

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

Т.В. Котович, Н.А. Бобрович, А.А. Малей

«НЕСЦЕРКА»: СПЕКТАКЛЬ/ОБРЯД

Монография

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2019*

УДК 792.08(476.5)
ББК 85.330(4Бел-4Вит)+85.330,7
К73

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 2 от 22.11.2019 г.

Одобрено научно-техническим советом ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол № 8 от 21.10.2019 г.

Автор: профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры ВГУ имени П.М. Машерова, доктор искусствоведения **Т.В. Котович**; искусствовед, дизайнер, член ОО «Белорусский союз мастеров народного творчества» **Н.А. Бобрович**; кандидат искусствоведения **А.А. Малей**

Рецензент:

ведущий научный сотрудник отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси» доктор искусствоведения, профессор *Е.М. Сахута*

Котович, Т.В.

К73 «Несцерка»: спектакль/обряд: монография / Т.В. Котович, Н.А. Бобрович, А.А. Малей. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2019. – 160 с.
ISBN 978-985-517-725-9.

Авторы книги подробно исследуют историю создания спектакля БДТ-2 «Несцерка», которому в 2021 году исполнится 80 лет. Анализируется текст пьесы Виталия Вольского, актёрские работы, документы разных лет существования спектакля, а также структура спектакля и его визуальный ряд.

Первая глава, посвященная истории спектакля (автор – Т.В. Котович) представляет собой зерно монографии и вместе с тем это – вступление, посвящение в тему. Хронотоп (пространственно-временную и цветовую структуры произведения) исследует А.А. Малей. Четвертая глава – это анализ Нины Бобрович, исследование истории создания сценических костюмов местечковых героев комедии «Несцерка».

Монография предназначена для искусствоведов, научных работников и специалистов в области истории театрального и изобразительного искусства, культурологов, студентов гуманитарных вузов.

Авторы благодарят сотрудников краеведческого отдела областной библиотеки им. В.В. Ленина и лично О.А. Дорофееву, а также Витебский областной госархив и лично С.Н. Мясоедову за помощь в работе, а также художника П.А. Анащенко за подробную научную консультацию.

УДК 792.08(476.5)
ББК 85.330(4Бел-4Вит)+85.330,7

ISBN 978-985-517-725-9

© Котович Т.В., Бобрович Н.А., Малей А.А., 2019
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2019







О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение	7
1. История спектакля «Несцерка»	8
2. Пространственно-пластическая структура спектакля «Несцерка» на фоне белорусских ритуально-обрядовых комплексов	69
3. Цветовая и геометрическая структура «Несцеркі»: особенности хронотопа	82
4. Восстановление сценических костюмов местечковых героев комедии «Несцерка»	91
Заключение	153
Литература	155

ВВЕДЕНИЕ

Традиционная белорусская культура является отражением ментальности народа и служит базой для развития художественного мышления в современном искусстве. Слагаемыми такой картины мира являются элементы народной повседневной культуры всех регионов Беларуси, т.е. Подвинья, Поднепровья, Центральной Беларуси, Понеманья, Восточного и Западного Полесья.

Книга представляет собой искусствоведческий анализ взаимодействия и взаимосвязи глубинных архетипов культуры Поозерья (Подвинья) и структур сегодняшнего театрального искусства. При переходе в зону постиндустриальной культуры наиболее актуальным является сохранение художественной ментальности народа. В условиях современной цивилизации **самоидентификация белоруса** в мире является одной из наиболее важных проблем социально-гуманитарного блока дисциплин.

Глубинные структуры белорусского ритуально-обрядового комплекса и орнамента представляют собой соотнесённость в геометрическом и цветовом смыслах с общечеловеческими архетипами мировой культуры, что позволяет говорить о естественном родстве белорусской символики с общеславянскими и общечеловеческими традиционными взглядами на мир. Вместе с тем, белорусские регионы имели свои ярко выраженные особенности в связи с осмыслением и практическим применением этих символов и структур. Регион Поозерья имел свою специфику, обусловленную геополитическими особенностями. Способы символического осмысления мира проявлялись во всех деталях повседневной практики жителей региона. Эволюция этих способов и жизнь их в высокой театральной культуре современности представляет наибольший интерес для понимания непрерывной линии генетической художественной памяти искусства сельских мастериц и театральных режиссёров и художников XXI века.

Спектакль «Несцерка» (мы будем использовать аутентичное белорусское написание названия спектакля) Национального Академического драматического театра имени Якуба Коласа представляет собой сочетание и согласование сценических режиссёрских структур и символики белорусской народной культуры. Обнаружение глубинных мировоззренческих соответствий в рамках одного театрального произведения, обнаружение закономерностей существования спектакля «Несцерка» как эстетико-философской модели национального самосознания, т.е. обнаружение и исследование пространственно-временной конструкции данного сценического произведения – вектор, по которому мы приходим к пониманию основ национального менталитета сквозь призму высокого искусства.

В книге исследуется история создания и существования спектакля во времени. А также выявляется пространство и время в качестве системы координат, в которой существует спектакль «Несцерка», в соотнесённости с хронотопом народной белорусской культуры, авторы выделяют и структурообразующий модуль данного театрального произведения.

Категории пространства и времени, по определению А. Гуревича, крупного советского специалиста в области исследования пространственно-временного континуума в сфере не только культуры как целого, но и собственно искусства, «в значительной мере <...> остаются неосознанными, ими пользуются, подчас не обращая на них внимания <...> Мыслить о мире, не пользуясь этими категориями, столь же невозможно, как нельзя мыслить вне категорий языка» [28, с. 106, 105–116].

1. ИСТОРИЯ СПЕКТАКЛЯ «НЕСЦЕРКА»

«Когда думаешь о творческом облике и почерке Белорусского театра имени Якуба Коласа, непроизвольно вспоминаешь "Несцерку", спектакль, который подкупает своей самобытностью и глубокой народностью. "Несцерка" вообрал в себя творческие достижения и завоевания коллектива, в нем очень ярко, колоритно выявилось режиссерское и актерское мастерство» (А. Соболевский. Два вечера с Несцеркой/ Советская Белоруссия. 24 февр. 1966. – С. 4)

“Каманда Вольскі-Лойтар-Любан-Кроль стварыла жахліва выбуховае рэчыва, роўнае дзесяткам тон трацілу!” (Тадэвуш Кокшыс, народны артыст Беларусі)

Виталий Вольский написал комедию «Несцерка» в 1940 году, а уже в следующем году она была отмечена первой премией на Всесоюзном конкурсе драматургических произведений.



Пьеса была написана в духе народной комедии с трансформацией архаических форм народного театра, балагана и выступлений скоморохов. Как отмечал Ю. Лотман в исследовании семиотики театра, в архаике народного быта практическое и знаковое поведение разделялись, и второму были свойственны праздник, игра, общественные торжества, и всему этому были свойственны изменение речи (в отличие от практического), последовательность ритуальных действий [58, с. 90]. Игра и стала потом главной в спектакле, игра в игру, с изменением речи, с праздником и яркостью цвета и света, с особым состоянием и участниками, и зрителей.

Так, Александр Фадеев писал Виталию Вольскому, что смех, порождаемый его комедией, вызывает состояние, которое подобно впечатлению от народных сказок или «Вечеров на хуторе близ Диканьки». И в то же самое время, отмечал А. Фадеев, в ней есть некоторое лукавство по отношению к народному примитиву, и это уже соотносится с лесковским «Левшой». Есть в образе Несцерки хитроватая улыбка по поводу самой простоты, мол, смотрите, как всё просто, но мы-то с автором знаем, что не всё так

уж и просто [цит. по Гісторыя беларускага тэатра: в 3 т. Мн., 1985. Т. 2. С. 364].

«Я поставил перед собой задачу создать комедию с напряжённым и чётко очерченным сюжетом, весёлую и лёгкую, освещённую искрами народного юмора, украшенную яркими красками, музыкой, пением и танцами. Мне хотелось дать театру драматический материал для спектакля яркого, живого и красочного, чтобы зритель всё время чувствовал себя в атмосфере народного зрелища, чтобы непрерывными волнами лился со сцены в зал живой поток народного искусства» (из интервью В. Вольского от 24 мая 1941 года газете «Літаратура і мастацтва»).

Осенью 1941-го во время эвакуации волею судьбы его сын оказался в Уральске, где обосновался эвакуированный туда БДТ-2, устроился на работу в театр осветителем, бутафором и даже машинистом сцены. Попутно выучил наизусть отцовского «Несцерку», текст которого потом помогал восстанавливать по памяти для послевоенного издания.



Рисунок Олега КАРПОВИЧА

Народные шутки и предания (шамякин суд, диспуты, «три загадки») вплетены в ткань «Несцеркі» и органично делаются элементами нарратива.

Пьеса В. Вольского соответствует и традиционным классическим свойствам комедии.

Борьба в комедии отличается тем, что она:

- не влечет за собой серьезных, губительных последствий для борющихся сторон;
- направлена на «низменные», т. е. обыденные, цели;

– ведется смешными, забавными или нелепыми средствами.

В смехотворном виде показываются некоторые коллизии, характеризующиеся странностями или порокам, главное место отводится интриге, разнообразной и часто прихотливой.

Образы типичны, характеры раскрыты ярко и полно. И хотя они выведены из определённой социальной среды и наделены её бытовыми чертами, и, казалось бы, должны были остаться в этом своём, определённом времени, однако оказались вневременными и общечеловеческими.

Композиция пьесы, этими характерами инспирируемая, насыщена и интенсивна. Автор использовал в ней приёмы, которые стали базовыми для создания сценических образов и их отношений: пародирование, гиперболизация, контраст и сильный гротеск. Но поскольку он сочетает сатирическую комедию (с интонацией уничижительности и осмеяния) и элементы комедии лирической (которая строится на мягком юморе и симпатии к лирическим персонажам), в его произведении возникает своеобразная волновая структура с острой сатирой в центральной гротескной части пьесы (сцена учёного диспута и сцена суда) и двумя «обрамляющими» её лирическими актами с пением, танцами, хороводами и любовной интригой.

Кроме того, когда говорят об архитектонике комедии как таковой, то рассматривают два разных варианта: комедию положений либо комедию характеров. В. Вольский органично сочетает неожиданные повороты действия, что свойственно для первого типа, со столкновением взаимоотталкивающих личностей, характерным для второго.

Виталий Вольский – автор нескольких комедий. Кроме «Несцеркі» популярностью пользуются его «Цудоўная дудка»/«Чудесная дудка» и «Дзед і жораў»/«Дед и журавль» конца 1930-х годов. Это действительно народные комедии, и они построены на основе бытовых историй, переходящих и блуждающих сюжетов, площадного юмора.

В этом смысле творчество В. Вольского находится в русле европейской традиции, и многое в его «Несцерке» соотносится с сюжетами и образами *commedia dell'arte*, вышедшей из уличных карнавалов, с парадами всех персонажей, с музыкой, трюками, дурачествами с обязательными тремя актами, с короткими интермедиями между актами и даже в середине акта. Сюжет их всегда представлял собой историю влюблённых, которым мешают старики и которые преодолевают все помехи благодаря слугам. С этим сюжетом соотносится и фабула «Несцеркі», где влюблённым мешает мать героини и навязываемый ею жених, а помогает весёлый плут.

Главный персонаж – буфонный Несцерка представляется совокупностью, синтезом двух дзанни: это ломбардиец Бригелла из Бергамо, хитрый и умный, и деревенщина Арлекин, простоватый, яркий, весь в заплатках на дырявом платье, – носители низкого смеха и всегда заражающие удачными шутками. Псевдоучёный доктор права Баландзоне соотносится со Школяром Самохвальским, судья-заика Тарталья – с Судьёй, хвастливый вояка и трус Скарамучча – с первым шляхтюком, а хвастливый вояка Капитан – со вторым шляхтюком, юный влюблённый Флавио – с Юрасем, а юная влюблённая – с Настачкой.

Сюжет комедии «Несцерка» представляет собой череду увлекательных приключений, каверзных ситуаций, смешных положений, связанных с историями главных персонажей. Несцерка хочет помочь парню Юрасю обвенчаться с местечковой красавицей Настачкой. В ходе действия ему приходится перехитрить пана Барановского, в учёном диспуте одолеть школяра Самохвальского, обвести вокруг пальца Судью и шляхтюков, заставить школяра отречься от Настачки и уломать её мать, чтобы та дала согласие на свадьбу дочери с Юрасем.

В спектакле разворачивается несколько линий: у Несцерки, который, убегая от шляхтюков, связывается в различные истории; у молодых влюблённых; у школяра Самохвальского, который меняет невесту на карьеру; есть линия Судьи и несправедливого суда; а также линия пана Барановского.

Все эти параллельные истории объединяет в единый сюжет и связывает центральный персонаж – ловкач и балагур Несцерка.

