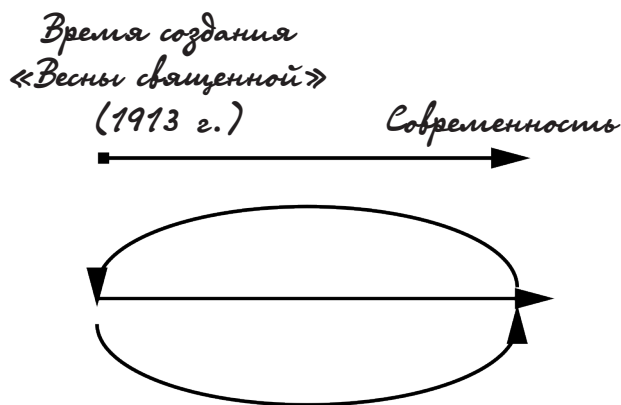
I.

При анализе «Победы над Солнцем» мы настаивали на том, что революционный в своём хронотопе спектакль 1913 года в сегодняшнем творческом многоголосье выглядел бы отнюдь не революционным и отнюдь не эпатажным: «В условиях начала 1910-х годов она выглядела таковой, т.к. её смыслы являли собой хаос. Сегодняшние «Победы...» не выглядят таковыми, т.к. сам социальный и художественный контекст представляет собой хаос. Знаковые структуры отработаны и отвергнуты деструктуризацией. Человеческая личность нивелирована, гуманизм растоптан в жерле Второй мировой войны. В конце XX века и начале XXI века подводится неутешительный итог предсказаниям 1913 года» [6, с. 119].

«Весна священная» в её реконструкциях хореографии Вацлава Нижинского, сценографии и костюмов Николая Рериха позволяет судить о том, что эта постановка не архаична, не осталась в прошлом, не музейна. Безусловно, её столетней давности скандал понятен только исходя из сопоставления её с тогдашней традицией балетных постановок. Дело исключительно в восприятии. А сама «Весна...», её концепция, стилистика и исполнение обладают гармонической слаженностью, драматическим сюжетом, системностью, отсутствием прокламативности.

Глава 4. Петля четвертая/: Заклятие хаоса

«Весна священная» в гармоничности высказываний и в своей версии архетипа жертвы оказывается своеобразной петлёй во времени. В деструктивности современного мышления и в бесконечной нелинейности культуры АРХЕТИП ЖЕРТВЫ оказывается последней надеждой на сохранение системы.



Реконструкции *Миллисент Ходсон/Кеннета Арчера* визуализируют эту петлю времени, позволяют вновь увидеть строгое геометрическое построение нижинской хореографии, постановку корпуса, внутреннюю выворотность ног, соответствующие костюмы, рериховские задники — вернуться в прошлое, или, наоборот, подтянуть его к настоящему. Происходит эффект такой петли.

II.

Произведение *Пины Бауш* обращено к *Le Sacre/ Обряду плодородия*, поклонения земле, связанному с женской магией. Сама земля на планшете сцены является не дополнительным сценическим объектом, а структурообразующим элементом, т.к. 1) организует технологию хореографии — втапывания, вязкости, вдавливания в землю и прорастания в ней мощными корнями, впитывания тела землёй, впитывания «крови» землёй, мощных телодвижений и жестов, грубых поз, натуралистичности; 2) выявляет семантику жертвы: чистая дева есть зерно, и отданное в землю оно даст всходы/жизнь/будущее.

Священство весны — время сакрального, бесконечно повторяющегося, жизненно необходимого акта.

Пина Бауш создаёт не метафору, а воспроизводит живую реальность. В древних культурах на землю клали новорождённых детей, на земле рожали, от матери-земли вели свой род, цари бракосочетались с пахотной землёй, так как земля символизировала производительное начало. И тело, которое считалось порождением земли, земле же и принадлежало. Женщина уподоблялась земле (рождение, кормление, выращивание плода из семени), и *жертвоприношение* во имя рождения, кормления и выращивания плодов из семени/чистого девического тела означало действие закона симпатической магии — аналогии, подобия, абсолютной адекватности.

Спектакль *Анжелена Прельжокажа* несёт в себе фрейдистские мотивы, проявленное либидо, сон как тревожное осознание себя. Земля существует здесь в осколках, неровных возвышениях (то ли место заклания, то ли фрагмент равнины) с зелёной, едва проросшей и уже примятой травой. Эти осколки то складываются в единое мягкое пространство, то вновь разрываются. Как и женская сущность в современном мире.

Анжелен Прельжокаж задаётся вопросом: где стоят ограничители свободы, подчинения, влияния? Чему подчинено тело и кто им распоряжается? Существует ли женская независимость или женщина целиком зависит от мужчины? Что такое женская сексуальность и в чём её опасность? И какие зависимости от подсознания властвуют в мире?

Это жёсткое, но зелёно/голубо/розовое и экспрессивное произведение посвящено структурам неврозов, личностным расколам и всему блоку подсознательного. Главная героиня смотрится в других как в зеркало, бесконечно отражающее её движения, жесты и позы. Её сон как будоражающий бред, как невозможность собрать себя в целостность завершается схваткой со своим Я. Её порыв, мучительный и экстремальный, обнажённое тело как обнажённый нерв замирают в финале как смерть, как напрасное усилие, как короткий перерыв перед новой битвой с непостижимым.

Её Я — это только её Я? Расколотое, собирающееся воедино, вновь разрушающееся под воздействием внутренних противоречий и свободы/несвободы. Или же это — Я под влиянием внешних сил и столкновений? И раскол и несвобода никак не контролируются самой героиней.

Постмодернизм в мышлении Анжелена Прельжокажа очевиден, прежде всего, из-за деканонизации сюжета «Весны священной», его десакрализации, а также из-за отвержения авторского авторитета и логоса.

Здесь героиня — *жертва* схватки с самой собой за себя. Она не преодолевает рубеж этого крайнего вопроса. Она изнемогает в борьбе, сворачивается эмбрионом на осколке земли с зелёной поверхностью. Голый человек как осколок — на осколке мира.

Между этими двумя крайними позициями расположены все проанализированные нами спектакли «Весна священная»:



III.

В центре обозначенного нами пространства существует топос, представленный постановками, следующими в русле чёткого нарратива/повествования/истории любви.

Спектакль *Н. Касаткиной* и *В. Василёва*, выстроенный на классических движениях и позах, повествует о священности чувства любви, на которую посягает общность, принося в жертву солидарному интересу юную, нежную,

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

как птица, влюблённую. Социальные роли персонажей строго разграничены, и каждый действует в определённых рамках внутри социального ритуала с его лицедейством в высшей форме. Нарратив содержит явный внутренний протест против тоталитарного жречества. Юноша вонзает нож в деревянного идола, и жрец, принимая на себя символ этого удара, падает замертво. Жертва за жертву.

Сценография постановки обозначает конкретное место действия: возле и вокруг огромного деревянного идола, центрирующего и организующего всё происходящее, как и положено в традиционной культуре. Пространство выделено и ограничено так же, как и время действия: вечер жертвоприношения как драмы индивидуальности.

Такую же историю — историю любви — воспроизводит и **Валентин Елизарьев**. Но его спектакль отличается большей графичностью и большей лаконичностью.

