

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

Т.В. Котович

ВИТЕБСКИЙ НАБАТ 1623

Монография

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2018*

УДК 792.2(476):27-725:94(476)
ББК 85.334.3(4Беи)+86.375-574+63.3(4Беи)
К 73

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 2 от 21.12.2017 г.

Одобрено научно-техническим советом ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол № 3 от 05.03.2018 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 :

ведущий научный сотрудник Института культурного наследия
Академии наук Молдовы, доктор искусствоведения *Э.А. Королёва*

Котович, Т.В.

К73 Витебский набат. 1623 : монография / Т.В. Котович. — Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. — 44 с.
ISBN 978-985-517-661-0.

Данное издание предназначено для искусствоведов, специалистов в области истории изобразительного искусства, перформеров и театральных деятелей.

Автор исследования подробно анализирует историю создания спектакля Коласовского театра «Званы Віцебска» 1974 года. Это было одно из самых интересных произведений театра, созданное к 1000-летию Витебска. А также речь идет о перформансе художника Алеся Пушкина «Шляхам Сьвятога Ясафата», проведенного в 1994 году.

В монографии рассматривается образ Иосафата Кунцевича, смысл восстания 1623 года и — главное — структура и семантика спектакля и перформанса.

УДК 792.2(476):27-725:94(476)
ББК 85.334.3(4Беи)+86.375-574+63.3(4Беи)

ISBN 978-985-517-661-0

© Котович Т.В., 2018
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2018

О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение	3
1. Спектакль Коласовского театра «Званы Віцебска». 1974 год	8
2. Перформанс «Шляхам Сьвятога Ясафата». 1994 год	37
Заключение	43

ВВЕДЕНИЕ

Монография «Витебский набат. 1623» является пятой книгой в серии «SACRUM» и продолжением истории Воскресенской Заручавской церкви.

С именем церкви связана одна из трагических витебских историй. Священник построенной в 1618 году на средства кожевников Воскресенской Заручавской церкви Илья участвовал в восстании 1623 года, и именно его арест стал поводом для убийства Иосафата Кунцевича.

Этому событию был посвящён один из знаковых спектаклей театра имени Якуба Коласа в Витебске.

Спектакль «Званы Віцебска» был поставлен на сцене Государственного академического драматического театра имени Якуба Коласа в 1974 году к празднованию 1000-летия города. Это празднование стало масштабным мероприятием республиканского масштаба, город преобразовывался внешне, строились новые многоэтажные дома, была создана площадь Победы, тогда самая большая в республике по размерам с потрясающим ландшафтным дизайном.



Дворик с правой стороны улицы Ленина. Снесен в 1974 г. Фото И. Барсукова.

✓ Воодушевление в Витебске было в те дни высоким, наполненным гражданским пафосом и огромной любовью к своему городу с гордостью за его драматическую историю.



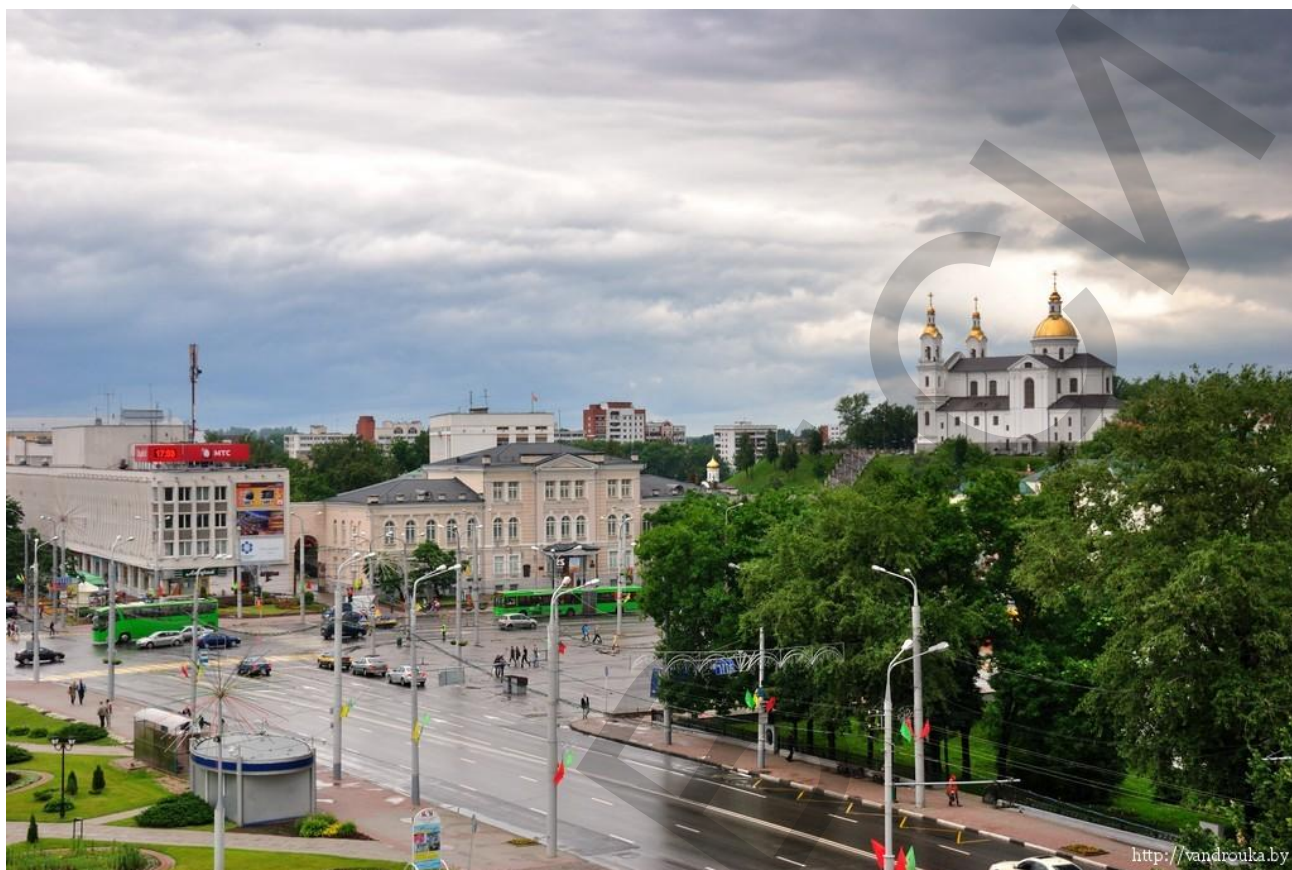
1950-е годы. Правая сторона улицы Ленина, со знаменитым Домом с колоннами, где до революции размещалась редакция «Витебских Губернских ведомостей», а в 1960-е гг. – магазин «Детский мир», с комплексом городской жилой застройки с магазинчиками и кафе на первых и полуподвальных этажах.



Правая часть улицы Ленина после сноса всей жилой застройки.
Внизу, в овраге протекает Витьба, и её берега облагорожены городским сквером.
Набережная оформлена по качественному ландшафтному дизайн-проекту.



Комплекс домов на площади Свободы со знаменитой аптекой на углу,
фармфакультетом мединститута и спортивным залом тяжёлой атлетики в подвалах.
Здания снесены в начале 1980-х гг.



Место, где на пл. Свободы размещался комплекс знаменитых домов.
Сейчас это пустое проходное место с клумбами. В центре фото – Художественный музей в здании бывшего Окружного суда. Справа вдали, на Успенской горе виднеется восстановленный Успенский собор. Возле него находится место, где в 1623 году был убит Иосафат Кунцевич.

1. СПЕКТАКЛЬ КОЛАСОВСКОГО ТЕАТРА «ЗВАНЫ ВІЦЕБСКА». 1974 ГОД

Хроники XVII века Владимира Короткевича «Званы Віцебска» долго сохранялись в репертуаре, никакой другой театр к этой пьесе не обращался, и спектакль стал тогда брендом коласовцев. С него начались профессиональные отношения коллектива со знаковым белорусским писателем. Потом были поставлены и «Кастусь Каліноўскі», и «Ладдзя распачы»...

Владимир Короткевич сам присутствовал на репетициях спектакля, вносил авторские правки в текст, привыкал к специфике театральных монологов и диалогической сценической речи. Это был особенный опыт и для театра и для автора драматического текста.

✓ *«Званы Віцебска» — спектакль о восстании горожан 1623 года против унии, закончившегося убийством Иосафата Кунцевича и лишением города Магдебургского права.*

На сцене не было декорации, привычной для актуальных для середины 1970-х гг. психологически-бытовых постановок. В моду входила образно-действенная сценография с броской крупной метафорой, что определялось творчеством Давида Боровского в Театре на Таганке («А зори здесь тихие...», «Гамлет» и т.д.), использующего реальные природные материалы или элементы готовых конструкций.

Сцена Коласовского театра была пустой, без всякой декорации, только по кулисам перпендикулярно portalу по обеим сторонам располагались деревянной решётки (то ли церковной ограды, то ли городского забора, то ли загона) с крупными ромбовидными проёмами. На закрытом тёмно-коричневом заднике висели не сразу заметные из зала канаты-плети от языков колоколов, будто бы скрытых за штанкетами вверху, высоко, будто невидимых, существующих виртуально, будоражащих воображение зрителей. Символ восстания. Символ свободы. И мы не увидим, как их сбросят. Они останутся и символом жизней горожан — участников восстания.

МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ БССР
БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ДРАМАТЫЧНЫ ТЭАТР імя ЯКУБА КОЛАСА
 Уладзімір КАРАТКЕВІЧ
 Тысячагоддзю горада Віцебска прысвячаецца гэты спектакль
ЗВАНЫ ВІЦЕБСКА
 Гістарычныя падзеі XVII стагоддзя
 Спектакль у 2-х частках
 Дзеючыя асобы і выканаўцы:

Рэжысёр — дыпламант Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута Валерый МАЗЫНСКІ	СЦЯПАН ПАСІЕРА, завадатар паўстання	засл. арт. БССР У. А. Куляшоў А. І. Лабанок	ЛЕУ САПЕГА, вялікі канцлер Беларусі і Літвы	нар. арт. БССР, лаўрэат Дзярж. прэміі БССР Ф. І. Шмакаў
Мастак Аляксандр САЛАЗЕУ	МАРЦЫЯН РОПАТ, цэхавы мечнік-збраяр	П. А. Ламан	АЛЯКСАНДР КОРВІН-ГАНСОУСКІ, рэферэндарый і дзяржаўны сакратар Вялікага княства, член камісарскага суда	Я. Я. Фалевіч нар. арт. БССР
Кампазітар Сяргей КАРТЭС	АНТОНІ-ЛЯР ВОЛЬХА, залатых спраў майстра	В. П. Зубараў А. П. Фралоў	ГАРАДЖАНКІ	З. І. Кананельска Г. А. Каралёва Т. Р. Мархель А. Ф. Мельдзюкова Л. А. Нісненіч Т. У. Скварцова В. К. Старыковіч Т. І. Шапшалава П. В. Валевіч С. А. Казлоў С. Я. Кохан
	БАГУСЯ ДАНЕЛЬ, дачка аднаго з віцебскіх радцаў	В. А. Бяззубава	ГАРАДЖАНЕ	МЯШЧАНЕ, ГВАРДЗЕПЦЫ, ВАРТА — артысты тэатра і дапаможны склад
	ПРУЗЫНА ТРАПАШКАВА, не «мямка»	Л. І. Пісарова		Загадчык мастацка-пастаноўчай часткі Д. І. Курганцаў
	ЕУГА БАБУК, былая павітуха, напоўжорodka	В. Ц. Петрачкова		Галоўны машыніст сцэны П. І. Сарокін
	ІЛЯ, «свавольны» поп	нар. арт. БССР І. А. Матусевіч Б. Я. Крупскі		Радыеінжынер А. М. Корсак
	ВАСКА МАТЫС, сябры Волькі і Ропата	Я. П. Шыпіла		Мастак па асветленню Ю. А. Зінін
	СЫМОН НЕША	Б. І. Саўко		Старшы закройшчык-модэльер А. С. Шабашова
	ЯНКА ГУЖНІШЧАЎ, званар	засл. арт. БССР У. А. Куляшоў А. І. Лабанок		Старшы мастак-бутафор П. Д. Балваненка
	ІАСАФАТ (ІЗАХВАТ) КУНЦЭВІЧ, уніяцкі арцыбіскуп Полацкі і Віцебскі	засл. арт. БССР Т. А. Кокштыс		Старшы мастак-дэкаратар П. В. Чарнушын
	СТАНІСЛАЎ КАСІНСКІ, езуіт, духоўнік Кунцэвіча	В. М. Дашкевіч		Старшы мастак-графёр — заслужаны работнік культуры БССР Л. Я. Звездачотая
	ПАЛІКАР АБРАГІМОВІЧ, тысячнік, галава біскупскай «гвардыі»	Л. І. Трушко		Старшы рэжысёр Н. Я. Крупская
	ДАРАФЕП, давераная асоба Кунцэвіча	нар. арт. БССР А. М. Трус		Загадчык сцэнарыя цыкла А. М. Чарнабрысаў
	ПАПА РЫМСКІ	А. В. Капельнікаў Я. П. Шыпіла		Загадчык сцэнарыя цыкла Г. У. Бабіта
	КАРОЛЬ ПОЛЬСКІ			Спектакль вядзе Б. Я. КРУПСКІ

Галоўны рэжысёр тэатра — заслужаны дзеяч мастацтваў БССР, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі БССР С. С. КАЗІМІРЭВСКІ

Кашт праграмы 10 кап.

Друкарня імя Камінтэрна, г. Віцебск, вул. Шчарбакова-Наберэжная, п. Зах. 6272. VII-74 г. Т. 3000.

Программка спектакля «Званы Віцебска».

✓ В самом начале в полной темноте звучал голос «из прошлого» (этот текст читала Зинаида Кананельска): «Гэта было роўна 350 год таму. Чалавецтва змучылася ў рэлігійных войнах XVI стагоддзя. Многім людзям здавалася, што нават змрок Сярэднявечча — лепшы, бо ў ім была раўнавага духоўная.

І Рым, папа ўзнамерыліся «даць гэтую раўнавагу, даць спакой душам». Нават агнём і мячом, не думачы, ці варта плаціць за нарадак гвалтам і разбоем.

На беларускія землі быў дасланы для вайны з ерасямі, увядзення уніі, саюзу з Рымам і знішчэння іншаверцаў — біскуп Іасафат Кунцэвіч.

Хто не згодзен — плаха, хто гаворыць і думае па-свойму — меч. І таму XVII стагоддзе было асабліва страшнае для Беларусі, якая ніколі яшчэ не стаяла так блізка да пагібелі. І ў тым, што так не здарылася, — заслуга і гонар многіх. Але аднымі з першых узнялі свой голас супраць знішчэння і смерці — Віцебскія Званы».

В переводе с белорусского в программках спектакля писали «Витебские колокола». Званы с белорусского — это колокола. Был еще один вариант перевода, тоже соответствующий смыслу спектакля — «Витебский набат».

В начале спектакля происходила интродукция, предвещающая трагедию, служащая эпиграфом к событиям, воссозданным на сцене-площади, пустой, а потом постоянно наполненной народом. Интродукция — это был пластический этюд, который исполнял актёр Болеслав Севко (Янка Гужнищев — Звонарь): он начинал колокольный звон, он метался среди канатов-плетей, связывая их, и над залом раздавался сильный и мощный звон как призыв. Как прощание, как похоронный металлический звук.

Этот пластический этюд концентрировал в себе все разворачивавшиеся события, все судьбы персонажей, весь смысл восстания, весь протест против Кунцевича, всё оправдание его убийства и преступление этого убийства. Пластический этюд в



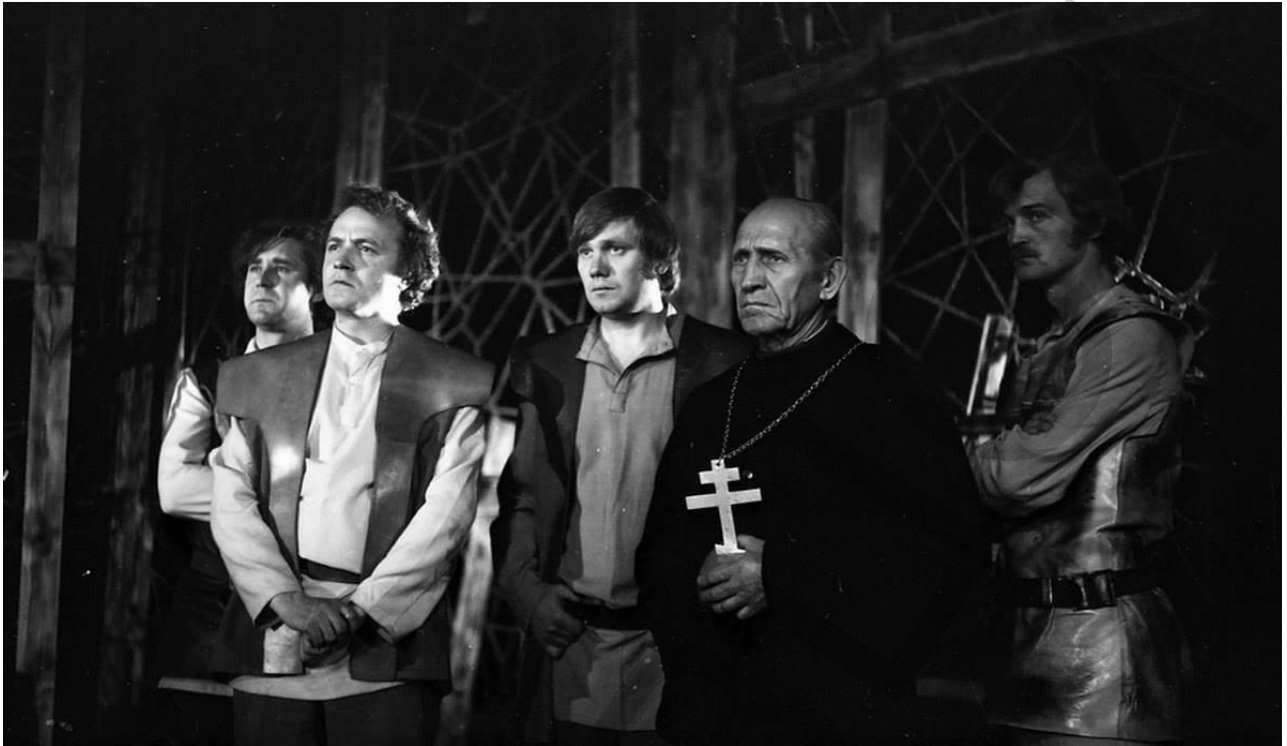
Звонарь — Болеслав Севко.

напряжённом ритме, в мятежном облике Звонаря, в изломе его рук, в упоре его ног, в его запрокинутом лице — пластический этюд выражал и предстоящее наказание города, когда будут лишены голов его жители и город будет лишён своей головы — главного колокола.



Эскиз А. Соловьёва к спектаклю.

Площадь быстро наполнялась людьми, они были уже готовы к протесту, услышав гневный призыв вождя восстания Степана Пасиоры (Алесь Лобанок).



Сцена из спектакля: Степан Пасиора (второй слева) – Алесь Лобанок, Сымон Неша – Евгений Шипилло, поп Илья – Иосиф Матусевич, Мартиан Ропат – Пётр Ламан.