В общем, это его «гоголевское» путешествие от эпизода к эпизоду, от «пристани» к «пристани», от персонажа к персонажу, тип которых раскрывается при столкновении с Несцеркой. В результате обнаруживается, что за этой внешней историей, за нарративом раскрывается внутренний, более важный сюжет – рассказ о самом Несцерке, не только как о двигателе интриги (хотя именно это его функция в пьесе), но как об особом человеке, особом характере и даже особой судьбе. В пьесе В. Вольского за яркими свойствами комедии скрыт гоголевский приём дороги, созерцания, участия, фиксации примет и нравов.

Но и это не всё. За этими двумя сюжетами присутствует ещё один. И именно он позволяет спектаклю Коласовского театра быть долговечным. Дело в том, что своеобразный код «Несцерки» – это его обрядовая структура, скрытая за нарративом и за смыслами дороги/приключения. Именно гармония обряда, его последовательность, его цветовая палитра воздействуют на зрителя, вовлекая его в круг ритуальной культуры, позволяют, исключив связь с сиюминутным, войти в область коллективного бессознательного национальной традиции.

Вне сомнения, главный персонаж пьесы – это Несцерка, и его приключения составляют основу сюжета, где все другие действующие лица являются действующими не сами по себе, а только в связи с ним и воспринимаются нами с его точки зрения, через его оценку. Он сценарист, режиссёр и дирижёр всей интриги, он игрок. Потому что он в первую очередь Шут.

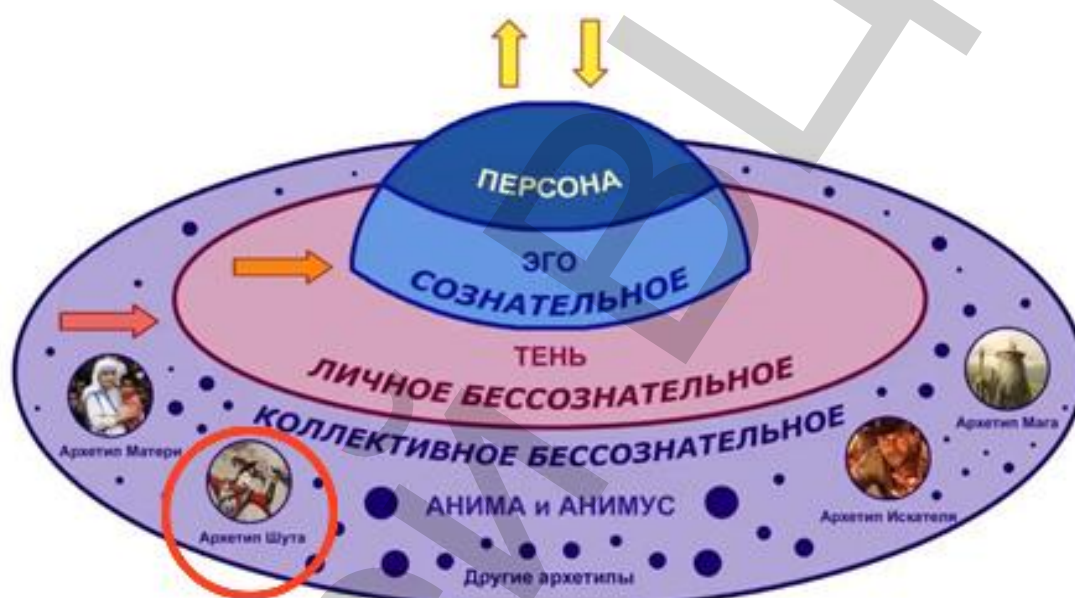
Появление этого персонажа в белорусской литературе/театре накануне Великой Отечественной войны представляется неслучайной случайностью. Исследователи подчёркивают, что наибольшее распространение истории о Шутах и с Шутами получают именно в переходные моменты истории: Петрушка, бравый солдат Швейк, шут Шико, весёлый Фигаро связаны с предчувствием определённых событий. Социокультурное пространство в напряжённые свои периоды как бы излучает, выплёскивает из своих глубин подобные архетипические образы.

«Но именно эта комедия оказалась к месту и очень ко времени в самые тяжкие дни навалившейся на страну беды. Когда многие были растеряны и просто напуганы, вдруг появляется Несцерка и, подобно Ходже Насреддину или бравому солдату Швейку, доказывает, что безвыходных ситуаций не бывает – из любой есть выход. Главное не растеряться, держаться вместе, ничего не бояться и проявлять смекалку. И тогда никакая беда не страшна! Тем более – добро всегда побеждает зло, а наказание за подлость и обман неотвратимо... Несцерка не просто веселил зрителя, он вселял в людей уверенность. А что еще было так необходимо для будущей победы?» (К 75-летию спектакля «Несцерка»/ karpovich@sb.by. Советская Белоруссия № 191 (25073). Среда, 5 октября 2016).

В середине 20 века появился специальный термин для определения подобного персонажа – это **трикстер**, что обозначает «хитрый и неуловимый». Подобная дефиниция выявляет архетип, связывающий воедино различных литературных простаков и проказников, обладающих невероятным оптимизмом, смелостью и отчаянностью, удачливых и умных.

«<...> речь идет о бессознательном, имеющем не индивидуальную, а всеобщую природу. Это означает, что она включает в себя, в противоположность личностной душе, содержания и образы поведения, которые являются повсюду у всех индивидуумов одними и теми же. Другими словами, коллективное бессознательное идентично у всех людей и образует тем самым всеобщее основание душевной жизни каждого, будучи по природе сверхличным. <...> мы имеем дело с древнейшими, лучшими сказать, изначальными типами, т. е. испокон веку наличными всеобщими образами. <...> Так как архетипы, подобно всем нуминозным явлениям, относительно автономны, их чисто рациональная интеграция невозможна» [97, с. 8–20].

Устройство психики по К.Г. Юнгу



Архетип Шута включает в себе шутника, клоуна, фокусника, скомороха. Обычно это – персонаж спонтанный, весёлый, импульсивный. Он всегда остро ощущает момент, использует его для своих целей, мир и людей принимает легко, без рефлексии и без злобы. Особенностью Шута является и то, что он балансирует между порядком и хаосом, потому что одинаково владеет и гармонией и дисгармонией – он истинный артист: отлично чувствует окружение, умеет управлять людьми, а главное – он любит самую игру. Шут абсурден, в этом – его сущность, и, отражая абсурдность мира (Тиль Уленшпигель обозначает «Зеркало совы»

и изображается с зеркалом и совой), он справляется с этой абсурдностью мира, с этой серостью мира, с его безликостью и стылой обыденностью. Современные социопсихологи советуют: в мире хаоса впустите хаос внутрь себя, плывите с ним, и он предложит вам неожиданные встречи, неожиданные варианты, неожиданные перспективы. Так и Шут. Он не позволяет себе остановиться, замереть и успокоиться, не позволяет застрять в ситуации, он постоянно меняется, и ситуация начинает меняться вместе с ним. Он – Одиссей в волнах Океана.

Вместе с тем, важно подчеркнуть ещё одну особенность подобной игры с миром. Так, Ю. Лотман отмечал неоднозначность игрового поведения, которое сочетает и практическое и знаковое поведение: «Играющий помнит, что он находится не в действительном, а в условно-игровом мире – он не охотится, а как бы охотится, не плывет по морю среди враждебных бурь и туземцев, а как бы путешествует. Но, одновременно, он испытывает эмоции, соответствующие подлинности воображаемых обстоятельств. <...> сущность игрового поведения в том, чтобы знать и не знать одновременно, помнить и забывать, что ситуация вымышленная <...>. Искусство игры заключается именно в овладении навыком двупланового поведения» [58, с. 90].

Несцерка у В. Вольского пребывает всегда в ситуации воображаемой, созданной им самим из обстоятельств жизненных, изначально ему данных, однако он тут же катализирует и всю жизнь вокруг, меняет игроков и нарушает их привычные ритмы, провоцирует новые обстоятельства и при этом смешит публику.

Он сам является проекцией глубин народного сознания. То есть эти глубины «играют» через него. Вот как оценивает этот образ критик А. Соболевский: «Люди испокон веков смеялись над своими угнетателями. Не всегда вслух, чаще исподтишка, про себя. Богатый, разнообразный фольклор сберег для грядущих поколений этот многовековый смех, остроумный, нередко едкий, уничтожающий. Несцерка Александра Ильинского, пожалуй, весь из этого фольклора. Главная его сила и оружие – это острый ум и иронический, а иногда очень злой смех» [85, с. 4].

Самый известный из подобных совокупных образов – это Тиль Уленшпигель, бродяга, балагур и плут из фламандского фольклора 14 века, сюжеты о котором были оформлены в начале 16 века в книге «Занимательное сочинение о плуте Тиле, родившемся в земле Брауншвейг, о том, как сложилась жизнь его», раннем комическом эпосе, приписываемом Г. Боте. «Тиль» был переведён на разные европейские языки, в том числе и на польский, где у него появился аналог – Совизжаль. Во второй половине 19 века был издан роман Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, их приключениях отважных, забавных и достославных во Фландрии и иных странах», где образ главного героя представлен как карнавальный, нарушающий традиции и устои, воплощающий элементы хаоса. Одним из излюбленных сюжетов в этой истории является и «богословский спор», в котором шут противостоит кичливому учёному и выигрывает, оставляя учёного в дураках – это сюжет, находящийся и в ядре «Несцерки».

Несцерка соотносится и с образом Василия Тёркина, балагура и весельчака, находчивого бойца, души компании, самого народного героя тяжких 1940-х.

По этому поводу артист Пётр Ламан вспоминал: «Я ещё во время репетиций сделал литературное открытие: хотите узнать, как вёл себя Несцерка на войне? Прочтите «Василия Тёркина» Твардовского. Твардовский и не прячет этого: сравните имена НесТЕРКа и ТЕРКи!» [72].

– Вам не кажется, что мой герой очень похож на Теркина? – подчёркивает Пётр Ламан. – Твардовские ведь из наших краев. В имени Несцерка и фамилии Теркин – один и тот же корень – «тер». «Несцерка» – значит «не стерети», то есть моего героя не согнуть, не сломать, не стереть с лица земли.

Древнегреческое имя Нестор означает «победитель», «вернувшийся домой», «вернувшийся на родину», а также означает «возвращаться, отправляться, благополучно уходить». Несцерка – уменьшительное от Нестора, всегда смелый, всегда общительный, открытый и дерзкий, всегда стремящийся быть на первом месте.

В белорусской интермедии этот образ выкристаллизовывался постепенно, однако такого завершения, как это было с героями в итальянской комедии масок, не получил. Даже стойкого имени за героем не закрепилось. Персонажа с такими характерными, атрибутивными чертами называли Селянином, Мужиком, Хлопам, Гаврилой (интермедия «Пан Літэрат»). Имя Несцерка тоже встречалось, но редко.

Пьесу Виталия Вольского постоянно переиздавали (1940, 1945, 1946, 1951, 1962, 1971, 1975, 1977, 1998). В 1955 году её перевели на украинский и на польский языки и издали в Киеве и Варшаве. Она была опубликована и в России: в 1945 году в переводе А. Куперштока, в 1949 году – в переводе В. Владимирова, в 1954-м – в переводе А. Прокофьева.

В 1947 году пьесу поставили в Полесском областном драмтеатре (режиссёр В. Потехин), в 1971-м – в Белорусском республиканском театре юного зрителя (режиссёр П. Молчанов), в 1973-м – в Могилёвском областном театре драмы и комедии им. В. Дунина-Марцинкевича (В. Королько), в 1980-м – в Гродненском областном драмтеатре (режиссёр В. Симакин), в 1944-м – в Москве, в 1947-м – в Варшаве, в 1949-м – в Польше, в 1980-м – в Белорусском гостеатре музкомедии (в постановке Б. Второва по оперетте Г. Суруса, либретто В. и А. Вольских), в 1955-м был снят кинофильм «Несцерка» (режиссёр Александр Зархи по сценарию В. Вольского с актёрами: Борисом Тениным, Евгением Полосиным, Верой Поло, Эрастом Гариным и др.).

Степан Лавшук, анализируя пьесу, подчёркивал: «Само действие имеет, хотя и усложнённую, однако стройную структуру, включающую несколько относительно самостоятельных сюжетных блоков. А точнее, пьеса представляет собой контаминацию обработанных автором фольклорных сценических произведений, фрагментов из батлеечных текстов, интермедий и т.п. Объединяет все эти блоки динамичная личность – главный герой пьесы Несцерка. Сначала у него завязывается конфликт с двумя шляхтыками: одному он искалечил кобылу (вытаскивая ее из болота, оторвал хвост), другому сильно перепугал жену, прыгнув на неё с моста (она стирала в речке бельё, а Несцерка спасался от гнева первого шляхтыка). Затем законтачил с паном Барановским (взял с него деньги за изготовление седла, хотя выполнять заказ и не собрался). Во всём блеске раскрылся герой в сценах диспута со школяром Самохвальским и судебного разбирательства. Показательно, что даже в ярмом рочном спектакле, показанном бродячими скоморохами, Несцерка принимает самое деятельное участие, активно пытаясь помочь влюблённым Юрасю и Насте, соединить их судьбы. Несцерка... Это имя стало нарицательным» [51, с. 14]. Прекрасно С. Лавшук заметил, что хорошее произведение имеет душу, смыслово-эмоциональную ауру, и у «Несцеркі» эта аура светлая, тёплая, добрая. При всей своей остроте спектакль – добрый, потому что он – комедия, а не сатира, он оптимистичен и несёт в себе веру в справедливость.