Его выделенность из прочих нарративов связана, в первую очередь, с особой визуальностью. Здесь место действия не имеет строгой отграниченности в пространстве: это — некий даже абстрактный пейзаж, может быть, даже инопланетный или характерный для очень ранней земли с безжизненными, огромными валунами и первобытными озёрами — серый, всегда серый с чёрными прожилками, монохромный. Визуальный облик определяет гигантская голова тотема на заднике сцены. Расположенный на уровне 70 градусов над планшетом, он постоянно поднимает взор зрителей вверх и позволяет воспринимать всё происходящее в двойной/ обратной реальности — действия и символа. Символ нависает над всем остальным пространством, придавливает его и приподнимает одновременно.

Люди сливаются с валунами. Как и влюблённые. Но благодаря проснувшемуся чувству они уже отделились от всех остальных. Однако драма их предсказуема.

Время в спектакле Валентина Елизарьева сложно: это и время сюжета, и символическое бесконечное время тотема, и время влюблённых. Постановщик концентрирует время влюблённых, подчёркивает его, именно его делает центром постановки. Хореографа увлекает не столько ритуальное действие общности и не столько мощная символика тотема, сколько объём и красота чувства главных персонажей. Общность людей-камней и её агрессия становятся здесь фоном, провокацией, профанной реальностью для героизма влюблённых и их трагической гибели. Священным постановщику видится взлёт этих двух душ после смерти — в бессмертие.

Валентин Елизарьев настаивает на жертвоприношении во имя любви, во имя её превосходства и силы чувства.

В спектакле **Георгия Ковтуна** обнаруживается аналог нарративному подходу Н. Касаткиной/ В. Василёва. Такой же идол в центре сцены, и общность в своей преданности и в своём страхе перед ним приносит в жертву юную влюблённую. Постановку отличает пластика танцовщиков: позы и жесты заводных кукол, бездушных и неумолимых. И головы с длинными боро-

дами на длинных шестах. В визуальном облике идол — не деревянная статуя, а танцовщик, в красном костюме и короне с загнутыми внутрь зубцами, всегда освещаемый красным бликом. И сплетённая огромная корзина, подобная защитной сфере или гнезду, оберегающая влюблённых.

Идол убивает и влюблённого юношу, пытающегося пронзить его копьём за насилие, и возлюбленную. Торжествует и сам идол, и вся общность, в красном закатном освещении знаменуя победу совместного насилия. Их огромное количество, они подняли руки, они непробиваемы, они — красная лавина. Протест влюблённых здесь был коротким вздохом, напрасным рывком, утонувшим в страхе/подчинении/радости всего сообщества.

У *Аллы Рубиной* любовь молодой пары завершается тем, что юноша как бы даже и рад принести свою возлюбленную в жертву наступающей весне. В финале, после того как нежная девушка умирает и тело её несут, начинается всеобщая радостная пляска племени. Они даже сдёргивают с себя прозрачные пелерины, делающие их похожими на лесных жителей, эдакого символического воплощения деревьев, тем более, что могучие ветви/корни создают на заднике мощное кружево вместе с нарисованными каменными сидящими фигурами идолов/предков. На горизонте (место соединения задника со сценическим планшетом) загорается жёлто-золотой фонарь: восходит солнце, бьющее сильными лучами в разные стороны и освещающее/освящающее ликующих людей. И в первых рядах воздевающих руки вверх — влюблённый юноша. На последних звуках ритуальной пляски все они падают на колени, поднимая головы и правую руку.

Жертва принесена здесь сознательно, и влюблённый юноша имеет шансы стать жрецом, так как отдаёт самое дорогое во имя солнца/весны/общей жизни/ликования.

В спектакле *Кристины Шишкарёвой* присутствует подчёркнутая и ярко выраженная социальная направленность действия: тоталитаризм проявлен в поведении идола в военной форме, медленно не танцевально движущегося между танцовщиками в алых длинных широких юбках и повторяющего текст. Именно он выбирает жертву, и все они под его руководством загоняют её в угол и расправляются с ней в финале.

Тем не менее постановка эта не сконцентрирована именно на нарративе, она перформансна в большей мере, и в её визуальном облике главенствуют алый цвет, волнующаяся/пульсирующая купольная форма, контраст алого с тёмно-зелёным и круговое движение танцовщиков.

Жертвоприношение возникает из действия в адрес жертвы, но алый цвет, обнимающий всё пространство сцены, похожий на разгорающийся костёр, с самого начала возбуждающий всё пространство, символизирует это всё пожирающее пламя. Именно он является главным персонажем постановки. Алый цвет — начало жертвоприношения и его финал. Действие/танец алого цвета обозначает главенство вселенского над индивидуальным.

Перформанс Кристины Шишкарёвой представляет собой пограничное произведение между нарративными и сугубо эстетически декларативными.

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

Здесь актёр подчинён сюжету и своему персонажу, но в то же самое время уже высвобожден из этого подчинения.

Пространство постановки — нигде, это — пространство речи идола и пространство, прорезанное и объято алыми юбками/куполами/конусами. То есть само оно создано визуальной формой, движением/развитием этой формы, формой вёдер (повторяющей конус, только усечённый), льющейся водой (отчего форма меняется). Здесь главенствует ритм кругов.

Время в этом пространстве останавливается, оно не проявлено, оно упрятано в пространстве. Оно является временем движения/развития формы в пространстве.

У *Мориса Бежара* наличествует нарратив: преображение животной природы в человеческую, во вселенско-гармоническую через со-воплощение мужского и женского начала. Даже некоторые исполненные сексуальности движения, позы и жесты воспринимаются в спектакле как взаимодействие космических начал. Невероятное напряжение тел как бы исчезает в магме всеобщего единства. И финальный взлёт двух соединённых тел (мужского и женского) не воспринимается как соединение и взаимная жертва влюблённых. Это — самый пик именно космического танца.

Наиболее мощным в спектакле является мотив пересоздания вселенской гармонии и красоты, сопряжённых в математические фигуры тел, калейдоскопические перестроения и композиции. Практическое отсутствие цвета (монохромия бледной охры и тусклого зелёного) поддерживает внимание к форме и динамике движения. Сюжет растворяется в гармонии создаваемых на сцене форм, линий, объёмов, светотени, переплетений рук и тел, где тело теряет телесность и обретает качества исключительно формальные.

Пространство/время концентрируется только в свойствах самой хореографии.

В спектакле *Режиса Абадиа* сюжет исчезает, уступая место динамике подсознательного и бессознательного. Здесь выявляются внутренние импульсы и вспучивающиеся напряжённые чувства, экспрессионистские механизмы внутреннего мира. Тела и их синхронные движения не являются здесь собственно телами: в семантике произведения они — нервные узлы, точки пульсации пространства/времени. Жертвоприношение — наивысшая, наиболее интенсивная такая точка, концентрирующая в себе всю динамику/беспокойство/безудержность всех тел.

Пространство/время спектакля — пространство/время полусна/полубезумия с перепадами взрывов и тягучести, с горизонтальными зависаниями тел на серой металлической стене. Пространство/время постановки подобно художественному мышлению Андрея Тарковского в фильме «Зеркало», мистическому/реальному.