✓ **Валерий Мазынский**, режиссёр-постановщик спектакля: «*Перад тым, як пачаць гаварыць пра спектакль “Званы Віцебска” трэба сказаць... трэба сказаць пра тое асяроддзе, у якім я жыў папярэдне гэтага. Мінск, вучоба ў інстытуце тэатральным. Асяроддзе студэнцкае, настаўніцкае, якое ніякім чынам у прынцыпе не скіроўвала ні наш курс увесь, ні мяне да беларускай тэмы.*

Я быў больш азнаёмы з Джэферсанам, чытаў нават Кафку, а ні вершаў Барадуліна, Бураўкіна ці Караткевіча не ведаў, гэта было мне незнаёма. Купалу глыбока не ведаў, пра Гарэцкага навогул нічога не чуў.

У свае 27–28 год я быў нуль, я пачынаў усё з нуля. Хаця паўтараю, інтуітыўна, унутры мяне нешта клікала, звала, задавала пытанні. Тут давялося сустрэцца з Караткевічам. Ён напраўляў мяне ў архіў, у бібліятэку акадэміі навук, памог мне трохі разабрацца, што за час быў... трэба сказаць, што увогуле для мяне гэта была нейкая казка, бо

гэты гістарычны пласт для мяне проста быў закрыты. І я не мог хутка паглыбіцца ў гэты час, ды й не было тады ў мяне такой унутранай патрэбы. З'явілася ўсё намнога пазней.

Тут і пачаліся рэпетыцыі... як мне падаецца, мы з Аляксандрам Салаўёвым, мастаком, як бы ўгадалі, што гэта такое... чым для нас павінна быць сцэна...»



Александр Александрович Соловьев, заслуженный деятель искусств Беларуси.

С 1965 по 1997 год работал художником-постановщиком, главным художником Белорусского государственного академического драматического театра имени Якуба Коласа.

Оформил более 130 спектаклей.

✓ *Мы сталі з ім швэндацца па ўсіх руінах, якімі Віцебск быў напоўнены. Гэта цяпер ён такі прыгожы і ўзноўлены, а тады мы хадзілі насупраць тэатра ў тую разбураную царкву (Благовещенскую — Т.К.), з якой, як кажуць, пачынаўся Віцебск. Тады яшчэ і пра гэта мала хто ведаў... па тых часах гэта было адхожае месца...*

Из описания состояния Благовещенской церкви на январь 1982 года: «В результате разборки здания экскаватором с разбивкой стен “грушей” полностью уничтожены (в 1961 году — Т.К.) восточная и северная стены, юго-восточный угол с апсидой, внутренние подкупольные крестчатые столбы и своды <...> частично уцелели фрагменты кирпичных сводов у западной стены церкви, южная пристройка. <...> Все внутреннее пространство церкви завалено крупным и мелким щебнем. Уцелели на высоту 5—7 метров западный участок южной стены от угла до западного косяка портала протяженностью 11 метров. Уцелел и первоначальный свод юго-западного углового помещения с древним окном южного света, арочная перемычка на уровне хоров и западная стена церкви XII века с порталом. Столбы нартекса уцелели на половину своей высоты. Глыбы и щебень закрывают здание и снаружи стен, образуя общий холм, который тянется с востока на запад на 45 м, с юга на север на 30 м. Каменная и плинфовая кладка уцелевших частей стен, порталов, окна, сводов находится в аварийном состоянии, поверхность сильно побита грушей <...> длительное пребывание руин без проведения соответствующей консервации приведет к их полному уничтожению.» [ГАВт, ф. 2820, оп. 6, д. 346, л. 4—5].

✓ «Але я на гэтыя руіны глядзеў ужо па-другому. І рукамі датыкаючыся да тых асклепкаў, ужо адчуванне было зусім другое. Там ужо ўнутры ў мяне прарастала ўсведамленне, што гэта тая каштоўнасць — наша памяць. Слова “наша”... “наша” усё больш ужывалася ўва мне.

Мы з Салаўёвым паехалі ў Полацк, у Сафію, Ён быў больш дасведчаны, ён старэйшы за мяне, ён многа расказваў пра архітэктур, пра іканаграфію... І мы захацелі прайсці ў “Еўфрасінню”, але там замок вісеў... І побач яшчэ сабор разбіты. А вакол стаялі сарайчыкі, хлёўчыкі..., а гэта было пасля дажджу, пасля навальніцы... яркае сонца было... Мы сталі шукаць уваход, знайсці было вельмі цяжка, і падказала адна жанчынка, якая там у бараку побач жыла, яна кажа: “Вы што, хочаце зайсці туды?— ну пэўне што”, і яна павяла нас у хлёў.

Прайшлі праз хлёўчык, праз нейкі куратнік, яшчэ адзін... Так згінаючыся, мы раптам упёрліся ў дзверы, велізарныя дзверы, якія былі навярху перакрыты дахам гэтага куратніка. Але у гэтых велізарных дзвярах былі яшчэ маленькія. Яна нам прыадкрыла... І гэта было Нешта! Мы былі проста ў шоку!



Афиша спектакля. 1974 год.

Адкрылася велізарная прастора... з такім нагрувашчваннем... гэта была крошня, цэгла пабітая, смецця многа, на гэтым смецці раслі зялёныя дрэўцы... І раптам у цішыні такой, у гулкай цішыні — купал быў разбіты, неба было відаць, у вокнах было неба ў верхніх — і раптам мы пачулі гук такі, як бы такі — ну паколькі мы ўжо жылі гэтым — нам

надалося, што гэта — звон! І раптам чуем, што недзе каля нас блізка так — бам! Бам! Глухі, нераскацісты звон... Мы прыгледзіліся і ўбачылі вялізную алюмініевую міску — такая, напоўненая вадой ужо... напалову недзе... і туды зверху з купалу ў гэтую міску капала Капля, пасля дажджу... Паколькі яна білася аб край міскі, то пырскі разляталіся, было мокра ўсё вакол, кругом ужо усё падсохла, а каля міскі зямля такая, жоўты пясок быў мокры... І гэты бам! бам! напамніў нам звон, звон разбітага звона, такога трэснутага звона...

І тут Салаўёў сказаў: “Усё, я знаўшоў ход! Я ведаю, чым павінна быць сцэна...” Вось такім чынам нарадзўся той вобраз, які і быў пасля ўвасоблены ў нашым спектаклі».

(Из интервью В. Мазынского автору монографии)

Весь спектакль был построен на статике, прерывавшейся динамикой: колышущаяся/мятущаяся масса в коричневой гамме кожаных костюмов ремесленников — и одинокая недвижная фигура Кунцевича в зонах общего молчания.



Сцена из спектакля: Кунцевич — Владимир Кулешов, Антони Лар Вольха — Валентин Цветков, Мартиан Ропат — Пётр Ламан, Сымон Неша — Евгений Шипилло, поп Илья — Иосиф Матусевич.

✓ А. Сементовский пишет в «Памятной книжке Витебской губернии на 1984 год»: «с возведением в архиепископский сан Иосафата Кунцевича настало для витеблян самое ужасное время религиозного гонения, вызвавшего со стороны несчастного народа кровавое мщение, имевшего, однако, ещё более тяжкие для него последствия.

Эта страница истории Витебска так важна и так тесно связана с последующими событиями, что мы не можем не удержать на ней внимания наших читателей и не рассказать им, хотя кратко, истории этого бича православия. <...> Живя в монастыре, Кунцевич постоянно посещал иезуитский коллегium, где окончательно не только отстал от родной православной веры, но, под внушением иезуитов, воспитал в своей душе непримиримую к ней ненависть. Окончив курс в 1604 году, Кунцевич принял в том же св. Троицком монастыре монашество и назван Иосафатом; спустя пять лет посвящён в иеромонахи и стал ревностным, до фанатизма, поборником и проповедником своего исповедания; обладая сильным красноречием, он многих обратил в унию, почему получил даже от православных название душехвата» [С. 50—51].

✓ А. Сементовский излагает ранний факт биографии Кунцевича, когда он был уже однажды избит и обесславлен киево-печерскими иноками и спасся бегством в Вильно. Но в 1617 году судьба вновь стала благоволить 37-летнему Кунцевичу. В январе 1618 года он торжественно въехал в Полоцк, иезуиты чествовали его, а православные пришли в ужас. «Лаская и прельщая страдавших честолюбием, обещанием разных материальных выгод и почестей, убеждая силою своего поразительного красноречия слабых в вере и малообразованных, и, угрожая судом и наказанием более твёрдых, он производил обильный лов душ в сети католицизма» [С. 52]. В 1618 году Кунцевич получил привилегию на подчинение своей власти православных церквей и монастырей не только в Полоцке, но и в Витебске, Могилеве, Мстиславле, Орше. <...>

Ежедневно усиливаемые Кунцевичем притеснения православных жителей, как Витебска, так и других городов, возбуждая сперва всеобщий ропот, вызвали затем открытую ненависть» [С. 53].

В Могилеве его едва не застрелили, в Орше едва не утопили, несколько раз покушались на него и в Витебске. В марте 1622 года канц-

лер Лев Сапега на жалобы Кунцевича отвечал, что каждый сам является причиной своего несчастья, и нужно уметь пользоваться благоприятными обстоятельствами, а не предаваться безрассудным увлечениям. Особенно, когда дело касается перемены веры. Сапега советовал Кунцевичу подражать святым епископам в терпении, благочестии, учительстве и примерной жизни. А насчёт жалоб ставил в пример Златоуста и его творения, где нет ни жалоб, ни протестов, ни судебных объявлений, а только то, что способствует умножению славы Божьей: «Мудрый человек должен употреблять все меры благоразумия прежде, чем возьмётся за оружие, не писать колких писем к начальству его королевского величества, не отвечать ему угрозами, как это делаете вы. <...> “Не принимающих унии, пишите дальше, нужно изгнать из государства” и пр. Избави Бог нашу отчизну от этого безрассудства!» [С. 56—57]. Письмо это ходило потом по рукам, а Иосафат Кунцевич к сведению его принял, но ничего в его действиях не изменилось.