Премьера «Несцеркі» (это был театральный показ для общественности города) состоялась 18 мая 1941 года. В Витебске показывали спектакль в воскресенье. По воспоминаниям актёров, стоял весёлый солнечный день. Спектакль приняли очень хорошо.

По воспоминаниям З. Конопелько, не все сразу отнеслись к репетициям с энтузиазмом, мол, нечего устраивать из театра балаган. Однако режиссёр Н. Лойтер всё-таки увлёк своими идеями [23].

Т. Сергейчик писал о том, что на репетициях постоянно слушали музыку Любана, народную, лирическую и поэтичную: «Я внимательно прислушивался к звучанию роли у А.К. Ильинского, к ключу ролей Насты и Юрася у З. Конопелько и А. Шелега. Режиссёр всё своё внимание сосредотачивал на них, увлекаясь лирикой, поэтичностью в пьесе. Я уже ясно чувствовал, куда он ведёт её. И мне это нравилось. Мне нужно было самому полюбить всё положительное и красивое в пьесе, чтобы ворваться в неё резким оттеняющим контрастом. В моём воображении представала <...> красота природы, полей и лесов. Прекрасные песни девчат... <...> Перед премьерой все участники спектакля очень волновались. Дело в том, что в коллективе были люди, не принимавшие спектакль. Шли споры. Вот почему последнее слово было за зрителем. Учитывая такое положение, дирекция театра не отважилась показать спектакль широкой публике, а сделала закрытый его показ. Без афиш и без билетов. Целью была проверка спектакля. И общественность приняла его с радостью. Успех был полным и безоговорочным. <...> Зрители города так и не увидели “Несцерку”. Во второй половине мая 1941 года мы были уже в Выборге. Помню, на станции нас встретили торжественно и с военным оркестром» (перевод автора – Т.К.) [86, с. 117–126].



Режиссёр, сценограф среди участников спектакля

На следующий день отправились на гастролы в Выборг и Петрозаводск, но там произошёл казус, актёры вышли на сцену, стоят в декорациях, а костюмов нет: не приехали.

«Некоторые плакали от обиды и горечи!.. Что пережили!.. Спектакль перенесли на завтра. В ту ночь, а ночь была белая, необычная, никто не спал. Начались настойчивые поиски. Видимо, всех поставили на ноги. Наконец, выяснилось, где-то на далёкой станции случилось крушение, вагон повреждён. Перегрузить и доставить костюмы поездом можно только на третий день. Нам выделили гидросамолёт... Наступил второй вечер. И снова полный театр... И снова все готовы – в гриме, париках. Только костюмы надеть... Погода отвратительная, дождь. Гидросамолёт вылетел с костюмами, а здесь нет... Восемь, девять, десять часов... Неужели снова отмена? Зрители не уходят. Заглядывают за кулисы, сочувствуют, успокаивают. Предлагают сыграть в любых костюмах. «Несцерка» не в “своих” костюмах? Особенно последняя картина – свадьба Насты? Не представляли такого. И тут позвонили по телефону: гидросамолёт приводнился на Онежском озере. Там машина уже давно ждёт. <...> Всё прошло прекрасно. Приём необычайный. Зрители долго не расходились, поздравляли, горячо (уже нам) доказывали, что такой спектакль в других костюмах играть нельзя» (перевод автора – Т.К.) [10].

Т. Сергейчик вспоминал, что фактически премьера «Несцерки» состоялась в Петрозаводске, где он просто очаровал зрителей, и целая полоса в местной газете была посвящена спектаклю.

Затем благонайдённые декорации и костюмы были отправлены в Полоцк, куда театр отправлялся на следующие гастролы, которые должны были начаться в конце июня 1941 года, но... «Город Минск, Киев бомбят – родные, близкие моему сердцу города. Погибают люди... Что с Витебском? Как там семья? Живы ли? Пока был на людях, их мужество вливалось в меня и давала спокойствие. Но сейчас, когда я остался один перед выходом на сцену, эти чувства вихрем закружили меня и заполнили. Чувствую, что не могу играть. Это не страх. Это какая-то огромная человеческая боль охватила меня так, что я не могу с ней справиться» (из воспоминаний Т. Сергейчика).

Ехали домой долго, пропуская военные эшелоны. В Ленинграде целый день ждали поезд. Над городом висели аэростаты. Ехали в Витебск ночью, слышали взрывы.

Ни вагона с декорациями, ни сопровождающих вагон не было. И уже его было не найти: война, бомбёжки, жертвы. В начале июля выехали в эвакуацию, ехали через Смоленск. В Саратове, где намеревались закрепиться, театр не приняли, и эшелоном отправились в Свердловск, а потом в Курган, откуда вернулись обратно в Свердловск. Целый месяц связывались с Москвой. Узнали, наконец, что должны добраться до Уральска в Западном Казахстане: «Мне вспоминается наше первое общее собрание на новом месте. Самое короткое, деловое и конкретное. Самое необычное, многолюдное и суровое из всех актёрских собраний, в которых я в жизни участвовал» (из воспоминаний Т. Сергейчика).

В Уральске узнали, что костюмы и декорации уже две недели дожидаются их: «Однажды позвонили нам с вокзала и сообщили, что на имя театра прибыл вагон с каким-то имуществом. Мы уже давно свыклись с мыслью, что всё наше давно сгинуло, и в чудо не верили. Но, когда пришли на вокзал, убедились, что это правда. На запасном пути стоял вагон с надписью “Западный Казахстан – станция Уральск. Второй Белорусский государственный те-

атр”. <...> После осмотра выяснилось, что вагон загружен оформлением спектакля “Несцерка”. Здесь было всё: декорации, одежда сцены, все костюмы, осветительная аппаратура, парики и даже гримы и ноты. Целиком весь спектакль. Бери его и хоть сейчас играй. И какой спектакль! Такое оформление и костюмы теперь в наших условиях даже трудно себе вообразить. Радости нашей не было конца!» (из воспоминаний Т. Сергейчика).

Из накладной узнали, что станция отправления багажа – Петрозаводск, а отправитель – коллектив рабочих железнодорожного узла. Там в свой выходной актёры сыграли «Несцерку», и тот спектакль принимали как праздник, смеялись, радовались. И вот рабочие с величайшей аккуратностью собрали оформление, погрузили его в вагон и отправили через всю войну как бесценный подарок театру в знак признательности за несколько часов театрального счастья. Среди вещей в вагоне была записка, где говорилось, что рабочие просят прощения, что сделать большего для театра не могут, и прошались с пожеланиями удачи и успеха.

«Ну, если ты, “Несцерка”, нашёлся, не убит, жить тебе долго, думали мы. Недолго мы здесь будем. Скоро вернёмся в Беларусь. Поедем через Москву, расставим твои декорации прямо на площади перед Белорусским вокзалом, сыграем и домой!...», – вспоминала актриса Татьяна Бондарчик.

В Уральск из Москвы приехал Лойтер. И вот дали третий звонок, на сцену выбежал Ильинский, взвился суперзанавес, и начался эпизод кирмаша, и вот уже притихшие было зрители увлекаются зрелищем, и уже почти до финала не стихают аплодисменты. И на месяц вперёд все билеты были раскуплены. Правительство Казахской ССР даже предложило театру государственную дотацию, но актёры от неё отказались.

Запись от 6 сентября 1941 года, сделанная в Уральске, гласит: «Начало в 20.30 час., конец в 24 часа. По распоряжению дирекции начало спектакля задержано на 15 минут. Настя – Конопелько. Спектакль прошёл технически чисто». 7 сентября похожая запись. 11, 12, 19 сентября Настю играла актриса Татьяна Заренок. 14 сентября играли утренник «Несцерку» в 12 часов до 15. 10. Настя – Конопелько. А в 15.45 выехали с концертом в военную часть, где показали фрагменты из спектакля. 21 сентября в 16 часов выступили с шефским концертом, в котором выступали Е. Радзяловская, С. Скальский, А. Ильинский и показывали 6-ю картину из «Несцерки». 13 октября давали концерт в Фонд Обороны с 6-й картиной (Настя – Конопелько). Теперь только она играла героиню. 27 января 1942 года состоялся литературный концерт, начавшийся в 21.30 и закончившийся только около 2 часов ночи. В 6-й картине «Несцерки» во время этого концерта была занята Зинаида Конопелько. Она же играла в спектаклях 28, 29 и 30 января. А 15 февраля спектакль играли дважды: и днём, и вечером [ГАВт. Ф. 967. Оп. 1. Д. 1. Лл. 1-1об., 2, 3-3об., 4, 7; Ф. 947. Оп. 1. Д. 2. Л. 1. 2; Ф. 947. Оп. 1. Д. 3. Лл. 9-9об., 11об., 15, 17, 19об.].

«Несцерку» в Москве всё-таки сыграли, как и мечтали всю войну. А потом вернулись в Витебск. И когда вышли из вагона, увидели, что весь город просматривается насквозь: «То, что мы увидели здесь, поразило нас до глубины души. Вместо вокзала – пустое место. От железной дороги до самой Двины только груды битых кирпичей. Не поймёшь, где какая была улица, – как будто мы здесь никогда и не жили. Вместе с представителями партийных и советских учреждений встречать нас пришло всё население города. Встречающих было не больше, чем приехавших... Стихийно возник митинг. Говорили речи. Плакали мы, плакали встречающие, и никто не стеснялся слёз. Горстка бедно одетых людей с худыми лицами

среди руин родного города со слезами на глазах радовалась нашему приезду домой. Если раньше некоторые сомневались, стоит ли так рано возвращаться в Витебск, то теперь мы сердцем почувствовали, что сделали доброе дело. <...> Нас повезли в ветеринарный институт и разместили в учебном корпусе, на полу пустой аудитории. <...> Наш театр стоял без крыши, без окон и дверей, чернея смертельными ранами. Осиротевшая площадь перед ним заросла травой и бурьяном. Бывший зрительный зал тоже зарос, вместо сцены зияла глубокая яма. <...> Такой мёртвый город мне довелось видеть впервые» (из воспоминаний Т. Сергейчика).



В день освобождения 26 июня 1944 года в Витебске оставалось 118 жителей и только 10% жилого фонда.

Из дневников Г.А. Орловой, народной артистки БССР, уроженки Витебска, закончившей в 1948 году Студию театра имени Якуба Коласа: «Вернуться в свой город было моей мечтой с начала войны. Это был любимый город. Мне в нём нравилось всё. Неширокие улицы, все в зелени, со старинными домами старой кирпичной кладки, с литыми узорными металлическими балконами и лестницами. С полосатыми тентами над витринами маленьких магазинчиков, продававшими городу какую-то уютную патриархальность. Наша улица и наш двор снились мне всю войну. Довоенные дворы – это был прекрасный микромир детства. А наш двор был какой-то особенный. В нём был небольшой фруктовый сад, две большие березы и палисадник с жасмином, сиренью, розами. А цветочную клумбу мы, дети, каждую весну сажали сами. После уроков бежали на Полоцкий базар и на деньги, которые нам давали на завтрак, покупали семена различных цветов. Никто нас не “охватывал” на это мероприятие. Это как-то само собой разумелось. Наша улица была знаменита тем, что на ней был аэроклуб. Предвоенное время было эрой авиации, летчиков. Молодёжь страстно рвалась в небо. Этому способствовала всемирная слава наших прославленных асов – Чкалова, Громова, Ляпидевского, Коккинаки и многих других. <...> Аэроклуб был центром притяжения детворы не только нашей улицы, но и всех прилегающих. <...> Витебск фашисты назы-

вали “щитом Прибалтики”. Весна 1944 года была тёплой, парной, с частыми грозами, ливнями, после которых опять сияло солнце. Всё росло, расцветало. Особенно буйно расцветала сирень в заброшенных палисадниках около разрушенных домов. И из всех этих кущ несло соловьиное пение. Такого хора я больше уже никогда не слышала. <...> Григорий Васильевич, мой отчим говорил: “Вот сначала съезжу туда один, посмотрю что и как. Говорят, город очень разрушен, может, там и жить негде”. Вернулся через неделю осунувшимся, молчаливым. На все мои вопросы отвечал односложно: “Вот приедешь – увидишь всё сама”. <...> Я уже была подготовлена к тому, что Витебск сильно разрушен, но что моего города больше не существует, этого я себе представить не могла. <...> Вернувшись в Витебск, я пошла в школу, которую наспех отстроили к началу учебного года и 1 сентября мы со своими табуретками со всех концов города пошли в эту школу. Однажды по школе пронёсся слух, что вернулся их эвакуации театра Я. Коласа. <...> Потрясением была игра Александра Константиновича Ильинского. <...> Какое же это было счастье, что в полностью разрушенном городе, который специалисты считали невозможным восстановить, где мосты через Двину были взорваны и люди добирались в театр на лодках, на пароме (позже был временный понтонный мост), где люди жили в землянках, наскоро отстроенных коробках разрушенных домов, в этом городе был такой театр, театр высокой культуры, с великолепным репертуаром и великолепной актёрской труппой и режиссурой» [ГАВт. Ф. 947. Оп. 1. Д. 51].