В перформансе *Юори Янг* есть атрибуты драматического спектакля: фонтан в правой части сцены, цветочная композиция-арка — в левой части. Персонаж, находящийся вне хореографического круга — пожилая седая женщина,

появляющаяся время от времени и вздымающая руки, сложив пальцы в виде вазы/бокала. Это — обрамление действия и смысловые/поворотные точки действия. В постановке отражено внутреннее восприятие мира, его противоречия, комплексы и неврозы и попытка человека спрятаться/укрыться и невозможность этого. Жертвоприношение представляет собой здесь подмену: место намеченной жертвы занимает другая. Здесь на поверхности (профанный уровень) читается намёк на определённую ориентацию персонажей. По сути же дело — в определении двойника, второй стороны души, которая и приносится в жертву.

Пространство/время постановки представляет собой сложный конгломерат внешнего и одновременно внутреннего, высвечивание разных смыслов одновременно в разных точках, переключение этих смыслов с одного на другой.

Колористическая система постановки подтверждает это заключение. Основная масса цвета — телесная охра как символ профанного тела в его физическом статусе. Локальный цвет — красный (купальник/костюм и платок) главной героини как символ жертвы, внутренних комплексов и внутреннего тела. Рефлекс — белый (одежда и волосы старухи, а также световые пятна на объектах) как символ устремлений к свободе и целостности.

В двух постановках *Саши Вальц* есть социальное маргинальное пространство/время с кучей угля/мусора как центра представлений/жизнеустройства/телесности; и с острым длинным штыком, разрывающим/рассекающим это пространство/время по центру. В жертву здесь приносится беременная героиня как будущее. Одета в царственный пурпур в российском спектакле, и совершенно обнажённая — в европейском. Эта ситуация — символ безнадёжности, обречённости. Жертва здесь — не начало нового цикла, а полное завершение нынешнего без скачка на новый уровень. Если в древности существовало понятие о вещественности и прочности времени, то мы можем увидеть в спектаклях Саши Вальц, как эта вещественность/прочность уничтожается штыком. Но если в язычестве время не кончается со смертью и имеет продолжение в ином мире, то в нынешнем маргинальном мире нет перехода, и всё обрывается, ради именно этого и приносится жертва.

У *Татьяны Багановой* смыслы спектакля наиболее приближены к семантике постановки Пины Бауш. В багановской постановке воспроизводится магия воды, что аналогично магии земли. Постановщица до предела профанирует пространство/время для того, чтобы в финале в него ворвалось священное время как мощная творящая сила (вода). Вода, как и земля, воспринималась в архаических культурах как живое существо, способное отбирать или давать силу, так как она напрямую связана с плодородием, как и земля, с рождением, с радостью, с омовением и избавлением от грязи, с чистотой внешней и внутренней жизни, с — это наиболее важное — кровью.

Сценические объекты (художник Александр Шишкин) создают насквозь постмодернистское пространство/время, гипертрофированное, без какого бы то ни было намёка на психологию или символизм, без изображения как такового, с огромными и «случайными» объектами, с неясностями и пропусками.

Глава 4. Пятая четвертая/: Заклятие хаоса

Само мышление Татьяны Багановой в этом спектакле целиком постмодернистское с фрагментарностью, монтажностью и отвержением авторитетов.

Татьяну Баганову упрекали в том, что она не слышит Стравинского, а существует только в ритме его музыки. Это — осознанный выбор в пользу жёсткости, в пользу требования рефлексии, в пользу разрыва с любой прежней трактовкой «Весны...», в пользу осознания нового варварства (изысканного, странного, внеличного и внелогичного).

Наглядной жертвы в спектакле нет, Татьяна Баганова отказывается от нарратива и концентрируется только на постмодернистской структуре. Танцовщики абсолютно адекватны концепции хореографа: от изысканности позы и жеста до неожиданной и грубой игры с предметами; от синхронности движений до изломанности тела; от эклектики до напряжённости; от ироничности до пафоса разрушения; от нарушения гармонии до баланса масс на сцене; от эпатажности до трагичности; от изящества тела до всякого смещения стилей.

И, наконец, от намёка на архаическую магию до завораживающего ощущения, до магии нового хаоса. И заклęcia этого хаоса смехом, под потоками воды, смехом над реальностью, смехом над всеми театральными формами. Смехом изысканным и окончательным. Смехом, стирающим все возможные смыслы. В этом — смысл жертвы.

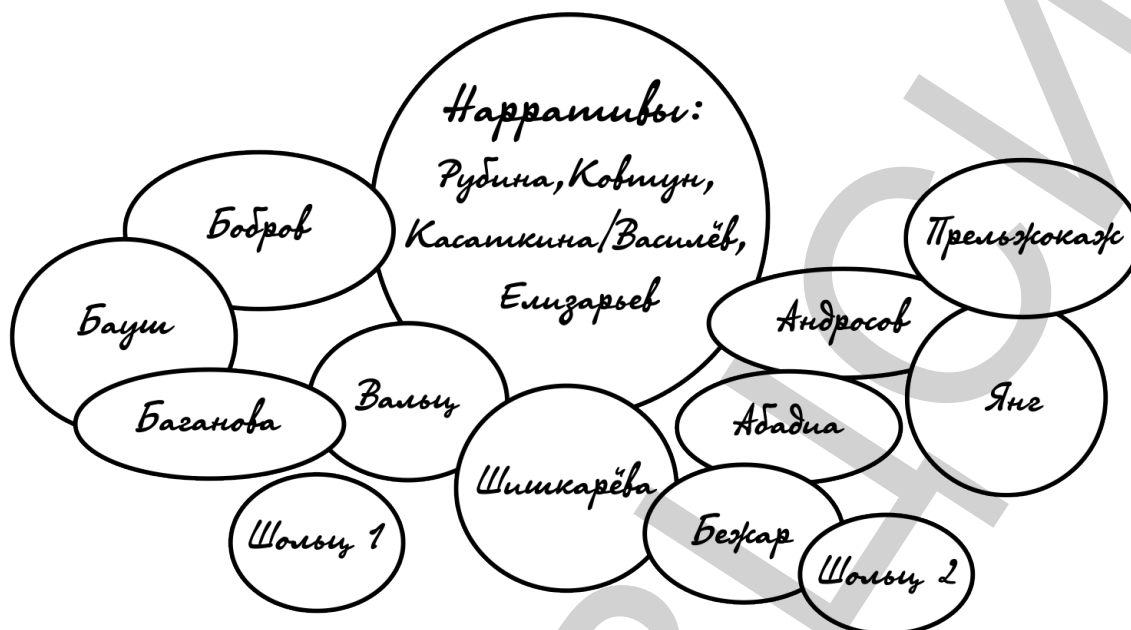
В первой части спектакля *Уве Шольца* постмодернистская структура постановки завершается куда более жёстко, чем у Татьяны Багановой. Главный и единственный персонаж забрасывает стены, задник с видеоизображением и себя заодно грязью/дерьмом из унитаза, выезжающего на планшет. Сам он воспринимает себя как жертву сценической муштры, как жертву преклонения перед гармонией. Он отрицает свой опыт, свою школу, весь классический театр с его лукавством и лживым закулисьем. Он протестует против всего этого в крайних, «нецензурных» формах.