Сцена из спектакля: Кунцевич – Владимир Кулешов, Елга Бабук – Валентина Петрачкова.



Сцена из спектакля: Кунцевич – Владимир Кулешов, Поликар Абрагимович – Виктор Дашкевич.

Лев Сапега через год забудет эти свои замечания в адрес Иосафата Кунцевича, и напишет королю о его убийстве через неделю после случившегося с просьбой скорее и строже наказать виновных.

Несмотря на то, что Кунцевич воспринимался и декларировался авторами спектакля как враг города и веры, он был центральным персонажем. Актёр Владимир Кулешов, высокий, необыкновенно красивый внешне, с огромного диапазона бархатным голосом центрировал этот спектакль, все остальные персонажи концентрическими кругами располагались и множились вокруг его фигуры как вокруг главной оси. И трагедия Иосафата Кунцевича не просто вплеталась в трагедию города и восстания, а ещё и становилась равнозначной античной трагедии. Это происходило и благодаря актёрской игре, и благодаря цветовой симфонии, созданной художником постановки.

Александр Соловьёв приближал смысл произведения к уровню греческого мышления с помощью особенного колорита спектакля. Так, основная масса — это охра, тёмный цветовой фон. Это — колер земли, праха, кожи костюмов, канатов, головных уборов и кулис. В эту цветовую субстанцию помещались три локальных цвета: белый, чёрный и красный. Это колеры сутан Иосафата Кунцевича. Они меняются в зависимости от семантики конкретного эпизода, от состояния персонажа, от уровня его психологического напряжения.

Кунцевич был человеком учёным, знал духовную литературу, создавал трактаты и ораторствовал/проповедовал. К нему как к человеку сведущему, образованному и талантливому многие тогда его знающие относились с почтением, признавая его способность при всей его любви к уединению быть общительным и заразительным. Его мощная личность и ревность в деле, которому он служил, привели его к трагическому финалу. Психологи сейчас говорят о том, что на вершине интеллектуального рвения человек резко отходит от понимания людьми и людей, он остаётся в одиночестве и его интеллект начинает действовать как бы против него. Видимо, подобное случилось с Кунцевичем. По его приказу были закрыты все православные храмы, и витебляне молились за городом.

✓ По другим заявлениям историков, «бурмистры, ратманы, лавники и мещане места Витебского стали составлять против отца Иосафата Кунцевича заговоры и покушаться на его жизнь». [Павлов М. Убийство Иосафата Кунцевича / Аналитическая газета «Секретные исследования», 2007. № 7/ <http://www.secret-r.net/arkhiv-publikatsij/7-2007/ubijstvo-iosafata-kuntsevicha>].



Сцена из спектакля: Звонарь – Болеслав Севко, «мамка» Багуси Данель – Людмила Писарева, Евга Бабук – Валентина Петрачкова, Мартиан Ропат – Пётр Ламан

Как утверждает автор, на протяжении всего 1622 года они проводили тайные сходки и заговоры против Кунцевича и против тех, кто был ему послушен. Они нападали на церкви, в которых архиепископ со своими священниками отправлял богослужения, били священников и слуг, силой захватывали церковное имущество.

Городская юродивая, бывшая повитуха Евга Бабук (Валентина Петрачкова) продолжала в витебском спектакле образ Звонаря, и сразу после пластического этюда появлялась на сцене, бегала между горожанами, занятыми обсуждением плана восстания и обращавшимися к залу за поддержкой (отчего все в зале тоже

становились как бы участниками заговора). Она металась со словами: «Да вы все тут без голов, люди! Ходят, руками машут. И все тут без голов! Немой город, немые колокола. Вижу, вижу!» Никто на эти слова внимания не обращал, потому что, даже понимая конец своего протеста, восставшие были готовы на всё. Иосафат Кунцевич был для них символом предательства, насилия над верой.

Ещё одной стороной интриги в пьесе была личная история Кунцевича, у которого в Витебске, по словам бывшей повитухи, был сын. И этот самый сын «своим рождением убил отца, а отец убил сына».

Когда перед самым восстанием Елга Бабук очнётся из помутнения рассудка, то расскажет Багусе Данэль, одной из молодых горожанок, что сын этот — Мартиан Ропат, один из восставших.

✓ «Я спыню ўвагу на музыцы, напісанай Сяргеем Картэсам. “Званы Віцебска”... Чуцён спеў хору. Стогнуць віцебскія званы, як жывыя істоты: яны ўсё “адчуваюць”, па-свойму ўсё “разумеюць”, на ўсё адгукваюцца. Колькі цеплыні і пяшчотнасці тойць іх ціхі перазвон у час спаткання дзяўчыны Багусі са сваім каханым!.. Як уздыхаюць яны — нібы чалавек, распрастоўваючы грудзі і “гавораць”, нарэшце, адказваючы на заклік пастарацца як след. Магутным голасам прамоўцы званы, склікаючы ўсіх на паўстанне. <...>

Складаную музычную партытуру С. Картэса можна размежаваць на тры пласты.

Гэта, па-першае, “звонная” музыка, якая нясе асноўную ідэйную нагрузку. Тут няма нічога агульнага з імітаваннем гучання званоў: толькі ў тых момантах, дзе яно сапраўды дакументальна неабходна ёсць літаральнае скарыстанне званоў, узбагачаннае разнастайнымі інструментальнымі і вакальнымі прыёмамі. Ад трапяткой пяшчоты прыглушанага дыялогу званоў і драўляных духавых інструментаў да магутнага набату з народжанай ім лапідарнай інтанацыяй, якая заклікальна гучыць у медных інструментах, вось першы пласт музыкі.

Другі пласт — фальклорныя эпізоды. Народна-песенныя інтанацыі ў традыцыйным, яшчэ часцей у трансфармаваным выглядзе працінаюць многія эпізоды партытуры. <...>

У трэці пласт уваходзяць невялікія музычныя фрагменты.

У С. Картэса часта маленькі фрагмент гучыць важна, нібы некалькі старонак сімфанічнай партытуры. Вось імклівы пасаж які завяршаецца ударам-акордам, што падкрэслівае канец рэплікі ў спрэцы арыбіскупа Куцэвіча і езуіта Касінскага: адзіны ўрачысты акорд у фінале больш ураджае, чым было б традыцыйнае закругленае завяршэнне” [Юўчанка Н. Званоў і струн акрыленыя гукі // ЛіМ. — 1977. — 7 студзеня. — С. 11].

В полной смятения массе мы не различаем отдельных героев, хотя у каждого из них есть и свой характер, и определённые индивидуальные черты, свои лидеры, и глашатаи. Все они в спектакле — воплощение города, и это было для постановщиков главным. Все персонажи были единым персонажем, они были плотной стеной противостояния центральному герою, который в данном произведении для них выступал как анти-герой.

Для постановщика герой=антигерой=жертва. И такими же героями=преступниками=жертвами становятся восставшие ремесленники. И таким же героем=жертвой становится город, лишившийся в результате восстания своей свободы.

✓ **Валерий Мазынский:** Мы вучыліся разам са студэнтамі мастацкага факультэта, і сярод іх чулася беларуская мова. Гэта мяне здзіўляла і прымушала задумвацца. І яны рабілі поруч з намі свае капуснікі, і капуснікі ў іх таксама праходзілі па-беларуску. Але ніякім чынам я не спрабаваў гэта пытанне будзіць...Уладзімір Маланкін бачыў ува мне чалавека ад зямлі, прапанаваў мне паставіць па-беларуску, ён, відаць, адчуваў сітуацыю, і першы спектакль я рабіў на беларускай мове — гэта быў Васіль Быкаў, гэта быў “Круглянскі мост”. І я на гэтай рабоце стаў задаваць сабе гэта пытанне: хто я? хто мы? што мы?

Быў такі момант, калі хлопцы ўвялі мяне ў кола сяброў Кіма Хадзеева. І пасля інстытута я быў прывязаны да Кіма, быў удзячны яму за многае, што ён для мяне зрабіў. І работу над “Званамі Віцебска” мы распачыналі з ім. Я звярнуўся да яго.



Ким Хадеев — белорусский Сократ, личность неординарная, человек, обладающий энциклопедическими знаниями. С середины прошлого века стал интеллектуальным центром Минска — человек-академия-ликей. Его ученики-слушатели-собеседники, выйдя из его круга, стали известными отечественными деятелями науки и культуры. Все они несли на себе, в своём внутреннем мире отпечаток личности Кима Хадеева, отпечаток его света, исключительное тепло его всегда открытого дома с громадой книг и память о продавленном убогом диване/матрасе — комнате на культовой улице Энгельса, вмещавшей неимоверное количество народу. Моё поколение при-

ходило сюда в 1970-е... в глухие семидесятые...

Существовал за счёт диссертаций: написал их за других около 50-ти, на самые различные темы: от медицины до общественных наук.

✓ Гэта п'еса не была маім выбарам. Гэта была ініцыятыва Геральда Асвятінскага, які ўзяў мяне ў тэатр, але я на той час быў абсалютна савецкім чалавекам, і нацыянальнае пытанне было недзе ўнутры, варушылася незалежна ад мяне. І ў мяне мала было адказаў, проста ў мяне не было асяроддзя. Я пражыўшы ў вёсцы, ні разу не пачуў ні ад кога, што мы жывём у Беларусі, што гэта мае нейкі сэнс, што гэта мае нейкі кошт, што мова наша — гэта нешта каштоўнае. Мне не паішчасціла сустрэць асобу, каб ува мне нешта павярнулася ў гэты бок.