К концу июля в городе было уже 7852 человека, а к концу года 32 471. Вернулись освобождённые из концлагеря Марьяново, демобилизованные и те, кто был в партизанах и в тылу, те, кто прошёл войну в санитарных поездах и угнанные в Германию. В сентябре количество жителей возросло ещё на 6906 человек.

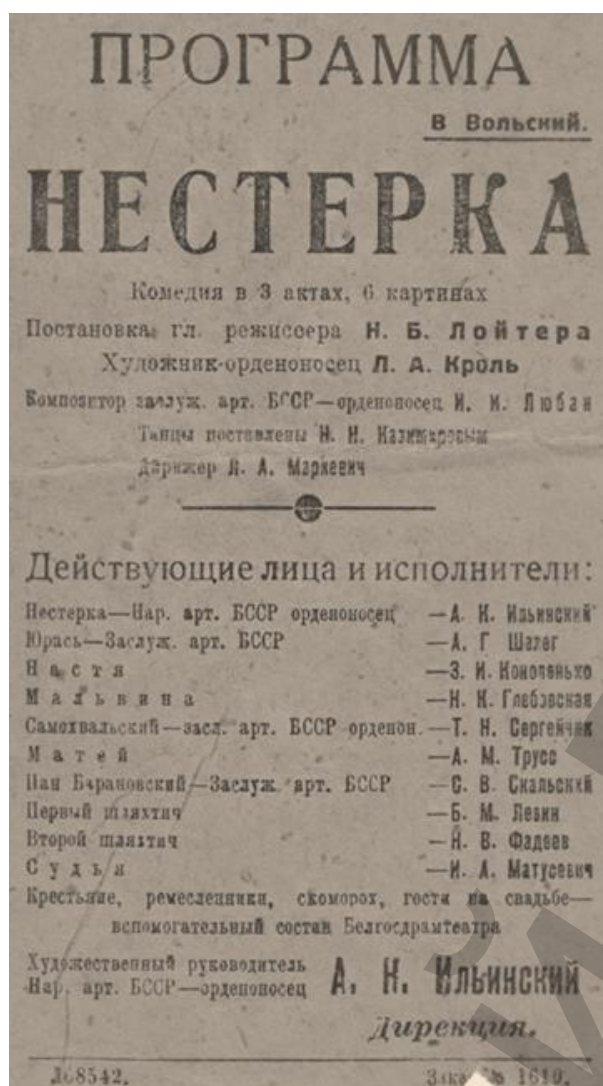


**28 ноября 1944 года спектакль «Несцерка» сыграли
в здании кинотеатра «Спартак»**

ботали телефон, телеграф, городская библиотека и был вновь открыт кинотеатр «Спартак», началась послевоенная жизнь.

В городе говорили, что европейская комиссия высказалась о Витебске как об умершем городе. А здесь сразу же открыли больницу. Появилось радио, появился хлеб. 9 июля 1944 года состоялся первый воскресник по очистке города. В августе были открыты фабрики «Знамя индустриализации», КИМ, кирпичный завод, заводы имени Кирова и имени Коминтерна, завод заточных станков, мясокомбинат.

Целый месяц поднимали из Западной Двины три затопленных парохода, устраивали лодочную переправу. Зара-



На заседании бюро Витебского горкома КПБ от 2 сентября 1944 года говорилось, что пешеходный мост в районе театра необходимо построить до 1 октября, особо дефицитные материалы выделить на театр до 10 октября [ГАВт. Ф. 102. Оп. 3. Д. 4. Л. 124].

Театр обосновался за мостом (разрушенном), на «той стороне», как говаривали в Витебске. Играли в Клубе металлистов, откуда были переведены организации Железнодорожного района, сделали озеленение территории, к ноябрю завершили устройство сцены и начали отапливать здание. К осени 1944 года завершили ремонт квартир для артистов в Доме специалистов. «Несцеркой» начали 19-й театральный сезон. В сентябре 1947 года здание бывшего клуба было передано театру в безвозмездное пользование до постройки нового здания.



Разрушенный Кировский мост и Клуб металлистов вдалеке

Люди ходили в театр через лодочный мост и через дальний мост, мост Блохина. А зимой актёры после спектакля ходили через Двину по льду с фонарями.



Мост Блохина в Витебске



Из газеты «Віцебскі рабочы» от 13 окт. 1944 г.

Началась традиция именно «Несцеркай» открывать каждый сезон, чтобы он сложился удачно и счастливо. Самый первый актёрский состав играл спектакль на протяжении почти 25 лет.

Ранней весной 1946 года, когда комиссия по присуждению Сталинской премии (режиссёр И. Судаков и композитор И. Дунаевский) приехала смотреть спектакль, все удивлялись: города почти нет, жить негде, а люди **идут в театр!** Поклон за такой спектакль! Илья Судаков говорил, что Витебск поразил его, одни сплошные руины. Кажется, работать невозможно: бедное маленькое помещение, маленькая сцена. Но на ней происходило чудо, и люди из мёртвого города в это чудо попадали.



Кадры из фильма, снятого в 1946 году о 20-летию театра

На сцене пьеса была воплощена ярко, площадно, зрелищно, открытым театральным приёмом, с открытым же преувеличением, с вокальными и хореографическими номерами, с фарсовыми вставками, с яркой обрисовкой характеров и выпуклостью отношений, с акцентом на массовых эпизодах, и с блестящим актёрским ансамблем.



Сцена свадьбы.



Сцена диспута. Несцерка – А. Ильинский, Самохвальский – Т. Сергейчик,
пан Барановский – С. Скальский



Заслуженный артист БССР С. Скальский – пан Барановский



Я. Бураков в роли шляхтича (из личного фонда артиста в Витебском архиве)



Шляхтюки. Актеры Т. Кокштыс и Я. Бураков

«Смелые и острые сцены, построенные на комедийных преувеличениях, на дерзком гротеске, сцены почти фарсовой резкости и обнажённости поставлены в театре умно и тактично, со знанием народного быта, с правдивой и яркой театральнойностью» [35].

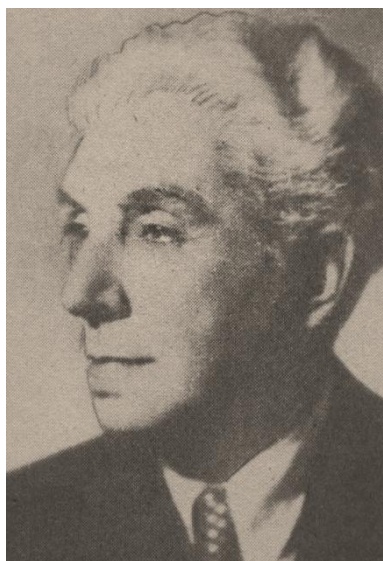


Творческий коллентив «Несцеркі»

Спектакль был удостоен Сталинской премии I степени. Премия была присуждена постановщику Науму Лойтеру, композитору Исааку Любану, исполнителю роли Несцерки Александру Ильинскому, исполнителю роли школяра Самохвальского Тимофею Сергейчику, художественному руководителю театра Павлу Молчанову.

Создатели спектакля – мастера с интересными творческими биографиями, люди высшего круга российской культуры времён авангарда, выученики/коллеги/участники новой школы. Ощущение традиций площади, понимание традиций площади – оно тоже из времени авангарда.

Из воспоминаний Г.А. Орловой: «<...> главным режиссёром театра был Н.Б. Лойтер. Оказывается, он работал с Мастером (Вс.Э. Мейерхольдом. – Т.К.) 8 лет. И всю первичную разработку ролей, так называемый, застольный период, вёл с такими актёрами, как Бабанова, Ильинский (Игорь Ильинский. – Т.К.), Свердлин, Зайчиков и др. А в то время мы об этом и не догадывались, это скрывалось, это было чревато».



Наум Лойтер – сподвижник и ученик Всеволода Мейерхольда, в режиссуре перенявший у него способы формообразования в театре, способы сценической выразительности и – главное – мастерство организации массовых сцен. В БДТ-2 Наум Лойтер работал с 1940 года. И его культовый спектакль «Несцерка», созданный по законам яркого, изобретательного зрелища, до сих пор поражает точностью композиции, отлаженным ритмом, прочерченными актёрскими линиями. В 1945 году Науму Лойтеру было присвоено звание заслуженного деятеля искусств БССР.



Исаак Исаакович Любан. В 1941–1945 гг. – комиссар Ансамбля песни и пляски Западного фронта, участвовал в партизанском движении. С 1942 года заслуженный деятель искусств БССР. Автор музыки к спектаклю «Несцерка».



Лина Юльевич Кроль. Сценограф спектакля «Несцерка».

«В 1939 году в Минске ставилась опера белорусского композитора А. Туренкова “Цветок счастья”. Десять художников участвовали в конкурсе. Выиграл его Липа Кроль. Остался доволен и декорациями, и костюмами постановщик оперы Илья Шлепянов, сам в недалёком прошлом художник театра. Опера была показана в Москве в 1940 году, во время декады белорусского искусства. Отчёт перед зрителями столицы в те годы считался серьёзным экзаменом. Едва поднялся занавес, как в зале воцарилась редкая, полная напряжения тишина, оставив несколько мгновений на томительное раздумье: полный провал или... но вспыхнул шквал аплодисментов, и они были адресованы художнику. Ему одному. <...> Художник Кроль был за “Цветок счастья” награждён орденом “Знак почёта”. <...>

В 1926 году в Минске вместе с приехавшим на гастроли театром появился известный художник Натан Исаевич Альтман. В Харькове Кроля зачислили в художники-ассистенты, и он работал с такими известнейшими мастерами, как Д. Штеренберг, А. Тышлер, Н. Шифрин, И. Рабинович. <...> Тогда же Кроль поставил и свой первый спектакль на профессиональной сцене. Пьеса Кушнерова “Гириш Лекерт” рассказывала о героических днях 1905 года. Весь коллектив трудился с упоением. Спектакль было решено показать в Москве во время гастролей. Кушнеров “притащил” на спектакль Владимира Маяковского. Тот спектаклем остался доволен и пожелал познакомиться с художником.

С того памятного дня Липа Кроль не раз сживал в кафе за одним столиком с Маяковским и его друзьями, делился новостями и, как самый молодой член компании, постоянно закупал баранки, потому что какой чай может быть в столице без настоящих московских баранок? Но настало и то утро, когда место Маяковского за столиком осталось незанятым, а пришедший позже всех Михаил Светлов всё никак не решался поведать о трагическом известии. <...>

Судьба назначила не единожды раненному и награждённому многими медалями и орденами капитану Кролю 5 мая 1945 года, взобравшись на плечи однополчан, оставить на стене Рейхстага автограф на трёх языках: белорусском, русском, еврейском. Погибли жена, три малолетние сына, дом, библиотека, письма друзей, папки с рисунками... У него хватило воли заново начать свою жизнь. В 1961 году Кроль был назначен главным художником белорусского отдела Всесоюзной художественной выставки. <...>

В статье Народного артиста СССР Н. Зубова в “Правде” за 19 февраля 1955 года читаем: “Художник Л. Кроль не увлекается чисто этнографическими бытовыми мотивами оформления. Он очень удачно, остроумно находит ту меру условной стилизации, которая придает сценическому представлению и праздничность, и художественную изящность, и в то же время сохраняет верность бытового колорита”. Кроль проделал кропотливую черновую работу, изучая народное искусство. На сцене появились мотивы резьбы по дереву, орудия крестьянского труда, столетиями служившие землепашцам и оттого ставшие эмблемами самоутверждения трудового люда. Ковши, миски, берестяные коробки, кошики, жбанки составили своего рода зрелищный аккомпанемент действию. Оформление и оборудование сцены было в известной мере подсказано архитектурой старого села. Чувство стиля обязало художника приблизить элементы пейзажа, даже и облака, к национальным орнаментам. Чувство меры охранило как от рецидивов натурализма, так и самодовлеющей стилизации. Степень условности спектакля, заложенная в пьесе В. Вольского, была оптимально выявлена кистью Кроля» [34].

Первые исполнители главных ролей в спектакле:

Александр Константинович Ильинский



«Афиши театра имени Якуба Коласа сообщали о постановке комедии В. Вольского “Несцерка”. Зрители любят эту жизнерадостную пьесу и пришли на спектакль так, как обычно приходят в гости к добрым знакомым, где весело, легко и радостно можно провести вечер. Погашен свет.

Играет оркестр, который исполняет насыщенную народным юмором музыку. Раздвигается тяжелый плюшевый занавес. За ним – второй, светлый, как белорусские льняные холсты, и вот на фоне него появляется, выбегая с каким-то смешным испугом, Несцерка – Александр Константинович Ильинский.