Вторая часть спектакля (так называемая оркестровая версия) модернистская, невероятно красивая, в духе мышления Мориса Бежара, но более мягкая, пластичная, такая же массовая, как у Мориса Бежара, с таким же разделением на мужской и женский топосы, но с резким противостоянием и мужским насилием. Монохромный, светло-охристый, с редкими цветными пятнами света, с уравновешенностью масс на широкой сцене.

Вся эта масса исторгает жертву, загоняет её в угол, бесконечно как кругами мучая её, и, наконец, заставляет её покончить с собой. Здесь нет жертвенного подвига, а есть отчаяние на фоне красоты и гармонии.

Отчаявшийся герой первой части измазывает мир вокруг, отрицая и оскорбляя его; отчаявшаяся героиня второй части уничтожает свой собственный мир, отрицая и отвергая себя в мире и мир для себя. Такая двойная спираль у Уве Шольца состоит в свою очередь из собственных двойных проекций: в первой — контраст реального актёра и действия на видео, во второй — контраст красоты и убийственной жестокости. Обе проекции проводят петлю времени к одной точке — точке отчаяния.

IV.



В искусстве начала века возрастает интерес к синкретизму, к изначальности как доначальности, к первородной нерасчленённости, где главное — **ритм**.

К:

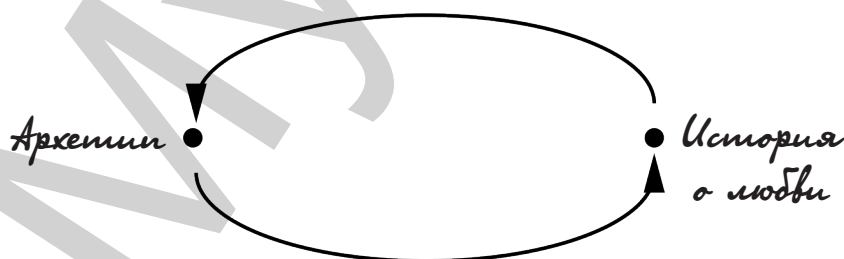
- ритуалу, где **ритм** играет определяющую роль;
- архетипу жертвы, в котором **ритм** является главенствующим, так как меняет структуру пространства/времени.

В подобном контексте ни один творческий человек, ни один серьёзный хореограф не может обойтись без «Весны священной». Мы наблюдаем решения темы:

От — первой постановки, потрясающей по музыкальной мысли = по красоте геометрических перестроений = по скульптурности поз = по картинности гримов = по драматическому решению образа Избранной = по сочетанию радикализма + изысканности + грубости + неразъятости + ритуальности.

До — истории любви, как у Ромео и Джульетты или на несколько архетипических уровней глубже — как у Орфея и Эвридики: её отнимают, он остаётся один, тоскует и свергается в бездну следом за ней.

Объединяет такие трактовки **ритм** как структурообразующий элемент произведения.



Таким образом создаётся петля времени от архетипа/ через архетип к современным историям любви (как правило, в сугубо социальной интерпретации).

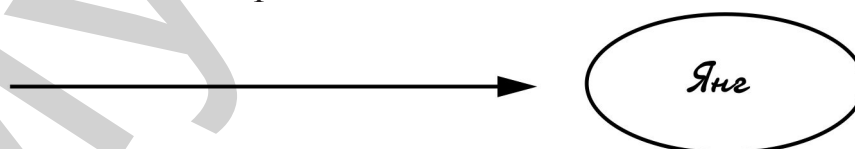


Нарратив — главное: это рассказ о влюблённых языком танца. Хореография — язык, которым рассказан сюжет. Здесь всегда есть протест против участи, которой подвержена жертва. И — самое главное: отвергается идея надличностного. Здесь не может идти речь о ритуальном поведении, здесь подчеркнуто выделение индивидуальности из общего и борьба за право индивидуальности решать свою судьбу самостоятельно, без оглядки на большинство. Большинство — сплошная масса, а ей противостоит герой. Он вышел из массы, отверг её. В нём возник импульс прометеева человека.

В этих спектаклях отвергается и сакральность обряда. Священность переносится на чувство, на любовь двоих; на пробуждение любви, а не природы; на рассвет святого чувства, а не на рассвет природы. Любовь исторгает индивидуальность из чрева массы. И трагедия любви в том, что она становится жертвой массы.

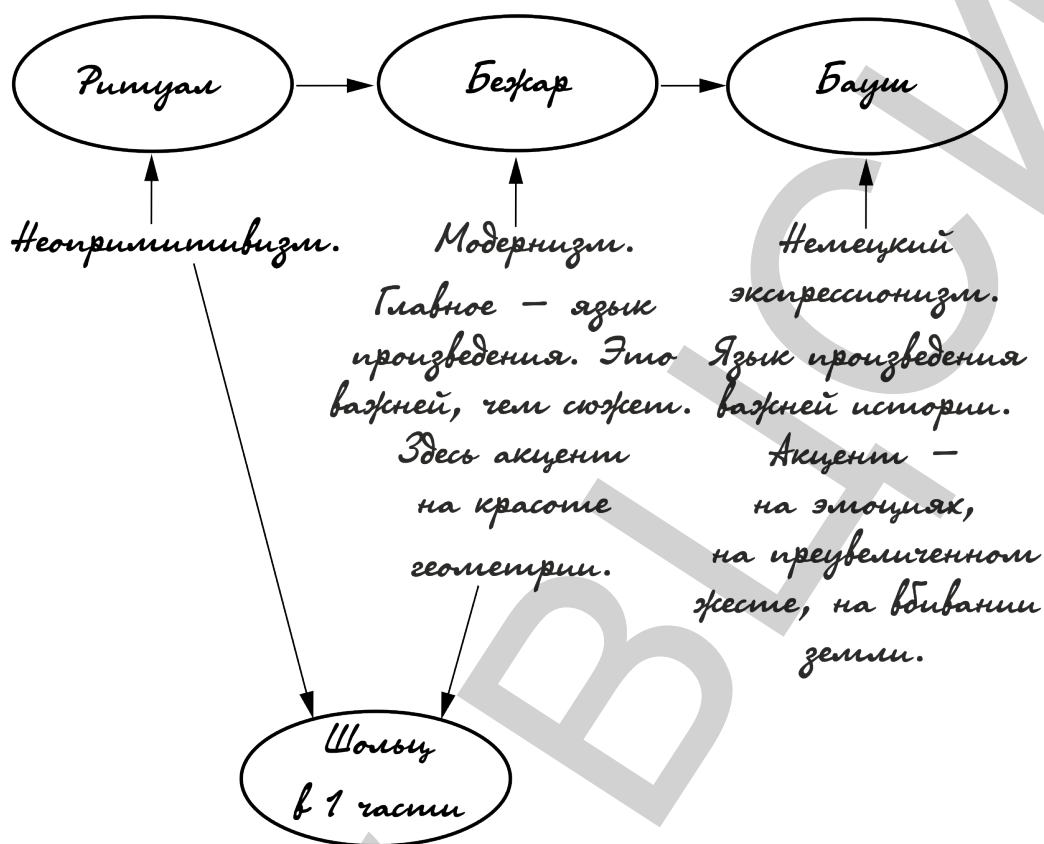
В постановке Московского государственного ансамбля танца «Русские сезоны» сюжет присутствует, но только намёком, потому что главное внимание хореографа сосредоточено на могучем ритмическом диком танце всего первобытного до-человеческого племени. Их сущности ещё не выкристаллизовались из состояния каменно-животно-древесного, их нет ни в индивидуальностях, ни в коллективной общности, все они — ещё до истории и даже до мифа. Все они — ещё и до ритуала, ибо это — некая биомасса, слепленная из некоего природного материала и очень жуткая в этой своей первородности. Избранная в этом спектакле скорее не жертва, а повелительница энергий массы. Она умирает, истратив всю энергию, но не жертвуя ею, а нагнетая и аккумулируя в своём теле и в своём экспрессивном движении во имя жизни биомассы племени. Она сосредотачивает в себе природную силу и тут же отдаёт её. Она — часть некоего общего комплекса жизни. Здесь нет и намёка на присутствие у этого племени некой идеи, цели, замысла или желания совершить какое-то действие и нет намёка на какую бы то ни было сакральность. Это — существа до культуры. И смысл спектакля — в визуализации этого дикого природного состояния.