Я ледзь дачытаў п'есу, такую кінематаграфічную, раман амаль што. І мне давялося цягацца доўга, а час прыспешваў. І я мусіў звярнуцца да Рудава, і мы пайшлі да Кіма. Кім прачытаў гэты матэрыял і сказаў, каб я прыязджаў да яго, і мы пасядзім разам, падумаем. Мы сядзелі з ім начамі, з ножніцамі, мы рэзалі і клеялі, рабілі такія сцэнічны варыянт п'есы. Дарэчы трэба сказаць, што і “Сымона-музыку” мы

з ім — таксама добра папрацавалі над гэтым сцэнарам. Я яму вельмі ўдзячны да канца свайго жыцця. Такая гісторыя папярэднічала рабоце над спектаклем.

Я працаваў чыста інтуітыўна. Гэта гісторыя з Іасафатам Кунецвічам была для мяне абсалютна схаваная. З гэтага пачалося знаёмства з Караткевічам.

Такім чынам мы пачалі працу. Ўжо адбылася любоў да матэрыяла. Вобраз самога Кунецвіча быў для мяне прыцягальны і зразумелы.

Размеркаванне было вельмі ўдалым. Не ўсе п'есы раскладаліся так, як гэты матэрыял. Здавалася, хто мог сыграць гэту ролю Кунецвіча? Толькі Валодзя Куляшоў! Такім, якім ён мне ўяўляўся менавіта. Я на тых часах не так ўжо і разумеў канфлікт, паміж праваслаўнымі і уніятамі, і сённяшнімі адносінамі да Кунецвіча. Для мяне гэта ўсё было мала зразумелае.

Я ставіў гэту п'есу як чалавечы канфлікт. Мяне ў меншая ступені цікавіла палітычная сітуацыя. Для мяне ён быў станоўчая асоба. Я да гэтага часу не магу зразумець, адкуль у мяне тады з'явіўся вобраз крыжа на заднім плане, які я ўгаварыў Салаўёва зрабіць для мяне, бо гэта мяне грэла і было самым галоўным чыннікам у гэтым спектаклі. Гэты крыж вісеў увесь спектакль, да гэтага крыжа быў прымацаваны цярновы вянок, быў атрыбутам канфлікту паміж хрысціянамі. І ў фінале, калі людзі забіваюць Кунецвіча ля гэтага крыжа, Ропат сек Кунецвічу галаву — ён біў па ніжняй часці крыжа, і крыж захістаўся у гэты час, і святло падымалася і застывала на гэтым цярновым вянку.

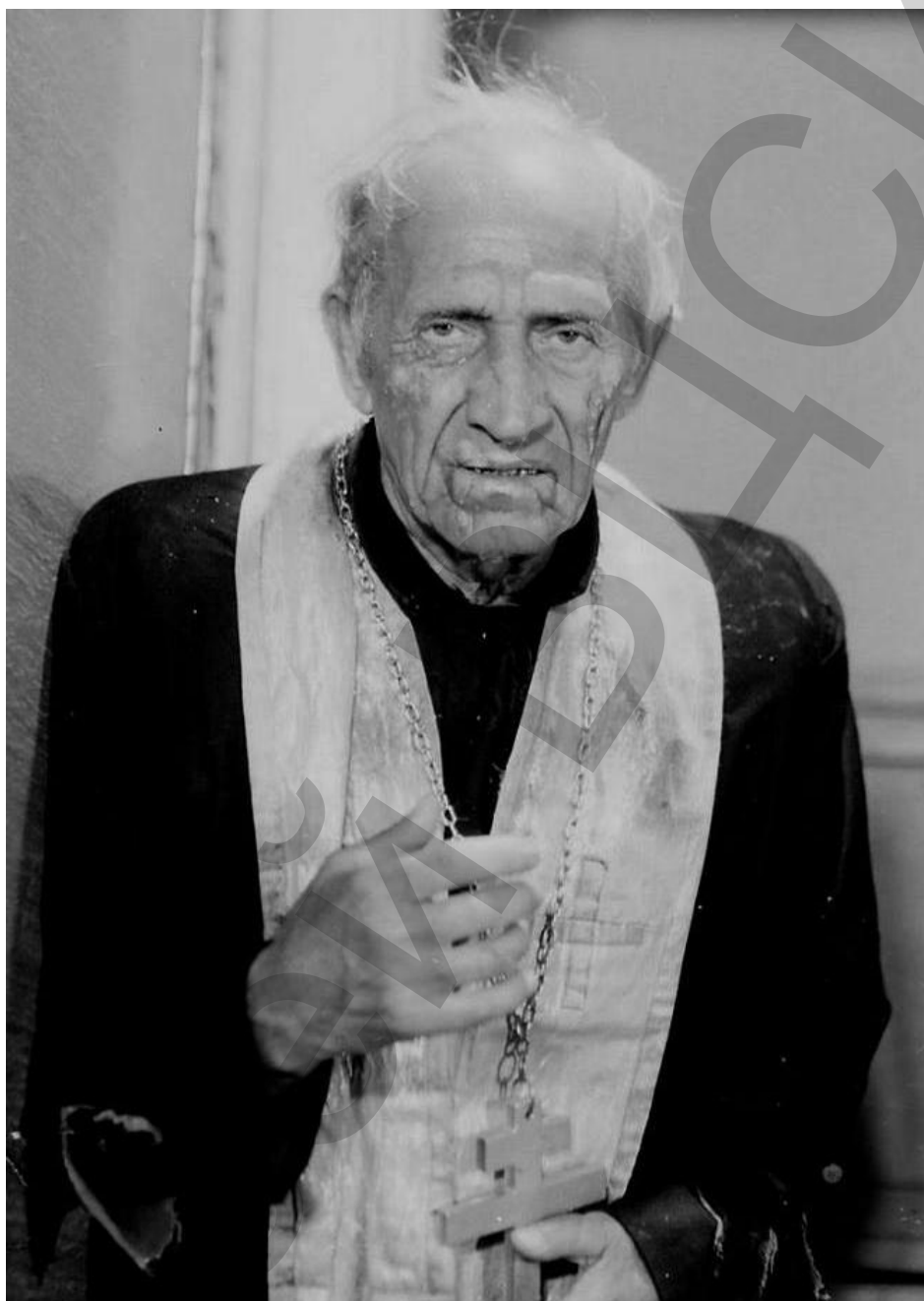
Гэта нічым у мяне не было абумоўлена, такой прадуманай канцэпцыі ў мяне не было. Я толькі цяпер разумею, што падсведама такія мае адносіны да Кунецвіча як да чалавека прымусілі мяне зрабіць такі фінал.

Гэта быў мой дэбют і гэта мяне грэе да гэтага часу.

Пад час нашай работы некалькі разоў прыезджаў Караткевіч. На дзіва, ён не жадаў заходзіць у зал і глядзець, чым мы там займаемся. Ён любіў хадзіць па Дзвіне, уздоўж ракі, па гэтаму засмеччанаму берагу, швэндаўся туды-сюды, потым выклікаў мяне. Меў такую звычку не перашкаджаць працэсу.

(из интервью В. Мазынского автору монографии)

12 ноября 1623 года, когда архиепископ служил заутреню, поп Воскресенской Заручавской церкви находился возле дома Кунцевича и был задержан слугами.



Поп Илья – Иосиф Матусевич.

Заговорщики воспользовались этим, ударили в колокола, вломились в дом и убили архиепископа. Принял он смерть мученическую, страшную.

Суд над восставшими начался в начале 1624 года, и было установлено, что заговоры и совещания устраивались давно. Главным зачинщиком был назван Степан Пасиора, но сам факт заговорщического решения об убийстве установлен не был.

Виноватыми признан был не только простой народ, но и городская управа. Витебск был лишён Магдебургского права и свободы от уплаты пошдин, потерял самоуправление и перешёл под юрисдикцию витебского воеводы. Ратушу велено было разрушить, вместо неё организовать гостевой двор.

На смерть осудили только тех, кого горожане сами отдали на суд. Обезглавлено было 20 человек. Среди виновных был и Иван Гужнищев, который бил набатом в ратушный колокол. Колокола забрали.

Через десять лет Витебску частично вернули Магдебургское право. В 1867 году Кунцевич был причислен к лику святых, с 1949 года мощи католического святого находятся в базилике св. Петра в Риме.

✓ **Пятро Ламан:** *Першае, уразіла п'еса. Ставілася да 1000-годдзя Віцебска, заказалі яе Караткевічу. Ён сам прыезджаў і чытаў сам на калектыве. Многія пачалі выказвацца, што вельмі нязвычайная мова, такой беларускай мовы ніхто не чуў. Дык, гэта не недахоп п'есы, а яе плюс... А сам спектакль: гэта была дыпломная работа Мазынскага, геніяльнае афармленне Салаўёва, геніяльная музыка Картэса. Усё гэта сыйшлося ўадно. Відаць так Бог судзіў, каб 1000-годдзе горада адзначыць, і было сабрана самае лепшае на Беларусі. Спектакль стаў падзеяй у тэатральным жыцці рэспублікі. Другая справа, што яго не афішавалі і яго не надта хвалілі. Чаму?*

Рецензий на спектакль почти не было, серьёзные критики о нём не писали. Несмотря на то, что спектакль держался в репертуаре несколько сезонов, и могли его видеть все, кто стремился.

Видимо, потому, что он был очень сложным по структуре: его сюжет, не простой и витиеватый, с многочисленными персонажами, не соответствовал классически выстроенным и завершённым, принятым в середине 1970-х, и следить за перипетиями в ответвлениях фабулы стоило труда. В спектакле было занято много совсем молодых актёров, а великолепных и известных в городе ар-

тистов было немного и у них были только эпизоды. В спектакле не было и полновесных в классическом смысле образов, чтобы критики могли развернуться (а тогда было принято подробно говорить только об актёрских работах, но не о режиссуре или о сценографии).