Действие разворачивается стремительно. Несцерка – крестьянин-бездельник. Энергичный, подвижный, он везде, где появляется, вносит жизнерадостность и веселье. Его речь насыщена острой шуткой и присказкой. Бескорыстно он помогает Юрасю обвенчаться с любимой Настей. Находчиво душит пана Барановского, побеждает в споре с лжеучёным школяром, обманывает нечестного судью и ловко выходит из всех испытаний. Зритель сочувствует Несцерке. В этой роли огромное впечатление создаёт мастерство Ильинского, его исключительное личное обаяние, прекрасное владение жестом, мимикой, а главное, <...> умение социально заострить материал роли. А как звучит в устах артиста родное белорусское слово! Сколько напевной мягкости и вместе с тем энергичности, звукового разнообразия, живых интонаций! Речь Ильинского – речь из живого народного источника, из народных сказок и песен, из произведений Янки Купалы и Якуба Коласа.

На протяжении трёх часов сценической жизни Несцерки в зале не умолкает смех <...>. Вихрем пляшет он в кругу гостей на свадьбе! Так и кажется, что ноги сами пляшут у Несцерки! Лёгкой пушинкой летает Ильинский по сцене, оставив где-то далеко и груз его лет, и людские тяготы.

Спектакль кончен, но зрителям не хочется выходить из театра. Им не надоело жизнерадостное народное представление, поставленное режиссёром Н.Б. Лойтером. Не надоел Несцерка – Ильинский, не надоел потому, что в условной театральной жизни настоящая жизнь Несцерки, бьющая ключом, захватывает нас своей правдивостью и делает зрителя участником жизни, представленной на сцене» (перевод автора. – Т.К.) [83, с. 3–7].

Как вспоминал критик Анатолий Соболевский двадцать лет спустя после премьеры, самым прекрасным моментом роли у Ильинского был диспут: «Есть большое искушение, заложенное в самой комедии, противопоставить “учёности” и манерности школяра, которыми тот хвастается, народную, в хорошем смысле слова мужичью силу. Ильинский, однако, идёт не этим путем, он противопоставляет школяру большой ум, народную мудрость, изобретательность. <...> он намного умнее школяра, он никогда не теряется, умеет быстро, почти мгновенно выйти из любого, казалось бы, безвыходного положения. <...> Хитрость не всегда признак большого ума. Хитрость Нестерки-Ильинского особая» [85]. В этих же воспоминаниях А. Соболевского есть эпизод, касающийся импровизаций Ильинского: «Один дотошный зритель <...> сто раз приходил на спектакль, чтобы увидеть, какие новые штрихи откроет актер в каждом новом представлении. И каждый раз эти штрихи были».

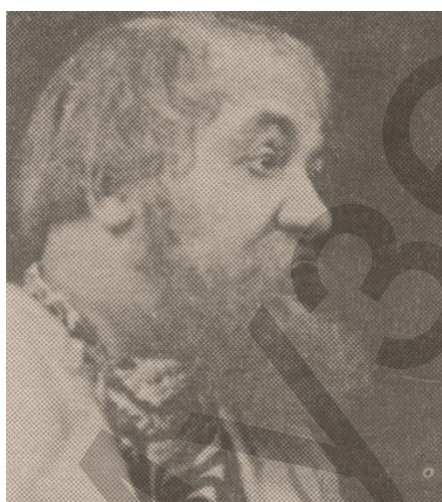
Анатолий Григорьевич Шелег



Актер БДТ-2 с 1931 года. В 1933 году окончил драматическую студию при БДТ-2. Сыграл более 200 ролей социальных героев. Его сценические образы отличались цельностью, выразительностью внешнего рисунка. Народный артист БССР (1951). Первый исполнитель роли Юрася.

«Он пришёл в БДТ-2 из самых, как говорится, глубин, имея в свои восемнадцать лет немалый и нелёгкий жизненный опыт. А в театре ждала судьба счастливая, удачная. Самобытное дарование, отличные сценические данные заметили старейшины-коласовцы А. Ильинский и Т. Сергейчик. И хотя вступительные экзамены он сдал не блестяще, добились его зачисления в студию. Потом они не утомлялись удивляться тому, какой податливый природный материал, созданный исключительно для сцены, попал им в руки, как парень старался на занятиях, как легко усваивал элементы “школы”. <...> А. Шелег стал едва ли не самым репертуарным актёром, к нему пришла необыкновенная любовь зрителя <...>» (перевод автора. – Т.К.) [24, с. 35–36].

Анатолий Михайлович Трус



С 1933 года актёр БДТ-2. Окончил Витебский Художественный техникум (1930), затем театральную студию при БДТ-2. Мастер бытовых образов, играл характерные и комедийные роли. Обладал амплуа лирического героя, с мягким характером, окрашенным мягким юмором и искренностью. Народный артист БССР. Первый исполнитель роли Матея, отца главной героини.

«Анатолий Михайлович любит играть классику, и имеет здесь значительные достижения, но большинство ролей он сыграл в современном репертуаре. В каждой – самой большой, или наоборот, самой маленькой – роли А. Трус умеет найти особенные детали, точные жесты, интонации, определяющие социальную и национальную принадлежность героя, умеет индивидуализировать сценический характер. Кажется, самой природой этот артист создан для ролей крестьян и рабочих, а эти роли специально написаны для него. Взять хотя бы знаменитого Матея из «Несцерки», которого А. Трус играет со дня премьеры в мае 1941 года до нынешнего дня, играет легко и свежо. С удивительной выразительностью и точностью артист создал образ крестьянина, классически вылепив национальный белорусский характер» (перевод автора. – Т.К.) [20, с. 35–36].

Янина Казимировна Глебовская



Актриса мощной сгущённой характерности, комедийности, красочной ядерной сочности. Народная артистка БССР (1970). Первая исполнительница роли Мальвины, матери главной героини.

Сцена из спектакля «Несцерка»:
Настачка (З. Канапелька), школяр Самахвальский
(Т. Сергейчик), Мальвина (Я. Глебовская)



Зинаида Игнатьевна Конопелько



В 1934 году поступила в театральную студию при БДТ-2. Во время учёбы участвовала в массовых сценах и исполняла эпизодические роли. Обладала эмоциональностью и открытым сценическим темпераментом, была актрисой яркой театральной формы. Народная артистка БССР (1972). Первая исполнительница роли Настачки, лирическая и возвышенная.

«Она – воспитанница студии театра. Ей и её творческим ровесникам передавали уроки мастерства и учили понимать красоту сценической правды во всём блеске высокого мастерства зрелые артисты, которые сами (сравнительно недавно на то время) были учениками мхатовцев. Что-то заветное из того, что они почерпнули в своё время в Белорусской драматической студии в Москве, органично переходило в “программу” студийцев в Витебске 30-х годов. Рассказы Т. Сергейчика, Н. Мицкевича, Е. Радзяловской, Я. Глебовской о чеховских шедеврах, о взлётах С. Гуацинтовой и С. Бирман, о филигранной партитуре каждой роли А. Тарасовой были такими выразительными, красочными и пластичными, что, скажем, А. Трус или А. Шелег потом повторяли эти рассказы, словно они сами собственными глазами видели спектакли обоих МХАТов. Незабываемый А. Ильинский мог и совсем серьёзно и пародийно показать М. Чехова в “Двенадцатой ночи” Шекспира или в Хлестакове, перевоплотиться в Москвина или в Б. Сушкевича <...>. Жадно вбирала в шкатулку своей актёрской памяти эти впечатления З. Конопелько, интуитивно она догадывалась, что студийные занятия для нее останутся школой и университетом актёрского мастерства» (перевод автора. – Т.К.) [18, с. 41].

Тимофей Николаевич Сергейчик



После окончания Белорусской драматической студии в Москве с 1926 года начал работу в БДТ-2. Создал около 200 характерных, комедийных и глубоко драматических ролей. Обладал безупречной актёрской техникой, умел лепить форму, был актёром большой фантазии. Руководил студией при БДТ-2 и преподавал в ней. Народный артист БССР (1944). Первый исполнитель роли школяра Самохвальского.

Критик Б. Бурьян: «Его школяр графически нарисован и во внешнем поведении – иногда похоже, что даже без текста, только пантомимически играя эту роль, артист уже раскрыл бы «зерно» образа самодовольного неуча, горделивого приспособленца, похотливого ханжи. Внутренне же он настолько органично ощущает себя Самохвальским, что в самых эксцентрично заострённых эпизодах выглядит натуральным, убедительным, живо выхваченным из жизни характером. Да, выхваченным и одновременно аллегорически обобщённым, как явление, – так что я уже имею право говорить об определённом человеке: это – самохвальщина, он – школяр».

«В образе Школяра Т. Сергейчику удалось органично соединить пластический и психологический рисунок, добиться точного соответствия социальной и художественной характеристик. Он предстал перед зрителем во всей «красоте» самодовольной тупости и нахрапистой самоуверенности, обёрнутой в традиционный кафтан учёности. Гипербола и гротеск служили не средством самовыражения, а художественной необходимостью. <...> Вместе с тем такая трактовка роли основывалась не на чистой фантазии артиста, а, как всегда, на реальных жизненных наблюдениях» (перевод автора. – Т.К.) [48, с. 29].

Из воспоминаний Т. Сергейчика: «Когда я слушал беседу Наума Борисовича (Лойтера. – Т.К.) о его понимании пьесы, мне, как никогда, захотелось сыграть в ней роль Самохвальского. <...> Я уже “заболел” этой ролью. Что будет, если мне не дадут её? И оснований для этого много. Прежде всего мне скажут: “Самохвальский не в твоём амплуа. Он по пьесе лю-

бовник, а ты их не играл”. Как ни стеснялся, а на заседании худсовета во время распределения я всё-таки решился попросить Самохвальского для себя. Мои опасения подтвердились. Все стали смеяться, мол, ты ошибаешься. Я заявил, что буду работать самостоятельно и докажу, что имею право на такие роли. Я стану играть любовника по-своему. Не смеялся только Наум Борисович. Он сказал, что не может не верить Сергейчику, что его убедили моя настойчивость и увлечённость. И роль была поручена мне. <...> Много наблюдений было у меня. Поступит такой парень в учительскую семинарию или в городское училище, поучится там немножко, бедный никчемный, придет домой и родного отца стыдится. Натянет на себя форму, наденет перчатки и пенсне для форсу и ходит по улице. Красуется дурень, а чем? <...> Так складывался у меня образ надутого никчемного никудышника, человека, жадного до славы и богатства. <...> Никто из товарищей не верил, что я сделаю эту роль. На репетициях за мной следил десяток глаз. И в них я читал: “Ну-ну! Посмотрим, что у тебя выйдет! Какое чудо ты нам покажешь!”». Уже и постановщик побаивался, что напрасно поверил актёру. А по ночам вставал перед его глазами, как живой, образ школяра: «кривоногий, сутулый, одно плечо приподнято, другое опущено. Шея вытянутая. Руки в карманах. Ноги заплетаются и носками в середину. Нос задирается вверх. Глаза водяные, тёмные. Как только увидит Насту, глаза загораются сладострастностью. Губы сохнут, он их облизывает. Сам весь никудышный, а горделивости как у индюка. Смех разбирает такой, что подскакиваю и хожу по комнате – уже и не я, а школяр Самохвальский» (перевод автора. – Т.К.) [86, с. 122].

Иосиф Антонович Матусевич



Окончил студию при БДТ-2 (1928). Характерный, острокомедийный актёр с великолепным точным рисунком роли и яркостью красок. Народный артист БССР (1972). Первый исполнитель роли Судьи.

«И. Матусевича можно было бы назвать “королём эпизода”. У других актёров бывают роли удачные и неудачные, заметные и проходные. У Матусевича всегда примечательные. Появится он с текстом или без текста, вы запомните этого невысокого, подвижного человека, потому что он обязательно придёт к вам со своей темой, со своими проблемами, затронет вас, заставит вас жить его жизнью, разгадывать его мысли.

<...> Идут годы, меняется внешность актёра, однако сквозь неумолимое время пронесит Иосиф Антонович неумолимую энергию, любопытство, заинтересованность жизнью и всегда молодое сердце» (перевод автора. – Т.К.) [Т. Арлова. Няма малых роляў // Тэатральны Мінск. Бюлецень БТА. № 2. 1976. – С. 39–40].