Весь спектакль Юори Янг — постоянное возвращение к пифии (старой седой женщине) как петли времени. Действие почти не развивается, оно движется только из точки пифии к этой же точке.



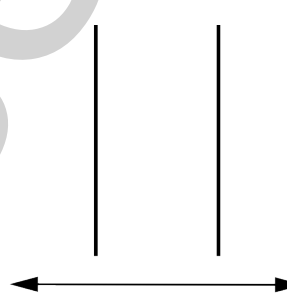
*содержит некий приблизительный сюжет
и ритуальный элемент (пифия)*

И далее к другим интерпретациям:



Постмодернизм — горькая ирония над жертвоприношениями искусству, т.к. искусство — это раскрашенное чудовище.

В первой части спектакля Уве Шольца использована двойная экспозиция: на планшете сцены и видео на заднике сцены.

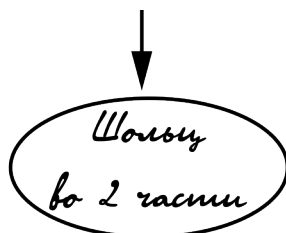


Всё, что совершает герой на планшете, ясно из того, что происходит на видео

Здесь особенно отчётлива постмодернистская тенденция к деконструкции, разрушению прежних структур, жёсткая ирония над искусством и над собой, деканонизация сакральности и самого человека и элемент варварства.

Глава 4. Пятая четвёртая/: Заклятие хаоса

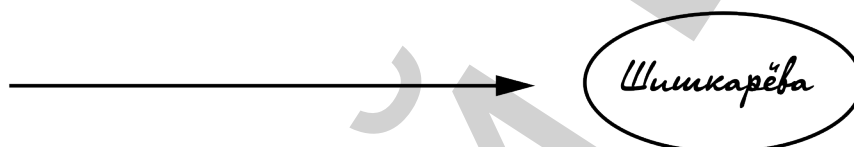
Эта двойная экспозиция воспринимается совокупно: одно неотъемлемо от другого



Постмодернизм — жертва — садистическое удовольствие коллектива: в коллективе все должны быть похожими на всех, коллектив инстинктивно находит слабого и гонит его, пока тот/та не падает замертво

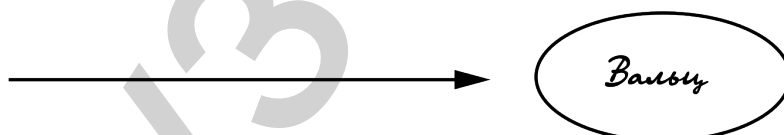
Уве Шольц исследует психологию толпы. И ритм здесь — выражение гонки, неотвратимости гибели одиночки. Но:

- ▶ своевольная, анархически «свободная», манипулируемая личность в хаотичном мире случайных событий;
- ▶ язык высказывания, мотив высказывания и сюжет высказывания равнозначны.



Модернизм — сюжет — взаимоотношение диктатора и личности. Пластический язык — красота композиции

Ритм спектакля основан на движении цвета, локальных пятен алого, взаимодействий форм и границ алого цвета.

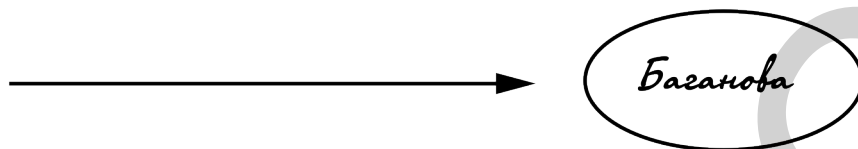


Постмодернизм — как и во второй части спектакля Уве Шольца: жертва, которую загоняют. Но здесь сама ситуация отлична от ситуации у Уве Шольца, здесь жертва приносится во имя изменения положения всего коллектива, во имя целостности (пятая времени) и спасения. Сама Валыц представляет это как иллюзию, а жертвоприношение как крайнюю жестокость

Саша Вальц использует ритуал, и в её спектакле специально акцентируется обряд жертвоприношения, однако она десакрализирует его, снимает смысл надличностного.

У Уве Шольца ритм — это ритм гонки.

У Саши Вальц ритм — ритм отчаяния и гибели героини.



Постмодернизм — локальные действия, сами по себе очень красивые: красивые дуэты = красивые движения. Красиво взмывают длинные волосы в цементной пыли. И рядом — чудовищные объекты. Чёрно-серый цвет. Возникает контраст и повышается brutality.

В каждый момент времени и в каждой точке пространства — отдельная ситуация, замкнутая в себе. Ливень в финале спектакля — обобщение всего происходящего, полное иронии/смеха, неожиданное, так как по линейной логике действия все должны были бы умереть.

В произведении:

- ▶ нет сакральности
- ▶ нет профанности
- ▶ нет жертвы
- ▶ нет сюжета
- ▶ нет весны
- ▶ нет священности

Петля времени здесь срывается, лопается.

Произведение тяготеет к абстракции.

Здесь в единстве представлены:

- ▶ перформанс
- ▶ инсталляция
- ▶ хеппенинг

Общее пространство/время произведения лоскутно. Но все отдельные то-посы/хроносы пульсируют в едином ритме. **Ритм** здесь — структурообразующий элемент.

В проанализированных спектаклях рассматривается жертва: в ритуале, в психологии, в социологии.

Везде: жертва как переход, как главная точка действия. Содержит драму и торжество (индивидуальности или коллектива). В спектаклях с нарративом — возвышенно и требует возвышенного чувства от зрителя.

Уве Шольц в первой части своего произведения отверг возвышенность, из-ругал, убил. Ситуация сознательно свергается с пьедестала, выворачивается своей изнанкой. Жертва приносится в жертву.