Спектакль этот был и вовсе неоднозначным по идеологии, пафосу и внутренним ходам. Писать о нём значило вступать в дискуссию: и о пьесе, и об образе Иосафата Кунцевича, и об отношении к восстанию. Признать жертву католического священника в те времена было невозможно. А театр не мог целиком встать на позицию восставших.

В спектакле было много спрятанных тем и ходов.

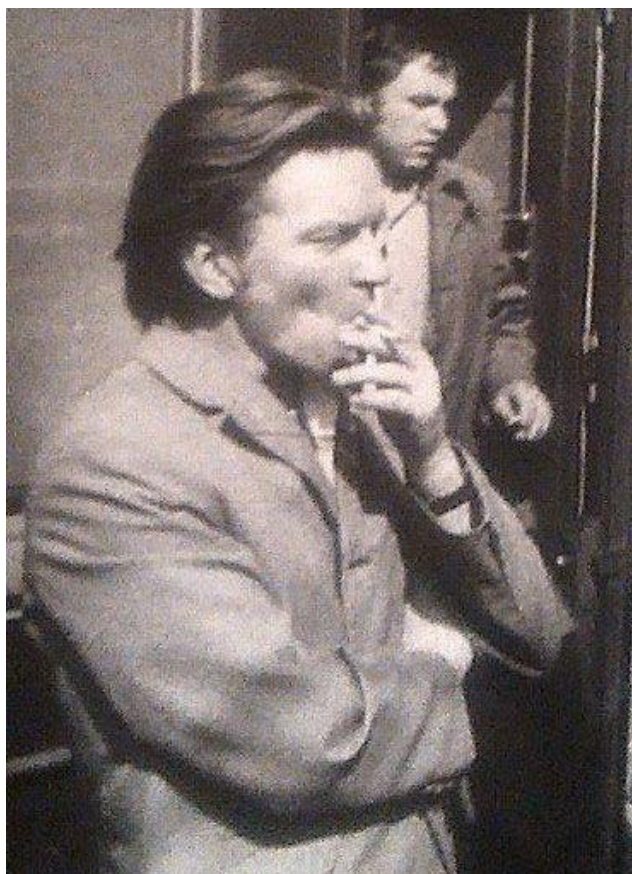
Один из них — и самый главный — выбор актёра на основную роль. Владимиру Кулешову было 33 года, он был харизматичен и обладал очень тонкой, поэтичной внутренней организацией, имел амплуа романтического и драматического героя. Как только он выходил на сцену, в зале невозможно было не сочувствовать ему а priori. И не восхищаться им.

В психологии восприятия этот феномен объясним нашим отзеркаливанием, перенесением фрагментов видимой нами красоты и гармонии на себя самих.

Другое — выбор актёра на роль сына и противника Кунцевича Мартиана Ропата. Пётр Ламан был молод, красив, с волнистыми русыми волосами, с отчаянными жестами молодого задиры, уверенного в себе, не знающего преград. Как только он выходил на сцену, в зале пробегал вздох сочувствия и ему.

Наконец, общая экспрессия всех персонажей, даже второстепенных, свергающая все традиционные подходы к восприятию темы, сюжета и всех образов, создавала особое напряжение всего действия.

В конце 1970-х гг. в Коласовском театре проводили небольшие лекции и обсуждения постановок в так называемом университете театрального искусства. Идея эта принадлежала тогдашнему заведующему театром Владимиру Гончарову, который и пригласил меня однажды провести встречу со зрителями именно на этом спектакле.



Владимир Петрович Гончаров работал завлитом Коласовского театра десятков сезонов с выдающимися режиссёрами. Был он человеком высокого образованным, известным в Витебске и в Беларуси. Любил театр и был предан ему. Был предан белорусскому языку и говорил по-белорусски исключительно красиво. Был красивым человеком. Глубоким, тонким, интеллигентным. Умел писать о театре. Погиб по дороге в театр в начале сезона 1996 года. Трагически погиб. И всякий раз на этом самом углу/перекрестке я думаю об этом, вспоминаю о Гончарове и мысленно благодарю за науку театра.

Валерий Евгеньевич Мазынский. В 1976—1989 году главный режиссёр театра имени Я. Коласа в Витебске. Основные постановки: «Званы Віцебска» (1974), «Кастусь Каліноўскі» (1978), «Сымон-музыка» (1976), «На дарозе жыцця» (1982), «Парог» (1982), «Вечар» (1983), «Радавыя» (1984), Лауреат премии имени Василя Быкова «За свободу мысли» (2016).



Зрителей было в тот вечер немного, но эти немногие были очень внимательными. Конечно, они не могли и не собирались прикинуть к источнику совершенно другого (забытого, давнего и для большинства неактуального) культурного кода. Но им важно было многое понять в стиле произведения, в неожиданной режиссуре с обилием массовых сцен, с сильным движением, с игрой света, с почти кинематографической петлёй (крупный план — средний план — общий план, и наоборот), с ярко обозначенной и строгой цветовой эстетикой, со стремлением к документальному театру.

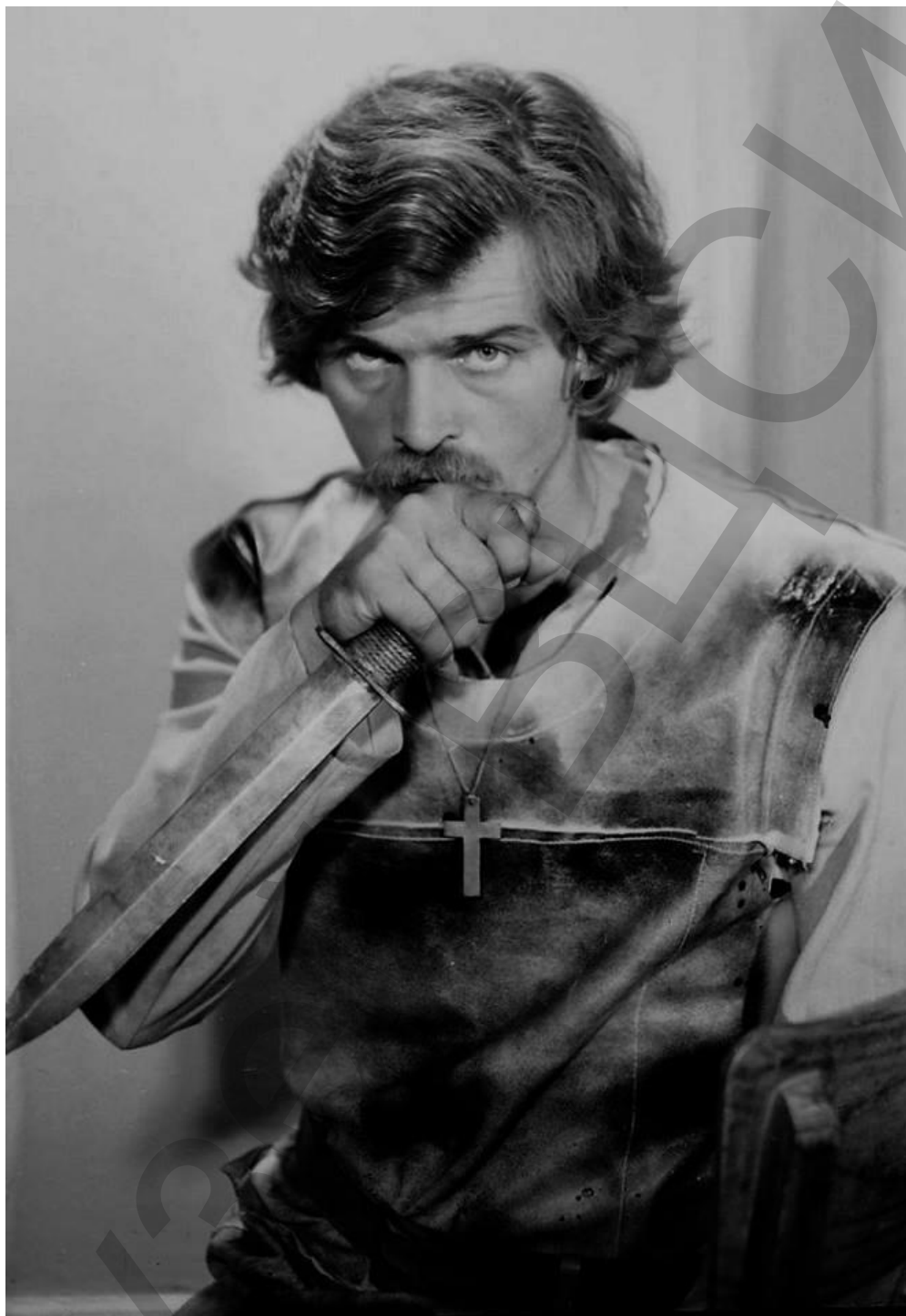
✓ **Пятро Ламан:** *Вось я закончыў школу і закончыў інстытут, а ў мяне было такое ўраджанне, што гісторыя Беларусі пачалася з 1917 года, а датуль у бедных беларусаў акрамя лапцяў і сахі нічога не было. А тут раптам 1000-годдзе горада. Тым больш я ўжо ведаў, што Полацк яшчэ старэйшы, я нават сваю вёску знайшоў, што яна ўпамінаецца ў летапісах у 1446 годдзе. Уяўляеце, гэта — Палелішча. Турэц. Так і тут. Як пісаў Караткевіч у “Зямлі пад белымі крыламі” гэта — краіна замкаў, замкі сустракаюцца праз 30-40 кіламетраў.*

На сцэне бегала чалавек 10-15, а стваралася ўраджанне, што там агромістае паўстанне. афармленне само рабіла гэта жахлівае ўраджанне бунта. Я нават тэкст помню, помню да гэтага часу. І гэта вельмі яркія ўспаміны... Помню маналогі Сцяпана Пасіёры: “Людзі слаўнага месца Віцебскага, 25-вежавага! Каменем мураванага! Дубам чорным апаясанага! Упрыгожанага безліччу званняў і палацаў! Чыстага водамі! Зялёнага садамі! І працавітага і кніжнага!” Вось як гучала мова... Размова йшла пра гісторыю.