Артисты Белорусского государственного драматического театра имени Я. Коласа: в нижнем ряду (слева направо) Е.П. Родзяловская, Т.Н. Сергейчик, Я.К. Глебовская, А.К. Ильинский, в верхнем ряду (слева направо) М.С. Белинская, Е.И. Лаговская, З.С. Великий и Л.А. Гепнер. 5 января 1952 г., Витебск. Фото: М. Воронин, БГАКФД

Иосиф Дорский (с 1935 заведующий литературной частью, с 1948 до 1964 года директор театра) характеризовал актёрские работы в спектакле так: «Заслуженный артист республики А.Г. Шелег стремился поднять образ Юрася на высоту поэтического звучания, огромное обаяние помогает ему в этом. Веришь этому простому, хорошему парню, любишь его и вместе с ним радуешься и грустишь. Артистка З.И. Конопелько находит яркие поэтические краски для показа Насти. В стиле спектакля раскрывает образ Мальвины артистка Я.К. Глебовская. Она рисует образ внешне жестокой, а на самом деле мягкой, задушевной женщины. В этой внешней противоречивости она черпает комедийные элементы, проникающие в образ. Образ, ею созданный, сочный и колоритный. Роль Матея (артист А.М. Трус) скупо написан драматургом, но исполнитель её сделал всё, чтобы передать образ живого человека, искренне сочувствующего своей дочке Насте и Юрасю. Блестяще исполняет роль семинариста Самохвальского народный артист Т.Н. Сергейчик. Экономными красками, острыми и яркими, рисует он эту роль. Искусственная поза, своеобразная кокетливая походка сразу даёт внешнее представление о качествах характера. И постепенно актёр высмеивает Самохвальского – ханжу и схоласта, горделивого болтуна. В едином стремлении внешних и внутренних качеств актёру удаётся создать образ типичный. Смело, в плане реалистического гротеска

играет заслуженный артист республики С. Скальский роль пана Барановского. Колоритные фигуры шляхтюков создали в спектакле артисты Б. Левин и Н. Фадеев. Один высокий, другой маленький. Один басистый, другой фальцет. И всё это смешно, весело, всё в духе народного зрелища» (перевод автора. – Т.К.) [32, с. 53].

В 1955 году спектакль представляли на Декаде белорусского искусства в Москве. В зал пришли известные артисты, а Константин Зубов потом писал: «Несцерка владеет бесценными дарами, каких нельзя купить ни за какие сокровища мира: он умный, хитрый, мужественный и умелый. Он действительный герой народного эпоса. Несцерка воплощает лучшие черты народа – его мудрость и справедливость <...>. Он не только помогает простым людям, он пробуждает в них чувство достоинства» (перевод автора. – Т.К.) [19, с. 1].

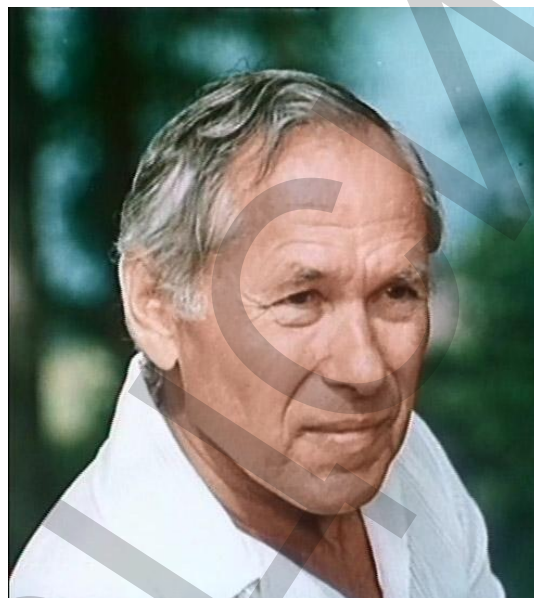
Спустя год, когда отмечали 15-летие спектакля, директор театра Иосиф Дорский подчёркивал: «Умный, весёлый и находчивый Несцерка – Ильинский с первого своего появления завоёвывает симпатии зрителя и владеет им до финального занавеса. В арсенале Ильинского богатое разнообразие творческих приёмов – от лёгкого юмора до гротеска, – так оценивали игру А. Ильинского москвичи. И всегда, когда беседа заходила об артистах, основных исполнителях ролей, подчёркивалась ансамблевость спектакля <...>. О популярности “Несцерки” говорит такой факт. Недавно дирекция театра получила письмо из Полоцка: “Рядом с нами живёт Несцерка, а мы с ним не знакомы. Обидно – познакомьте нас с Несцеркой”» (перевод автора. – Т.К.) [31].

В самом конце 1960 года спектакль ставили для Московского телевидения. Юрасём был Геннадий Гарбук, Настачкой – Лилия Кутькина.

В самом первом номере областной газеты “Віцебскі рабочы” за 1963 год появилась рубрика, ставшая затем постоянной, – “Смяецца Несцерка”, в которой публиковали сатирические материалы. И подпись под разрешением поставил Александр Ильинский: «Несцерка не исчезал с газетных страниц “Віцебскага рабочага”, даже когда спектакль прекращал на некоторое время своё сценическое существование. В редакцию ежедневно идут письма, адресованные Несцерке, а там их боль, жалобы, просьбы о помощи. Не могу забыть случай, когда возле редакции ходил возбуждённый крестьянин и спрашивал у прохожих: “Где здесь Несцерка? Как к нему попасть?” Отправили его в отдел писем, на “рабочее место” Несцерки, – к Виктору Васильевичу Смирнову и Владимиру Михайловичу Талярёнку. Знал бы Александр Константинович, сколько добра несёт людям его герой на газетной ниве, – наверное простил бы ту настойчивость неделикатного “зелёного” газетчика» (перевод автора. – Т.К.) [23, с. 5], когда у актера просили имя его героя для рубрики.

«Перед введением в газете раздела “Смяецца Несцерка” мы попросили А.К. Ильинского “благословить” своего героя на новую роль. Александр Константинович на некоторое время усомнился. Подойдёт ли Несцерка для такой должности – принять раздел сатиры и юмора: мол, он же очень добрый. А затем, немного подумав, уверенно написал: “счастливой дороги, Несцерка!”. <...> Нет. Не стареет Несцерка, как не стареют понятия чистоты и совестливости. Дрожи, бюрократ, подтягивайся, нерадивый хозяин, успокойся, хапуга, проходимец! Жалости не будет! Смех Несцерки выведет всех на чистую воду! “Смяецца Несцерка” – прочтут утром земляки в областной газете. И вздохнут с облегчением: значит, еще одного хапугу ударили по рукам, еще одного дармоеда взяли за шиворот, еще одного комбинатора вывели на свет божий» (перевод автора. – Т.К.) [25].

Фёдор Иванович Шмаков



Родился 1 марта 1917 года в Петрограде. В 1939 году окончил Ленинградский театральный институт и был принят в труппу Русского театра Белорусской ССР. В 1941 году перешёл в БДТ-2. Народный артист БССР (1959). Народный артист СССР (02.04.1975).

В спектакль «Несцерка» Ф. Шмаков попал не сразу, начинал с массовки, а спустя некоторое время уже играл Юрася. Перед открытием сезона 1962/1963 гг. срочно понадобилось заменить заболевшего Александра Константиновича Ильинского, и Фёдор Иванович согласился, потому что втайне мечтал об этом образе, знал весь текст и всю пластику роли. «Казалось, не найдётся такого другого исполнителя, которому мог бы передать великий артист несцеркову походную катомку, эту берёзовую тросточку, эту шапку-кучёмку. А вот и нет! Нашёлся достойный наследник. Некоторое время, как братья – старший и младший – по очереди выходили они – два Несцерки: Александр Ильинский и Фёдор Шмаков. Похожие и разные, потому что каждый нёс свой мир, своё внутреннее ощущение в раз и навсегда закреплённом рисунке роли» [19].

Они начинали в сотый, двухсотый, трёхсотый раз: «Добры вечар, браточки! Эге, колькі вас тут сабралася!..». А вот как вспоминал об этом Анатолий Соболевский: «Повторить образ Несцерки, который создаёт Александр Ильинский, нельзя.<...> Трудно было представить себе другого Несцерку. И всё же... <...> Тогда на сцену в роли Несцерки вышел Федор Шмаков. С таким же киечком и узелком, как и прежде, в такой же одежде и гриме. Никаких особых изменений в спектакле не было – повторялись прежние мизансцены, исполнители. Было такое впечатление: не стремился артист удивить зрителей чем-то новым, неожидан-

ным. <...> это простота, искренность и большая человечность. Действительно, какой он чуткий, внимательный. Как широко распахивается для людей его душа. <...> В тот вечер, когда играет Шмаков, мы не столько веселимся, глядя, как герой хитростью побеждает своих противников, из воды сухим выходит. Мы искренне сочувствуем Нестерке. Спасая других людей, он не умеет спастись сам. <...> И, если Нестерку чем-либо наделил бог, так это сердечной щедростью» [85, с. 4].

А вот как А. Соболевский сравнивает Ильинского и Шмакова:

«Когда Нестерка-Ильинский в финале, как и в начале представления, вновь выходит на просцениум, чтобы распрощаться с публикой, хочется радостно помахать ему рукою. Он своей легкой походкой пойдёт дальше, чтобы помогать людям, чтобы во весь голос смеяться над богачами. Ему всегда легко и весело. Весело и легко с ним и людям»

«Когда же выходит прощаться Нестерка-Шмаков, почему-то не поднимается рука, чтобы помахать ему на дорогу. Невольно думается, что вот устроил он Юрасю и Насте счастье, те вместе с товарищами веселятся, радуются. А сам Нестерка все такой же несчастливый. По-прежнему нет у него ни кола, ни двора, нет своей семьи, нет даже какого-либо пристанища. И пойдёт он снова в темноту, в слякоть и в стужу. И сам будет голодный и холодный»

Четыре года оба артиста выходили на коласовскую сцену в одной роли, а после кончины А. Ильинского в марте 1967 года Фёдор Шмаков долгие годы был бессменным Нестеркой в театре.

Спектакль нового образца изменился радикально. К примеру, Зинаида Игнатьевна Конопелько вышла в роли Мальвины.



А. Соболевский подчёркивал, что на сцену вышла не похожая на давнюю её Настачку, самоуверенная и полная женщина, жесты её были широкими и преувеличенными, а в голосе зазвучали даже и басовитые нотки [81, с. 56].

Юрася играл А. Котельников, Настачку – Л. Кутькина и А. Еленская, Самохвальского – В. Короткевич.

Позже роль школяра Самохвальского уже играл Николай Тишечкин.

Николай Петрович Тишечкин



Актёр необычайно разносторонний, тонкий, лирического амплуа, однако удивительно сочетавший в своём даровании и комедийную грань и глубокий драматизм.

Школяра он играл самозабвенно, и эти эпизоды зал принимал на «ура», хотя всегда у Н. Тишечкина присутствовала нота скрытой печали, и его школяра было очень жалко. К. Бушко писала, что в сопоставлении с Т. Сергейчиком этот образ несколько проигрывал. Однако это был просто иной образ, более тонко созданный, без буффонады, без характерной остроты, но с остротой резко комедийной, но и деликатно созданный актёром. И школяр выступал как истинный иезуит, только неудачник, только недопонятый окружающими. А поскольку Николай Тишечкин владел коме-

дийностью отточенной, этакой интеллектуальной комедийностью, его герой вызывал ощущение, что элемент учёной комедии проник в народную комедию, и в этом неожиданном элементе зазвенела насмешливость, что и сделало школяра жалким.



Сцена суда. Несцерка – Е. Шипило (слева). Школяр – Н. Тишечкин (справа)

Как возникла новая нота в спектакле, когда вышел в нём Шмаков, нота даже и трагическая, так и с приходом в спектакль Тишечкина возникла драматическая печаль, что вдруг дало площадному, ярко праздничному представлению новый объём, тот, что всегда чувствовался в представлениях о Тиле Уленшпигеле – печаль, преодолеваемая весёлостью, смехом и злым сарказмом, и злой сарказм с весёлостью пополам, внутри которых такая неизбывная печаль, печаль человеческого существования...