Глава 4. Пятая четвёртая/: Заклятие хаоса

И только у Татьяны Багановой визуализируется предел, где отвергнуто всё:

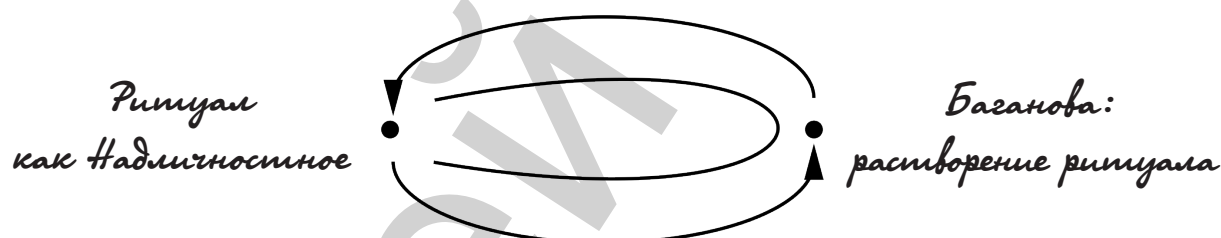
- ▶ архетип
- ▶ возвышенность
- ▶ жертва
- ▶ переход
- ▶ образ
- ▶ весна

Остаётся только:

- ▶ мысль
- ▶ нелинейность
- ▶ смысл собственный у каждого зрителя
- ▶ вызов, провокация
- ▶ и, как ни парадоксально, надличностное

Итак, ПЕЧАТА ВРЕМЕНИ: от ритуала — к уничтожению ритуала — и снова интерес к ритуалу.

И. Шайтанов (главный редактор журнала «Вопросы литературы») характеризует нынешнее время как время после правды/ after truth (после документа, подробности, зеркального отражения и т.д.) — возвращение к ритуалу, надындивидуальности, к надличному.



Ритуал имеет четыре стадии: омовение — путь — жертвоприношение — пир. В «Весне священной» присутствуют две последние стадии: жертвоприношение и пир. Жертва — во имя целостности и пир как обожение, соединение в целостности и торжество целостности.

Крайние варианты — это отвержение жертвы и обожения.

Уве Шольц:

- ▶ отверг обожение
- ▶ осмеял собственную жертву

Но жертва была, и была претензия на обожение. Смысл первой части спектакля Уве Шольца в том, что герой сейчас осознаёт, что и прошлая жертва, и прошлая претензия была его собственной и всеобщей иллюзией.

А у Татьяны Багановой даже иллюзия исчезает.

Почему от этих двух крайних точек нужно двигаться к ритуалу? Потому что в профанности и тем более за пределом профанности исчезает всё. И там незачем и не о чём что-либо создавать.

В основании музыки Игоря Стравинского — мембраны барабана, создающего ритм. Такое пульсирующее пространство/время музыки определяет хореографическое поведение, всегда насыщенное пульсирующей же визуальностью.

В поиске стиля произведения, в определении пластического задания и разработке всей структуры спектакля музыкальная его основа позволяет заявить самый широкий диапазон современных художественных матриц, от начальных этапов модернизма к его изощрённым образцам и до жёстких деконструкций постмодернистского толка.

Музыкальный ряд, построенный на ритме, существующем в чередующихся размерах и образующем полиметрию, мгновенно создаёт канал в коллективное бессознательное, вызывая из его глубин самые плотные архетипы, которые и организуют любое новое образное или без-образное сценическое явление «Весны священной». Постоянно повторяя ритмическую фигуру, И. Стравинский на остиinato налагает музыкальные сплетения, созвучия разнотональных субструктур — состояние динамической неустойчивости адекватно всему психологическому состоянию XX века и начала нынешнего столетия. Этот момент — момент заклания хаоса перед очевидным свержением в хаос. А петля времени выражена в музыке И. Стравинского совпадением/имитацией: тип мелодии равен тембру музыкального инструмента, её исполняющему — инструмент и весь оркестр полностью совпадают со звучанием древнего инструмента. И. Стравинский таким образом извлекает архетип.

Музыка Игоря Стравинского породила более ста хореографических интерпретаций. Среди хореографов, ставивших «Весну священную», — Леонид Мясин, Мэри Вигман, Джон Ноймайер, Глен Тетли, Кеннет МакМиллан, Ханс ван Манен, Йорма Эло, Патрик де Бана и др.

Журнал Венского Сецессиона носил название «Ver Sacrum», «Весна священная». «Весна священная» была записана на золотой пластинке «Вояджера» (всего 27 музыкальных произведений), посланной в космос для других цивилизаций.

1. Михеева, Л. Стравинский. Балет «Весна священная» [Электронный ресурс] / Л. Михеева, Л. Энтелис, Жан Кокто // belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет: [сайт] / гл. ред. И. Федоров. — Электрон. дан. — [СПб.], 2011. — Режим доступа: http://www.belcanto.ru/ballet_printemps.html. — Загл. с экрана. — Яз. рус.

2. <https://proxy.coollib.net/b/176492/read>.

3. Кузнецова, Т. Оригинал не выдержал сравнения: «Весна священная» Пины Бауш на фестивале в Большом [Электронный ресурс] / Т. Кузнецова // .ru. — Электрон. дан. — 2013. — 13 апр. — Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/2169768>. — Загл. с экрана. — Яз. рус.

4. Юлия Чурко. Линия, уходящая в бесконечность. — Минск: Полымя, 1999. — С. 143.

5. Звенигородская, Н. Взялись за лопаты. «Весна священная» Татьяны Багановой в Большом театре [Электронный ресурс] / Н. Звенигородская // Независимая газета. — Электрон. текстовые дан. — 2013. — 1 апр. — Режим доступа: http://www.ng.ru/culture/2013-04-01/7_bolshoy.html. — Загл. с экрана. — Яз. рус.

6. Котович, Т. Малевич_УНОВИС: между/над опытом и радио / Т. Котович. — Витебск, 2017.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Петли времени перебрасывают нас из современного в пространство/время архаического синкретизма с помощью оперирования архетипами, предшествующими формами, т.е. доопытными, дорациональными формами. По К.Г. Юнгу, «помимо нашего непосредственного сознания, которое носит целиком личностный характер и которое мы считаем единственной эмпирической психикой (даже если рассматривать личностное бессознательное как приложение), существует вторая психическая система коллективного, универсального и безличного характера, идентичная для всех индивидов. Это коллективное бессознательное не развивается индивидуально, а наследуется. Оно состоит из предсуществующих форм — архетипов, которые могут стать лишь вторично осознанными и которые задают форму элементов психического содержимого»¹.

Итак, в нашем исследовании взаимосвязаны и проистекают один из другого несколько архетипов:

*Дорога — фундаментальный архетип,
всегда актуализируемый в произведениях искусства:
все вынуждены блуждать в обретении себя*



Сверхчужденные области смыслов



Борьба со Смертью



*Великая жертва: жертвоприношение
наступающему хаосу и попытка задобрить его*



Победа хаоса, торжество хаоса



Новая бифуркация



*Попытка замятия. Жажда жизни. Лабиринт.
И вечное преодоление*

¹ http://bookscafe.net/read/yung_karl-koncepciya_kollektivnogo_bessoznatelnogo-225976.html#p1.



Дорога — сложный нелинейный архетип, содержащий в потенциале все другие архетипы. И вместе с тем отдельный, линейный архетип. Верхняя схема разбирает структуру его нелинейности. Теперь — о линейности дороги.

Дорога — это профанное, это — скука («колокольчик однозвучный/ утомительно гремит», томление по станции, горизонтальный мир, это — пространство и его преодоление, знакомство и узнавание людей, это — одиночество, внешнее движение, перемещение тела, поиск пристанища, у дороги есть окончание и есть цель.