Менавіта Куляшоў быў той каласальнай асобай, якая трымала на сабе ўсю інтрыгу спектакля! Гэта было вельмі ўражлівае відовішча. Да нас на спектакль прыежджалі з другіх гарадоў спецыяльна паглядзець “Званы Віцебска”! Такого не было нідзе ў тэатрах.

Марцыян Ропат, адзін з завадатараў паўстання. Які ў выніку гіне... Чалавек, які безаглядна любіць свой горад. Які змагаецца за свабоду. Калі у Пасіёры ёсць філасофская глыбіня, то Ропат — проста такі малады герой, чыімі рукамі робяцца ўсе рэвалюцыі”.

(из интервью Петра Ламана автору монографии)



Мартин Ропат – Пётр Ламан.

Постановщики витебского спектакля исповедовали устоявшееся в середине 1970-х мнение о событиях в Витебске, но погрешить против исторической, человеческой и психологической правды характеров и обстоятельств были не в силах. Однако, критики в 1974 году упрекали В. Мазынского в этом и настаивали на том, что кульминационная картина оказалась самой бледной в спектакле: «Ці то рэжысёр не зусім дакладна расставіў акцэнт, ці то якая іншая прычына, толькі галоўным героем выступае тут Кунцэвіч. Народ жа, які праз варту прарваўся ў дом са зброяй у руках, пасіўнічае, адступае на задні план» [Я. Чабарок. Не заглушыць заны свабоды / Віцебскі рабочы. — 1974 — 25 кастрычніка. — С. 4].

Смысл спектакля уходил от по-разному понимаемых событий восстания и переводил внимание зрителей на уровень общечеловеческий: трагедия неумолимо влечёт всех на край бездны, все люди оказываются под властью своих аргументов, все правы и неправы одновременно, как это и бывает в истории, общей и частной.

✓ В названии спектакля звучит главная правда — история города, одна из его исторических драм через частные судьбы его жителей. Смысл спектакля, его пафос, скрытый и явный драматизм, его колокольный звон, его цвет, трубные голоса его актёров в середине 1970-х гг. сосредоточили и воплотили именно судьбу Витебска. Поэтому самым главным героем спектакля стал сам город.

Стилистически спектакль представлял собой фреску.

Этому способствовала вся визуальная партитура спектакля: его мрачноватый и бархатно-коричневый цвет-сумрак (ассоциация с произведениями Рембрандта); его свет, лучами выделяющий символические фрагменты сценографии, лица, свет, который создавал почти кинематографический эффект движения.

Костюмная партитура была не документальной, а скорей историко-героической, что подчёркивало мужественность горожан, богатство города, и — главное — дыхание времени.

Актёрская игра сильно отличалась от всего того, что было принято в то время в театре: здесь дело было не в психологии персонажей, не в психологии отношений, не в развитии образов, совсем не в сверхзадачах; фресковая игра содержала почти брехтовскую традиции (почти, потому что исключалось остранение-зонги) с её обращением в зал, с фронтальными мизансценами, с картинными позами, с настойчивой идеологичностью.

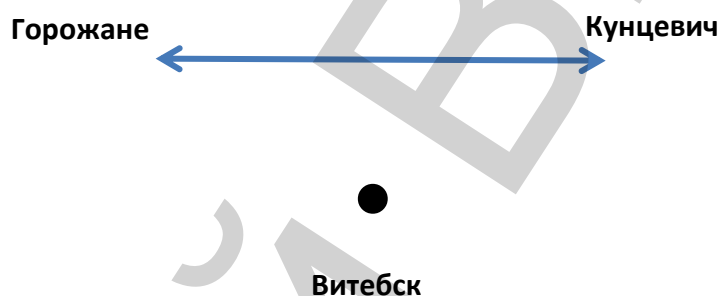
Владимир Кулешов был лидером этого спектакля. Благодаря внутренней актёрской мощи, высокому таланту, интеллигентности, великолепным внешним данным актёр оказался идеально соответствующим стилистике фрески и структуре спектакля.

Важной составляющей стал язык, на котором говорили герои — такой белорусской речи никогда не слышали. Этот короткевичский слог вдруг открыл актёрам и зрителям исконное звучание и музыкальную духовную мощь белорусского языка, его медную медовость, его колокольную россыпь.

Музыкальная партитура — это тоже мощная звучащая фреска, в точности соответствующая визуальной фресковости постановки.

Структура спектакля:

Итак, три главных героя: действующие/страдающие — горожане и Кунцевич; скрытый, смысловой — сам город.



Кунцевич, исходя из исторических документов, оказался жертвой заговорщиков, которые сознательно направили разъярённую толпу на человека, ставшего воплощением, символом идеологического кризиса и недовольства. Ситуация абсолютно архетипическая, и бесконечно повторяющаяся в истории. А вся история Кунцевича — это реализация архетипа в конкретных человеческих обстоятельствах.

В. Мазынский переводил исторический факт из плоскости определённого времени — вниз, в архетип, т.е. в глубину коллективного бессознательного, и вверх — в художественную реальность театрального представления. Этакая петля времени...

✓ *Город этот несёт на себе печать рока. Витебск за свою более чем тысячелетнюю историю был несколько раз почти целиком уни-*

тожаем. Он возрождался из пепла и руин, восстанавливался и восстанавливал/собирал своих людей. Но в истории и в культуре этот город, время от времени выбрасывающий бешеную энергию протуберанцами в пространство, порождая концентрированные блоки “чудес”, тут же закрывался, холодел, делался абсолютно равнодушным к своей славе и своим гениальным детям.

Структура Античной трагедии, проявленная в спектакле «Званы Віцебска»:

1) Рок как нечто непреодолимое, непредсказуемое, неумолимое. То, что должно свершиться при любых обстоятельствах

2) Каждый герой движим своей судьбой, своей задачей

3) Хор и Герой



динамичен

Время в спектакле: хронологично — события нескольких дней ноября 1623 года.

Пространство в спектакле: неизменяемый топос — Витебск, городская площадь.



статичен

Кунцевич
Фанатичен
изошрён.

Психолог, но не с толпой

Идеолог, но не политик.

Толпу завели, а он не смог с этим справиться.

Он попал в самый накал протеста, в точку бифуркации.

Символично и то, что его в спектакле убивает сын.

При таком конкретном хронотопе с чётким местом и чётким временем событий это всё-таки — не психолого-бытовой спектакль. В нём нет подробностей, нет деталей, нет реквизита. Он предельно скупой, строгий, даже жёсткий. И это происходит благодаря методу античной трагедии, которому интуитивно следовал Валерий Мазынский.

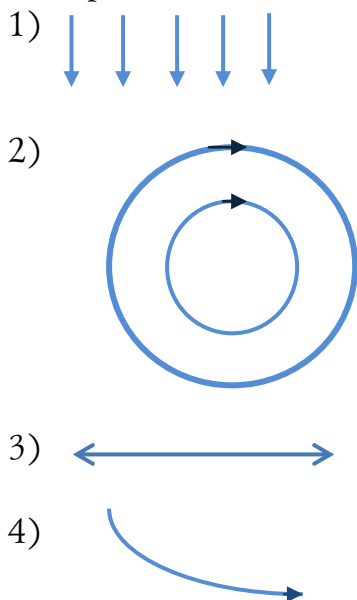
I

Музыка берёт на себя одну из основных функций в структуре спектакля: именно музыкальная партитура организует действие, развитие во времени, создаёт его напряжение, его опорные точки и кульминацию. Музыкальная партитура здесь —

скрытая оратория. Античная трагедия в раннем своём варианте представляла собой кантату. По такому же принципу выстроен спектакль Коласовского театра.

II

Линии движения хора в «Званах Віцебска» подобны античному постановочному построению:



Как в античной трагедии: Хор=Граждане=Круг

III

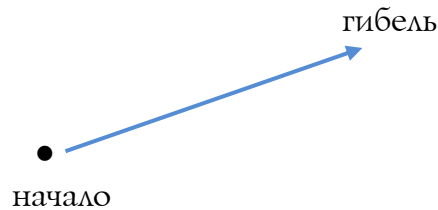
Главный герой всегда в длинном одеянии (+ «скрытые котурны» — увеличивающая рост обувь) и возвышается над всеми. Он представляет собой вертикаль — доминанту спектакля. Все остальные персонажи представляют собой круг, линию, диагонали.

IV

Герой всегда противоречивая фигура. Он совершает амбивалентные действия: с одной стороны, они направлены на государственное благо; а с другой, они совершаются далеко не благими методами.

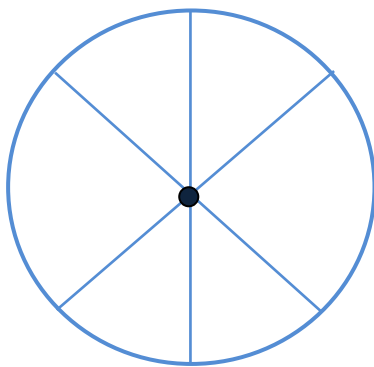
V

Судьба героя решена заранее, и его гибель — это вопрос времени. И это время предельно насыщено и представляет собой нарастание напряжения.



Внутренняя структура спектакля характеризуется мозаичностью, которая присутствует на всех уровнях напряжения. Мозаичность, слагающаяся во фреску, является главным показателем и художественной формы постановки. Сколки мозаики — эпизоды постановки «сшиваются» монтажно фрагментами событий и вместе с тем последовательно.