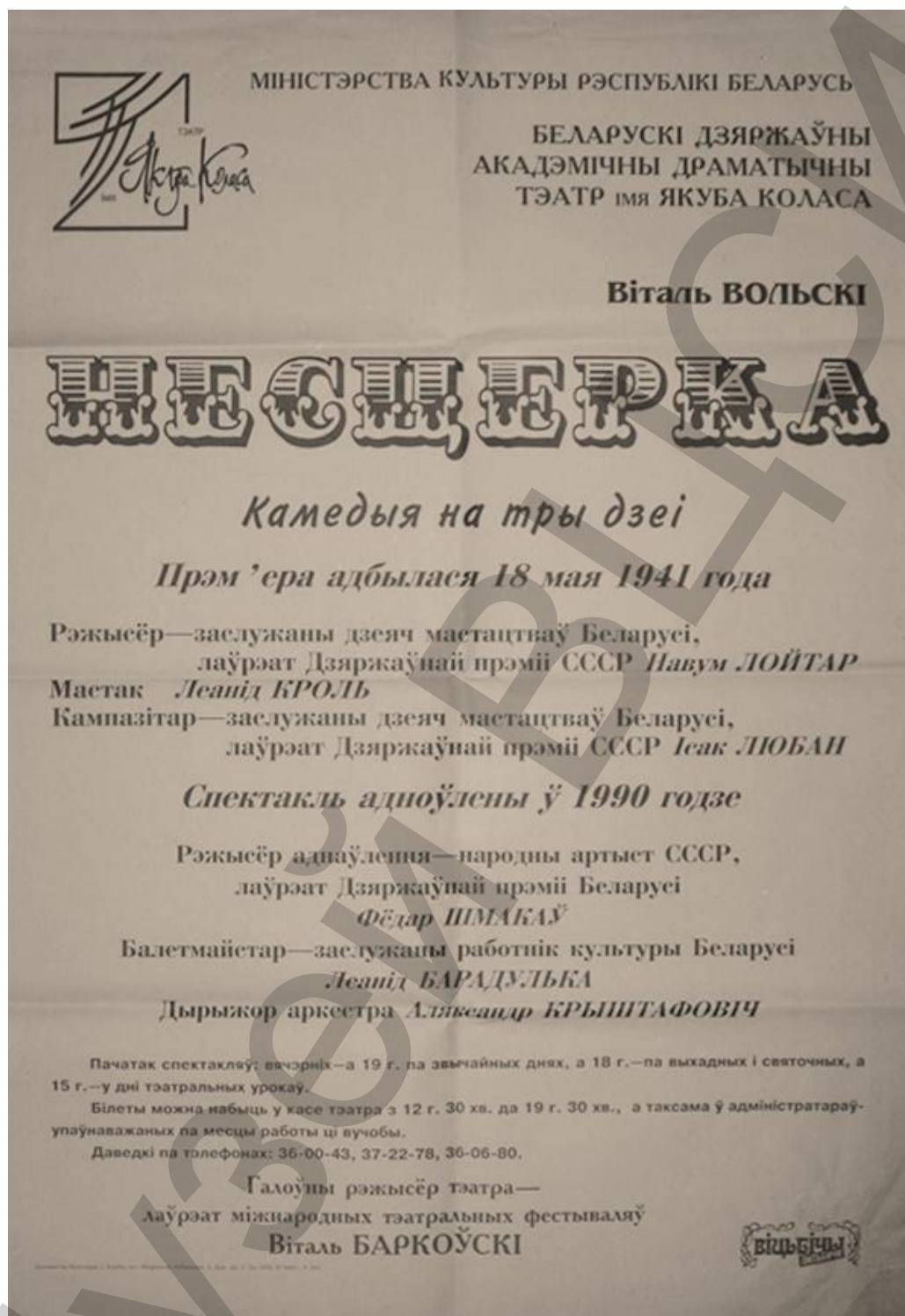
Судьба спектакля была не всегда солнечной. Первые исполнители беспокоились за эту судьбу, и кассовую, и художественную. Т. Сергейчик опасался, что народность рискует обернуться псевдонародностью, персонажи могут упроститься до крайности, вообще начнут дурачиться, пороть отсебятину, а очень было бы важно сохранить не музейность зрелища, а искромётность Ильинского, его особенную ильинскую интонацию, импровизационность.

До 1986 года «Несцерка» шёл без изменений, но за кулисами и в зале уже поговаривали о нём, как о необратимо старом и неинтересном. Возник соблазн поставить новую пьесу – «I зноў Несцерка» Захаренкова, даже состоялось распределение, и уже начались репетиции.

Однако **в 1990-м единодушно было решено вернуть** старого «Несцерку», и Фёдор Иванович Шмаков восстановил весь спектакль: «Я не стремился что-нибудь переиначить или изменить. Хотелось одного: по возможности прийти к первоначальному звучанию, сценическому рисунку, как это было задумано Наумом Лойтером. Оформление точно восстановили по эскизам Л. Кроля. Звучит та же музыка И. Любана. А исполнители новые. Я уверен, что только в своём первоначальном виде пьеса и спектакль могут и будут жить. Думаю, что работа над восстановлением классического спектакля объединила коллектив. Та светлая наивность, непосредственность, чистота очень нужны и сегодняшнему зрителю» (перевод автора. – Т.К.) [23].

Восстановлению (апрель 1990) способствовало Витебское авиапредприятие гражданской авиации во главе с командиром Е. Ивановым. И всех лётчиков, сотрудников с их семьями пригласили на премьеру как самых почётных гостей. И даже лотерея в антрактах состоялась с выигрышем: это были бесплатные билеты Витебск – Сочи и Витебск – Симферополь.

Аэропорт Витебск является международным аэропортом с 1996 года. Другое название – «Восточный». Авиационное развитие началось в 1932 году, после постройки первого аэродрома, который до 1940-х годов выполнял сугубо военные задачи, а в начале 1950-х стал гражданским аэропортом. С этого времени начал выполнять пассажирские авиаперевозки. В 1960-х годах из-за быстрого роста внутренней инфраструктуры города аэропорт перенесли за пределы Витебска, на расстояние в 10 км от городской черты. С 1978 года началась работа нового аэропорта. На данный момент аэропорт Витебск является частью филиала ГП «Белаэронавигация».



Тем же летом представление повезли на гастроли в Минск, и там на обсуждении критики заявили, что затея была неудачной и вообще не следовало спектакль восстанавливать, т.к. нет в нём ничего общего с белорусским фольклором. Однако Шмаков был непреклонен в своей защите постановки и был абсолютно прав, когда противопоставил мнению критиков собственное убеждение в том, что «Несцерка» – это история БДТ-2, и он должен всегда сохраняться в репертуаре как культовый спектакль витебского театра. В этой версии в спектакле Несцерку играли Ф. Шмаков и Валентин Соловьёв.

В спектакле были заняты: Барановский – народный артист Беларуси Владимир Кулешов, Юрась – Евгений Сокольский, Настачка – Светлана Жуковская и Наталья Аладка, Мальвина – Людмила Писарева и Тамара Скворцова, Матей – Леонид Трушко и Борис Крупский, судья – Алесь Лабанок, двух шляхтюков исполняли заслуженный тогда артист БССР Тадеуш Антонович Кокштыс и заслуженный работник культуры БССР Яков Георгиевич Бураков.

В роли Несцерки выходил на сцену и народный артист БССР Евгений Потафеевич Шипило. Персонаж его был окрашен темпераментом актёра, мягкого, очень нежного, очень добродушного.



«1967 году Белорусский государственный театр имени Якуба Коласа объявил набор в актёрский вспомогательный состав. Среди тех, кому повезло и кого отобрали, был и Женя Шипило. За плечами у юноши неоднократные неудачные попытки поступления в театрально-художественный институт. Правда, руководству и ведущим артистам Коласовского театра Евгений оказался по нраву. Он чудесно исполнял белорусские стихотворения и басни, был хорошим повествователем, кроме того, владел очень натуральной белорусской речью, той чистой, не литературной, а именно народной, которой невозможно научиться, а которая вбирается вместе с молоком матери, с колыбельной. И его зачислили!

Уже в первых эпизодических ролях молодой артист существовал жизнью того персонажа, который хотя бы на короткое время занимал внимание зрителя. Он с успехом в достаточно молодом возрасте начинает исполнять роли стариков. В произношении текста, манере поведения, в пользовании реквизитом Шипило умел показать народное происхождение персонажей».

Это в особенности ярко ощущалось в его работе над образом Несцерки, которого ему довелось сыграть после народных артистов СССР Александра Ильинского и Фёдора Шмакова. Об этой роли он мечтал долгие годы, выучил текст наизусть и на одном из выездных спектаклей, когда второй исполнитель заболел, вошёл в спектакль без репетиции (информация с сайта НАДТ имени Якуба Коласа).

В первой половине 2000-х спектакль был переработан и представлен на VII Международном Волковском фестивале в Ярославле. Современный вариант основан на первой постановке: костюмы и декорации, вплоть до резьбы на деревянных балках, были созданы по эскизам Липы Кроля (архив семьи художника) и по фотографиям. Работа по восстановлению была нелёгкой и заняла три года исследований в архивах, с воспоминаниями участников. У Виталия Вольского действие происходило на Дубровенщине, и авторы восстановления изучали весь колорит там, и при создании костюмов «Несцеркі» за основу были взяты народные строи Дубровенского уезда конца 18 века.

В подготовке сценографии и костюмов помощь оказали Белорусский госархив-музей литературы и искусства, Музей Гостиняна Владислава Голубка, Госмузей истории театральной и музыкальной культуры Республики Беларусь, Музей древнебелорусской культуры, Витебский облгосархив, Витебский обл. краеведческий музей, Оршанский этнографический музей «Млын», Дрибинский историко-этнографический музей, Народный музей Горской СШ Могилевской области, Историко-краеведческий музей Дубровенского района, Витебский обл. методический центр народного творчества, Народный фольклорный коллектив «Кудзеліца» Дубровенского районного Дома культуры, Ляднянский сельский Дом культуры, «Дом Польски», ансамбль «Классик-авангард», НПРУП «Скарбніца», Витебский высший технологический колледж, обувная компания «Каблучок», фабрики «КИМ» и «ЗИ», ООО «Маки», Оршанский льнокомбинат, книжный магазин «Глобус», магазины «Талисман» и «Руно», Минское ООО «Олирна», Витебский универмаг, гримёрный цех «Мосфильма».

Режиссёр восстановления – худрук театра, заслуженный деятель искусств Беларуси Виталий Барковский, художник восстановления – Пётр Анащенко, художники по костюмам – П. Анащенко и Нина Бобровиц. Композитор – Александр Криштафович. Музыкальная редакция Владимира Байды. Балетмейстер – Николай Подоляк.

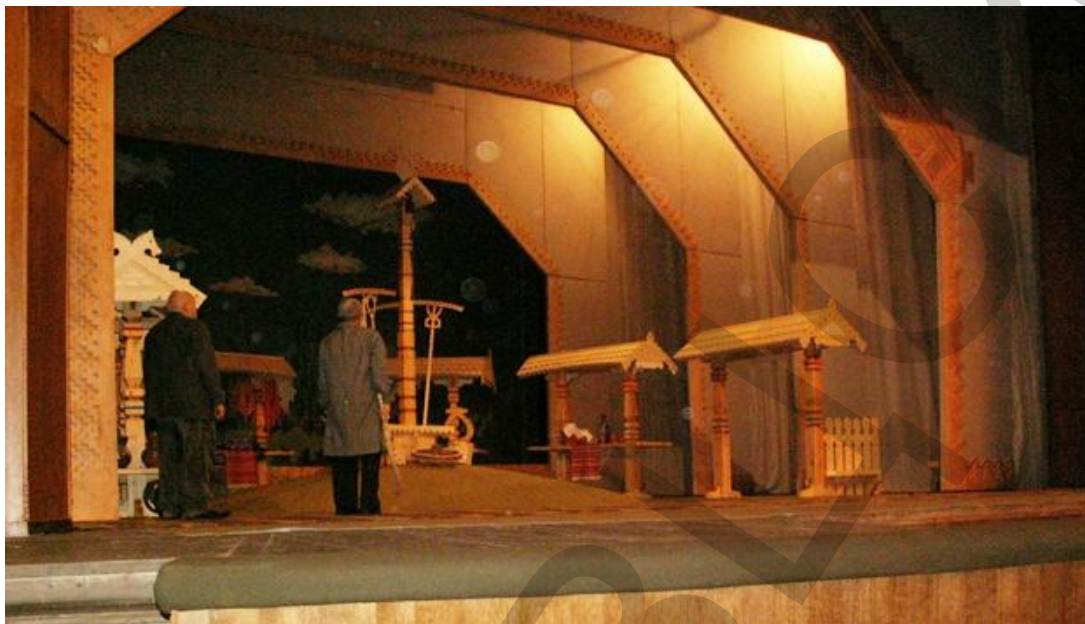
Консультировали новую постановку Фёдор Иванович Шмаков, а также Людмила Загребельная, игравшая Настачку пятнадцать лет, и народный артист Беларуси Тадеуш Антонович Кокштыс, который играл в конце 1950-х чёрта, и очень экспрессивно играл, отчего костюм пришёл в негодность, и чёрта потом в спектакле больше не было.

Из воспоминаний Т. Кокштыса: «Чёрт первым появлялся в “Балагане”: крутил колесо, ловил себя за хвост. Были у него и рожки, и физиономия чёрная, а костюмчик – старенький, весь в заплатках. Когда тот костюмчик совсем порвался – решили и костюм, и Чёрта списать... Зато меня повысили! Я стал выбегать Скоморохом...» [72].

Декорации и костюмы удалось создать благодаря финансовой поддержке Президентского Фонда и Министерства культуры РБ.

В первой картине – Кірмаш/ярмарка – согласно эскизам Липы Кроля, восстановили торговые павильоны и торговые ряды. Основной сценографический элемент ярмарки –

вышка, или столб, которым обозначалась вся ярмарка, чтобы было видно это место издалека. В спектакле петухами украсили и крыши павильонов.



Фрагмент установки декорации

Размеры декораций и их стиль при восстановлении сохранили. И особенно это касалось колорита задников, светлого и радостного (действие происходит в мае!):

1) опушка



2) панский двор



3) лесная река



4) цветущая яблоня, с имитацией вышивки крестом, аппликациями.