Когда человек оказывается перед последней третью своей жизни, как правило, встаёт вопрос о смысле прошедшего и будущего. Прошедшее прожито, внезапно возникает пустота, и всё кажется ложным. Вся предыдущая дорога осмысливается в своей профанности и пространственности. Однако памятью и сознанием на этой дороге отмечаются поворотные пункты, позволяющие понять направление дороги и её нелинейности. И в этой точке начинается Путь.

Путь — это сакральное, это — преодоление времени, напряжение, внутреннее движение, вертикальный мир, становление духа и его перемещение, узнавание себя, нет пристанища, бесконечность, нет цели.

По утверждению К.Г. Юнга, самый сложный и трудный для понимания архетип — это архетип самости, целостности личности, центрированности. Ради этой цели человек пускается в дорогу и совершает путешествие.

Образы Сымона и Песняра визуализируют: период раскрытия «Я» и отмежевание, а затем новое единство, новое соединение с целым. Отмежевавшийся от целого Симон обретает (уже как Песняр) соединение с целым и силой более мощной, чем на начальной точке движения к самости. К.Г. Юнг характеризует это новое целое как невидимое, но плотное и блаженное.

На этом пути присутствует важнейший поворот — погружение в глубины бессознательного. Здесь возникает архетип движения по морю ночи. И архетип ладьи.

Ладья — это преодоление пространства и преодоление времени (ладья — вне времени, так как она — в воде); отчаяние — переход в другую систему координат, на обратную сторону пространства; движение вниз и вверх, здесь всё позади и впереди.

За порогом смерти появляется чувство целостности и полноты бытия. И в момент смерти герой становится тождественным своей судьбе. Гervasий Выливаха приходит к трансформации простодушным чудачком и выходит наверх, казалось бы, таким же. Однако трансформация всё-таки происходит с ним. К.Г. Юнг говорит о «трансцендентности» такого перехода. У В. Короткевича в финале звучит фраза Гervasия Выливахи: «У нас есть свой рай». Безусловно, герой понимал это как любовь к земле и до схождения в нижний мир, но, вышед оттуда, он осознаёт/чувствует это в неизвестной ему до того полноте. Таким образом, цель его путешествия — жить полной жизнью, полной не в животном, как это было у Выливахи до его испытаний, а в духовном смысле.

Путь в нижнем мире соотносится и с архетипом лабиринта. Это — неведомое и нелинейное, запутанное и страшное пространство. Двигаясь по лабиринту нижнего мира, герой погружается в самого себя, начинает ощущать себя концентрированно, обретает способность победить Смерть.

Лабиринт — это циклическое время и это — ритм, в котором прошедшее и будущее равны настоящему: вечное возвращение — это уничтожение времени.

Архетип шахмат связан с нижним миром и игрой со Смертью. Преодолеть Смерть нельзя; но это возможно в мире логики, математики, интеллекта и игры. В «Энциклопедии символов» Д. Купер отмечает, что шахматы олицетворяют конфликт между силами света и тьмы, а шахматная доска (белая/красная или белая/чёрная дуальность мира). Индийская круглая доска символизовала бесконечность перерождений, а движение фигур на ней — дороги и возможности человека в мире. Базовыми фигурами являются ладья и слон, формирующие основополагающий шахматный принцип: ладья движется по прямой, а слон — по диагонали. Ладья символизирует квадрат — землю, а слон — треугольник — небо, воздух.

Победа в шахматах — это торжество жизни и объёмность жизни + интеллект как внутренняя структура.



Ладья + шахматы представляют собой объём личности, петлю времени и виток пространства. В реальности время жизни человека невозможно передать другому человеку, но герой «Ладдзі распачы» выигрывает своё время для других, а другие отдают ему своё время.

Герой выполняет в нижнем мире эту важную задачу — вызволения душ, чтобы вывести их наверх. А в игре со Смертью прочитывается отзвук мифа о Тезее, которому выйти из лабиринта и совершить подвиг освобождения помогала Ариадна. Женский образ необходим для преодоления чудовища. У В. Короткевича также возникает лирический женский образ — образ Берёзки, которой Гервасий Выливаха отдаёт символ жизни — шыпшыну, что и помогает ему победить Смерть.

Соприкосновение со Смертью по матрице архетипа даёт герою огромную силу и власть. В нижнем мире Гервасий Выливаха получает новые возможности, исцеляется и продолжает свой род («такие умрут на земле не скоро»).

Стремление к целостности рассматривается и как преодоление богооставленности, возможное только в ритуале. И достигаемое в высшей его точке — в жертвоприношении. Здесь осуществляется архетип отречения от собственной данности, архетип отмены себя, изживания себя профанного. Жертва — центр и основа всех архетипов в обретении целостности и полноты бытия.

В основе архетипа Жертвы находится космический акт творения/расчленения. Изначально мир воспринимается как нерасчленённость, как синкретическое единство и полнота, пока не появляются отъединённые объёмные объекты. До-целостность в этот момент распадается, и это происходит путём насилия над подлинным бытием. Постоянное повторение жертвоприношения — это необходимость соединить распавшееся в изначальное и невозможность долгого действия результата подобного соединения. В архаическом ритуале происходит постоянная попытка преодолеть безвыходность такого положения благодаря жертвованию самым дорогим, самым лучшим.

Жертва — это земельная магия, циклическое время, главная точка ритуала: голое тело — в голую землю для прорастания, для вечного посева, для будущей жизни. Избранница — это зерно, стяжка племени, точка схождения/слияния всего (мембрана) и точка индивидуализации в коллективном надличностном. Это же касается и Гервасия Выливахи. Вместе с тем эта точка — и выход в надличное, в родовое, в развоплощение и выше — в космические энергии (весна).

Ритм в спектаклях «Сымон-музыка» и «Весна священная» является определяющим фактором ритуала. Это не просто и не только определённый ритм действия, но — главное — ритм заклания хаоса: от линейного барабанного боя до сложной полиметрической вязи.

Ритм всегда гипнотизирует, вызывает стихии бессознательного, пробуждает внутреннюю удадь. Ритм разрушает плавное течение сюжета, выводит в некий монолит.