Мозаичность также позволяет удерживать статику. И благодаря мозаичности не нужны подробности отношений, ведь достаточно фрагментов, сколков ситуаций, чтобы понять происходящее. Спектакль, состоящий из подобных фрагментов, представляет собой круг (в нашем случае шатёр):



- — центр, точка — гибель Кунцевича.
- ситуация, начинающаяся широко, хорально сужается в конкретное действие;
- лирические эпизоды Багуси Данэль и Антони-Лар Вольхи;
- воспоминания юродивой повитухи Евги Бабук;
- отношения с представителями власти.

Эпизоды-сколки нельзя переставить, их нельзя поменять местами, т.к. их расположение обусловлено вектором роста напряжения. Рост напряжения — это пружина логики движения действия к центру — к убийству Кунцевича, к моменту наивысшего безумия толпы, к моменту жертвоприношения.

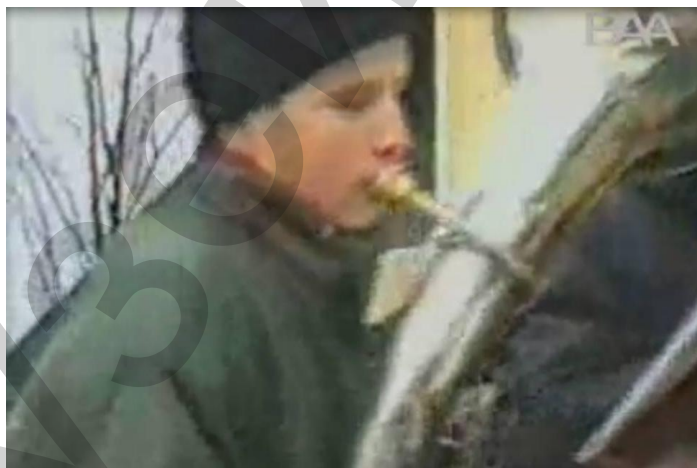
Город присутствует виртуально, скрыто. Мы видим только его часть — площадь и канаты колоколов. Но именно он всегда является энергетическим ядром всех моментов пульсации сюжета, содержания и смысла спектакля. А скрытая сущность города — в нашем знании его истории, его смертей и возрождений, города как перекрестья судеб и его Рока.

2. ПЕРФОРМАНС «ШЛЯХАМ СЪВЯТОГА ЯСАФАТА». 1994 ГОД

В ноябре 1994 года художник Алесь Пушкин создал перформанс «Шляхам Съвятога Язафата», пройдя крестный путь по Узгорью.



Впереди процессии несли икону с образом Кунцевича, за ней двигался уличный оркестрик, каких уже нет теперь в городе.



А следом босым ступал по камням высокий Алесь Пушкин с огромным тяжким крестом, шёл, окутанный сетью с камнями, словно тот, что был извлечён из Двины, убитый и растерзанный, и камни как вериги тянули вниз, и было тяжело и холодно идти по мокрой позднейосенней улице.



Фото И. Барсукова.

С Успенки он спускал вниз по бывшей Узгорской к Ратуше и вниз по бывшей Подвинской к Двине....

Из арки со двора выходила фигура в чёрном балахоне и плескала чёрную краску ему под ноги, а потом выходила фигура в красном балахоне и плескала красную краску... а он всё шёл...



Фрагмент видеозаписи перформанса.

А потом перед ратушей шла ему наперерез фигура в белом балахоне и белое пятно растекалось по камням и вспыхивало по всей фигуре художника белыми ледяными брызгами. Он шёл медленно, мимо мощной росписи с витебскими храмами на городской стене у Ратуши, а босые ноги трудно переступали по мокрой улице. Мимо шли люди по своим будничным делам, мало обращая внимания на происходящее, они спешили... У шедших за ним горели свечи в руках.



В росписи «Храмах тебска» поражает напряжённость акцентов, почти рельефность как бы выступающих из стены прямо на зрителя мощных, объединённых в общий комплекс церквей и костёлов. Город предстаёт как архитектурно-скульптурное единство, в котором стены храмов словно поддерживают друг друга, а башни церковных фасадов членят горизонтальную плоскость росписи. В нижней трети вертикальной плоскости город так же храмово сосредоточен и выступает вперёд как в обратной перспективе. Текст из летописи направляет взгляд зрителя вверх, в небо, в мир небесного града.



Внизу Подвинской, в месте, где Витьба впадает в Западную Двину, он сиделся в лодку, как мачту ставил в неё свой крест, люди на берегу воспаменяли его, и пылающая лодка с крестом отчаливала и долго плыла по Двине...

✓ **Алена Сцяпанавя:** «Мэтай пэрформансу было імкненне “перажыць сорам і грэх забойства св. Язафата, пакаяцца, ачысціцца і ўспрыняць асобу і дзейнасць яго ў постмадэрнісцкім накірунку канца 20-га стагоддзя”».

Да таго ж былі меркаванні, што майстэрня мастака знаходзілася ў будынку, што ўзведзены на месцы дома Язафата Куцэвіча, на чым ганку яго забілі.

Мастак праваслаўнага веравызнання прасіў прабачэння.

Не трэба быць надта праніклівым, каб зразумець, што ён меў на ўвазе, уводзячы ў свой перформанс Белую, Чорную і Чырвоную жанчын.

І чаму ў фінале перформансу мастака паклалі ў лодку і пусцілі па Дзвіне».

(из письма Алеся Пушкина автору монографии).



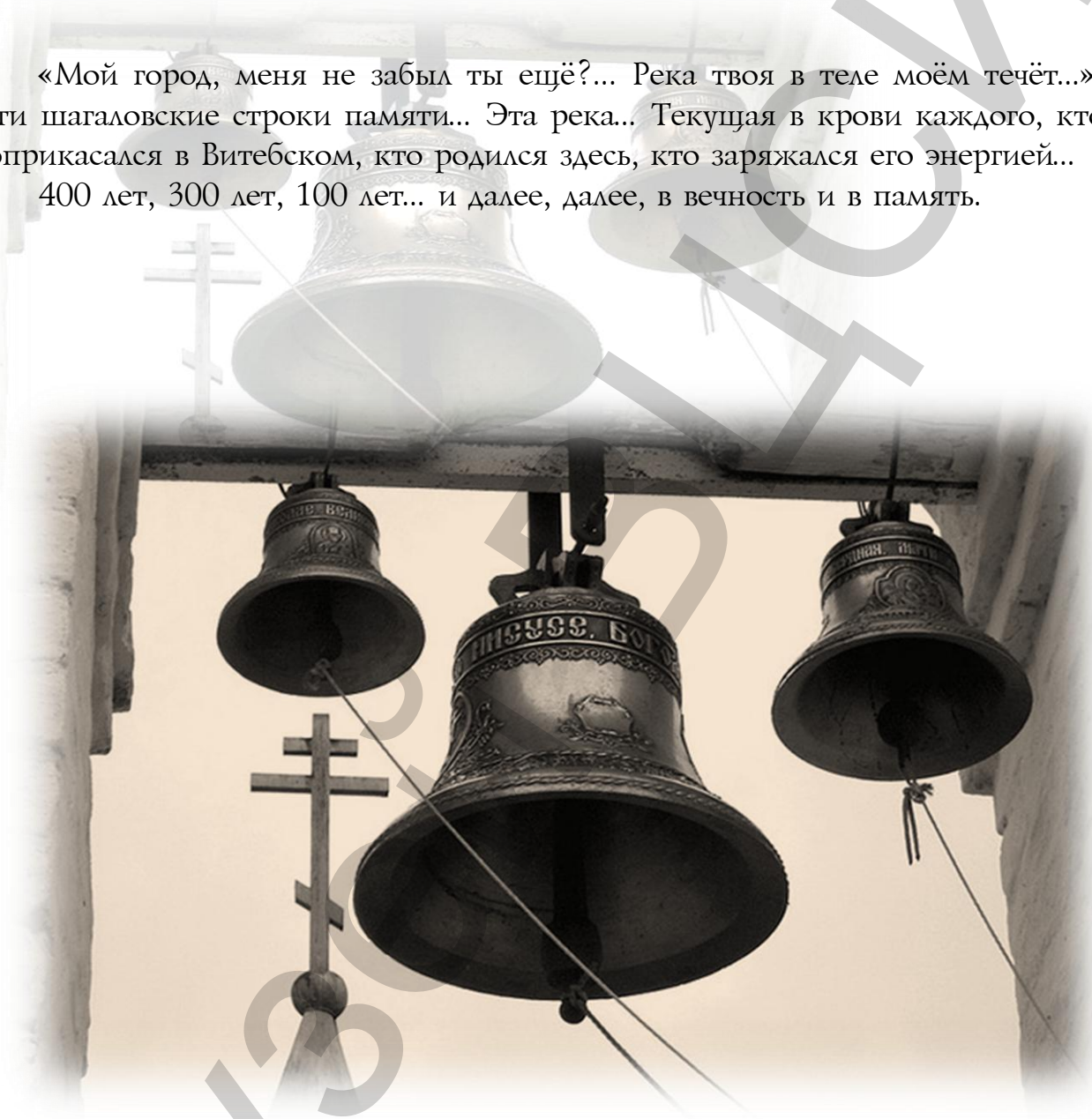
Фото И. Барсукова.



Фрагмент видеозаписи перформанса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Мой город, меня не забыл ты ещё?... Река твоя в теле моём течёт...». Эти шагаловские строки памяти... Эта река... Текущая в крови каждого, кто соприкасался в Витебском, кто родился здесь, кто заряжался его энергией... 400 лет, 300 лет, 100 лет... и далее, далее, в вечность и в память.



Научное издание

КОТОВИЧ Татьяна Викторовна

ВИТЕБСКИЙ НАБАТ. 1623

Монография

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Компьютерный дизайн

И.В. Волкова

Подписано в печать 27.04.2018. Формат 60х84 ¹/₈ . Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 5,15. Уч.-изд. л. 1,26. Тираж 50 экз. Заказ 64.

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 в учреждении образования

«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.