Речетворцы в «Сымоне...» и танцовщики в «Весне...» действуют как единое целое, как одно существо, и от этого очевидным становится то, что благодаря

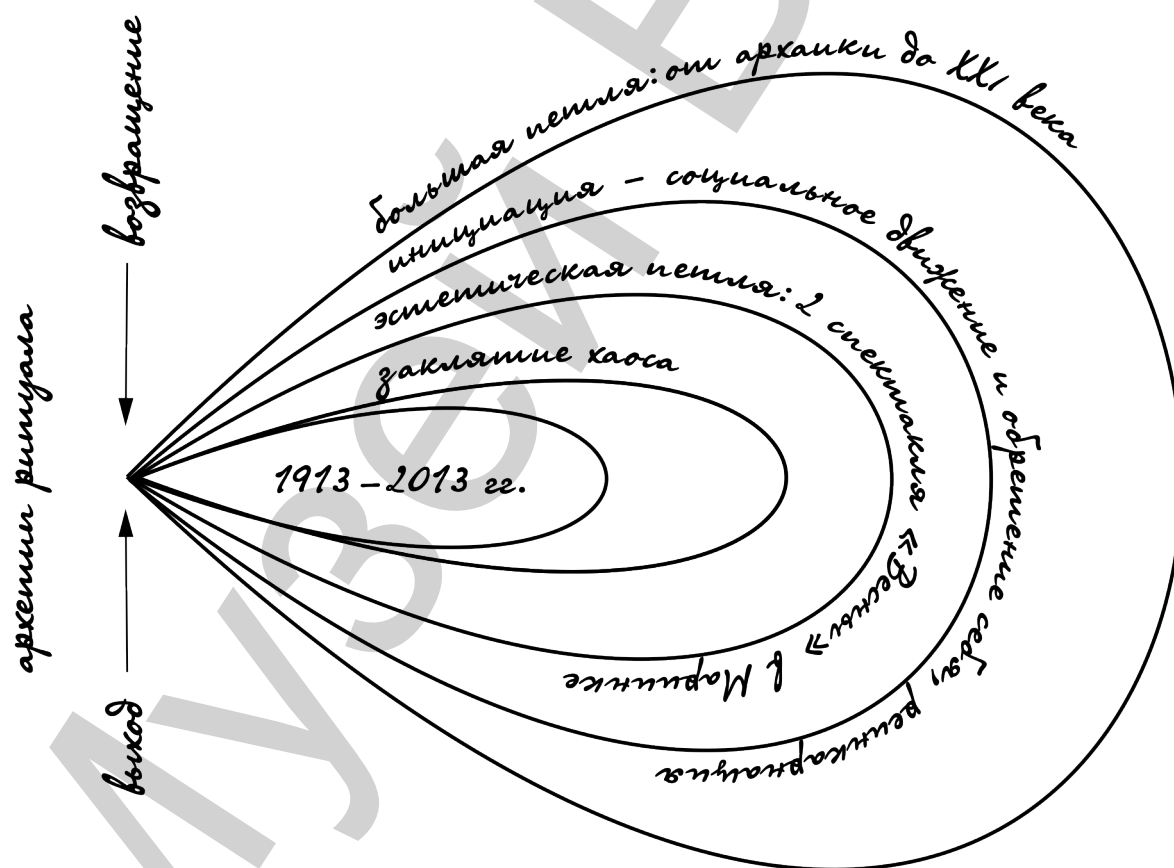
ритму сообщество способно выжить, способно социально объединяться, способно противостоять миру. Ритм вводит всех участников ритуала в групповой транс, в синхронность гипноза.

В архетипах ритм выполняет защитную функцию, так как жесты/крики/позы/транс/синхронность избавляют сообщество от страха. Индивидуальность растворяется в этот момент, превалирует только изначальность общего.

Дорога, путь, погружение в низший мир, сновидение — всё это требует напряжения сил, всё это — экстремальные состояния во имя трансформаций. Обычно подобные практики облегчались барабанным боем, который, изменяя параметры пространства/времени, выводил сообщество и жертву в вертикаль сакрального.

Мембрана — это плёнка периметра барабана, инструмента, используемого для изменения пространства/времени и сознания в ритуале. Барабан и его звук воздействуют на подсознание человека, образуя резонансные волны и направляя их на базовые уровни ментальности.

Мембрана — это и многомерная брана в М-теории, совокупного представления о 11-мерном мире.



P.S. Обычна перад пачаткам тэкста існуюць надпіс/эпіграф/цытату, адпаведную сэнсу ўсяго наступнага тэкста і складаючую метафару/метаформу гэтага наступнага тэкста. Мы сумешчам эпіграф з паслесловіем. І ў строках Вадзімера Короткевіча, і ў строках Якуба Коласа адражана петля часу/чуства/рытма/жыцця-смерці-раджэння/весны.

В. Короткевіч. «Ладдзя распачы»:

І Выліваха яшчэ раз азірнуўся. Гарачае святло ляцела на яго з-пад аблокаў, блакітных унізе, сляпуча-белых уверх. І ў гэтым акіяне раскошы ўтрапёна звінелі беларускія жаўрукі.

— Божа зямлі маёй, — сказаў Выліваха. — Нялітасцівы і жорсткі, калі ты ёсць. Нядбалы і сонны. Што б ні было, як бы ты ні здэкаваўся з яе — я ўсё ж веру табе. Таму што воляй тваёй я нарадзіўся тут, дыхаў яе паветрам, піў яе ваду, еў яе хлеб і цалаваў яе жанчын. Які б ты ні быў — я бласлаўляю гэты твой адзіна разумны ўчынак. Бласлаўляю ад першага цвіцення шыпыны і да гэтага вось апошняга кроку, які зараз зраблю.

І Гервасій Выліваха зрабіў гэты апошні крок.

Вада спадала ля яго ног, і наперадзе паступова выплівала з вады мокрае жарало пачоры са сточанымі вадой камянямі: быццам пашча са з'едзенымі зубамі.

Нерухама маўчалі аблокі за спіной. Свет нібы аглух. А цемра насоўвалася, насоўвалася. Глынула. І адразу за плячыма з патраенай сілай зараўла плынь.

І ён зняў ладдзю Распачы. Апошнюю ладдзю, што была ў Смерці.

А глог цвіў над зямлёю, і гэта было сапраўды як эдэм, у якім гучаў ціхі і пашчотны смех, ці то зайцаў, ці, можа, самога жыцця.

Я. Колас. «Новая зямля»:

*О, як бы я хацеў спачатку
Дарогу жыцця на парадку
Прайсці яшчэ раз, азірнуцца,
Сабраць з дарог каменні тыя,
Што губяць сілы маладыя, —
К вясне б маёй хацеў вярнуцца.*



Котович Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор.

Автор и редактор проекта научного альманаха «Малевич. Классический авангард. Витебск» (с 1996 года издано 15 выпусков). Заместитель главного редактора научно-практического журнала «Искусство и культура» (с 2011 года издано 26 номеров).

Автор более 600 статей по вопросам изобразительного и сценического искусства.

Монографии:

- Игра с координатами смыслов: пространственно-временной континуум театра (1999)
- Энциклопедия русского авангарда (2003)
- Пространственно-временной континуум театра (2005)
- Режиссура ритуала (2009)
- Театральная культура Витебщины XX века (2009)
- Структура спектакля: Воля к постмодернизму (2010)
- Цвет — Театр — Хронотоп (в соавторстве с А.А. Малей) (2010)
- Сценография. Витебск (2011)
- Хронотоп театрального произведения (2011)
- Белорусский театр «Лялька» (2012)
- Скульптура. Объекты. Витебск (2013)
- Государственный молодежный театр «С улицы Роз» (2014)
- Новый Художественный театр (2014)
- **Малевич_УНОВИС: между/над опытом и рацией (2017)**

Научное издание

КОТОВИЧ Татьяна Викторовна

МЕМБРАНЫ/: ПЕТЛИ ВРЕМЕНИ

Монография

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Корректор

Л.В. Моложавая

Компьютерный дизайн

Е.А. Барышева

Подписано в печать 15.06.2017. Формат 60х84 $\frac{1}{8}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 22,09. Уч.-изд. л. 13,76. Тираж 100 экз. Заказ 89.

Издатель и полиграфическое исполнение — учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.