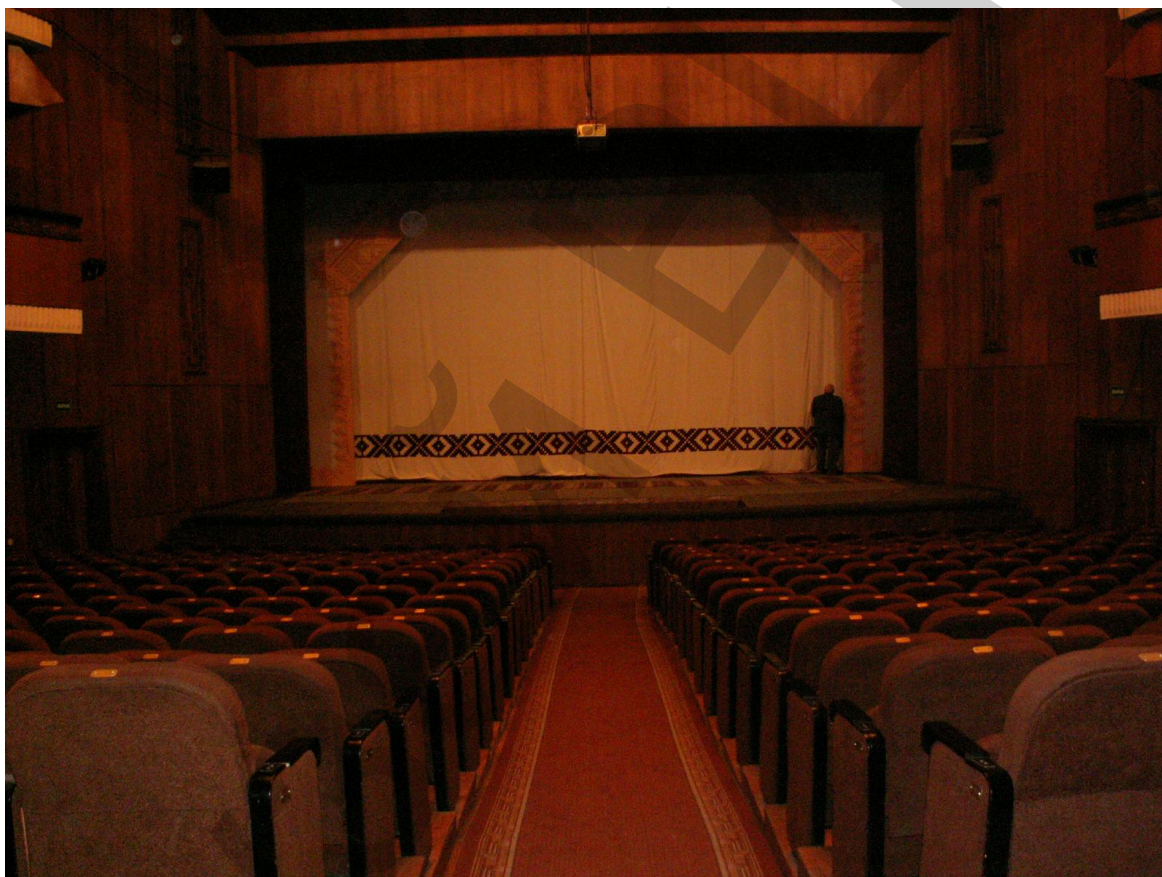
Липа Кроль удивительно почувствовал то, как задники создают на сцене ощущение глубины пространства и ощущение воздуха. При восстановлении они были сохранены как эстетическая ценность или, точнее сказать, как эстетическая бесценность.





Пропорции декораций и пространственные соотношения центрального пригорка с задниками также были сохранены. Этот пригорок-бугорок, используемый в каждой картине спектакля, играл значительную роль на протяжении всего представления: центр Ярмарки как самое высокое место площади, в Панском дворе это – въезд в панский двор, в сцене Суда – аналогия «голгофы», в сцене Диспута – это агора, в излучине лесной реки – старый курган, в сцене свадьбы – возвышение, на которое сажают невесту.

Арки создавались в бутафорском цеху театра, жёсткие, имитирующий проёмы, анфилады, балочные перекрытия в качестве архитектурного элемента с накладными геометрическими украшениями – деревянной резьбой. На сцене находились три подобных проёма, и четвёртый – это порталная арка, главная с объёмной и богатой резьбой. Кулисы сшили из серого льна, и только в сцене свадьбы на сцене вывешивались праздничные кулисы, имитирующие белые рушники, и три плана «языков» с праздничными орнаментами. Рушники, кулисы, «языки», веночки, пояса создали в «Скарбніце». А ещё сшили особенный суперзанавес 6 м на 7 м тёплого молочного цвета с праздничным орнаментом 46 см по низу, у самого планшета.



Фрагмент установки декорации: суперзанавес опущен

Шатёр в сцене представления скоморохов к моменту восстановления износился полностью и представлял собой лоскутное «одеяло», далёкое от решения Липы Кроля. Пришлось изучать старые эскизы, и по ним шить новый шатёр.

А бутафорию, например, скульптуру Бахуса, ангелов и львов с лепниной ограды в сцене Панского двора, по рисункам сценографа Петра Анащенко с фото общих планов старого спектакля заново делали театральные бутафоры.

При прежних восстановлениях реквизита было мало, и теперь тщательно исследовались все эскизы и фотографии, чтобы в новом восстановлении воссоздать все габариты раннего реквизита и всё утраченное количество сценических предметов.

Огромное внимание было уделено сценическому свету, который должен был передать дрожащий майский воздух, светящееся небо и некий даже припарок. В сцене свадьбы использовали контровой свет по периметру сцены, чтобы дать объём цветущей яблоне и создать её живое трепетанье.



Сезон 2006 года (8 октября) был открыт «Несцеркай» и в главной роли вышли сразу **три Несцерки**: **народный артист СССР Ф. Шмаков, народный артист Беларуси Т. Кокштыс, артист П. Ламан.**

Журналисты писали: «Фёдор Шмаков имеет основание попасть во всемирную книгу рекордов как на редкость действующий профессионал сцены. Вскоре старейшине национального театра исполняется 90 лет. С таким «Несцеркай» не стыдно перед зрителями любой страны» (перевод автора. – Т.К.) [94].

Тадеуш Кокштыс играл Несцерку пронырливым и хитрым, умным и лукавым, в нём не было особенного юмора, а был острый взгляд и такой особенный жест рукой, как будто он перерезал пространство вокруг себя и впереди, слева направо, а все следили, как замороженные, за этим жестом. А ещё он так особенно топал правой ногой, как будто вбивал в пространство свою мысль. Это был самый, пожалуй, настойчивый и упрямый Несцерка. Он верховодил, а остальные его слушались.



О трактовке этой роли артистом Петром Ламаном более всего спорили: С. Дашкевич подчёркивала, что он внешне похож на Янку Купалу и Максима Богдановича[29], которых играл на сцене и на экране. И, тем не менее, с ролью Несцерки он справился. И в свои юбилеи обязательно он выходил именно в образе Несцерки, немного задумчивого, очень поэтического, лиричного. Улыбался в усы, хитровато шурился, ласково оглядывал всё вокруг. Его Несцерка и вправду поэт, этаким даже Язэп Дроздович. Он скорее свидетель происходящего, чем его главный игрок, забавник и, уж точно, не проходимец. В нём очевидна глубинная мудрость, она в его взгляде, в отсутствии печали. Все драмы героя и его переживания давно позади, и сейчас он посмеивается и многое знает наперёд. Посиживает и тут же всегда заводит разговор, и внимательно следит на ситуацией и её участниками. Он ещё и рассказчик, т.е. выступает как бы *“от автора”*. И *“от зрителя”*, т.е. мы его глазами видим происходящее. Это – иное, чем у других исполнителей Несцерки, решение образа, оно, па беларуску кажучы: лагоднае,

мяккае, тактоўнае. В спектакле играли: Юрася – Ю. Гапеев и А. Базук, Настачку – Т. Краснобаева и Е. Шерепченко, Школяра – А. Андриенко и М. Фролов.



Несцерка – Т. Кокштыс, Юрась – А. Базук



Мальвина – Р. Грибович, Школяр – М. Фролов



Настачка – Е. Шерпченко

А в мае 2011 года в честь 70-летия постановки многим актёрам были вручены дипломы **«За верность спектаклю “Несцерка”»**:

- ✓ народному артисту РБ Т. Кокштысу (с 1958 года – Чёрт, Скоморох, Второй Шляхтюк),
- ✓ П. Ламану (с 1971 года – Юрась, Школяр, Матей, Несцерка), Г. Лойке (с 1981 года – Второй шляхтюк),
- ✓ В. Соловьёву (с 1986 года – Пан, Несцерка, Судья),
- ✓ В. Цветкову (с 1968 года – от пана из массовки до пана Барановского),
- ✓ заслуженной артистке Беларуси В. Петрачковой (с 1958 года в роли Свахи),
- ✓ заслуженной артистке Т. Скворцовой (с 1971 года – Девушка. Мальвина, Жена Судьи),
- ✓ У. Атясовой – за дебют в день юбилейного спектакля.

Были вручены грамоты Витебского областного управления культуры актрисам, в разные годы исполнявшими роль Настачки – Людмиле Загребельной (с 1969 года), Светлане Жуковской, Наталье Аладке, Елене Шерепченке.

Несцерку в тот вечер играл Пётр Ламан, пана Барановского – Александр Фролов, Мальвину – Раиса Грибович, Матея – Виктор Дашкевич, Судью – Валентин Соловьёв, Настачку впервые играла Ульяна Атясова, Юрася – Александр Базук, Школяра – Михаил Краснобаев.



Несцерка – Пётр Ламан



Мальвина – Раиса Грибович



Пан Барановский – Александр Фролов



Матей – Виктор Дашкевич, Настачка – Елена Шерепченко, Мальвина – Раиса Грибович



Судья – Валентин Соловьев, жена судьи – Тамара Скворцова



Мальвина – Раиса Грибович, Насташка – Ульяна Атясова



Настачка – Ульяна Атясова



Несцерка – Тадеуш Кокштыс, Юрась – Александр Базук



Судья – Вячеслав Грушов, жена судьи – Тамара Скворцова



Несцерка – Пётр Ламан, Самохвальский – Михаил Краснобаев



Матей – Виктор Дашкевич, Настачка – Юлия Цвики



Самохвальский – Роман Соловьев, Настачка – Ульяна Атясова,
Юрась – Артём Блохин, Мальвина – Раиса Грибович



Людмила Писарева – Мальвина



А. Базук



Я. Глебовская



Р. Грибович



В. Дашкевич



С. Журавская, Е. Сокольский



Л. Загребельная, А. Котельников



Т. Кокштыс, Я. Бураков



А. Ильинский



З. Конопелько



Б. Крупский



В. Кулешов



П. Ламан



Б. Левин



А. Лобанок



И. Матусевич



О. Мельдюкова



Н. Оладько



Л. Писарев



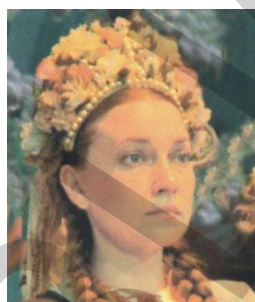
Б. Севко



Т. Сергейчик



С. Скальский



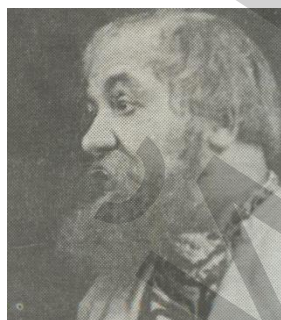
Е. Сладкевич



В. Соловьев



Н. Тишечкин



А. Трус



А. Фролов



В. Цветков



А. Шелег



Е. Шипило



Ф. Шмаков



Ю. Цвирко, А. Бородич

Увы, в спектакле уже давно нет живого оркестра, располагавшегося ранее в открытой оркестровой яме и бывшего настоящим участником спектакля. Л. Загребельная вспоминала, что именно оркестр «создавал настроение, задавал тон. Сам процесс настройки инструментов, слышимый в каждой гримёрке через трансляцию, очень помогал перед выходом на сцену. Запись сегодняшняя – это, к сожалению, не совсем то...» [72].

«Театральный оркестр был маленький. <...> Первый спектакль, которым я дирижировал в театре имени Якуба Коласа, был спектакль “Нестерка” по пьесе В. Вольского. Это был “фирменный” спектакль, шел он на сцене театра около пятидесяти лет (тогда!). Новый театральный сезон открывали всегда “Нестеркай”. Федор Шмаков, игравший Нестерку, выбегал на авансцену и рассказывал зрителям, какая с ним приключилась беда, как за ним гнались два шляхтича и как он спасался: “...Я на мост – они за мной. Тогда я скок в воду, а на ту беду под мостом какая-то баба белье мыла, ну, так я на нее нечаянно и вспрыгнул. Вылез я из воды”... И в это время, совершенно неожиданно для меня, Гуткин прямо из оркестровой ямы громко выкрикнул: “А баба?!”. Я решил, что артист оркестра Залман Гуткин сегодня на приличном подпитии и вытворяет черт знает что! Оказалось, это была заготовленная реплика. Зал всегда смеялся, а Федор Шмаков отвечал: “А что баба? Баба тоже вылезла, что ей ?!...”» [Носовский Б. Старые знакомые // Мишпоха. – 2002. – № 2].

К 2019 году спектакль был сыгран актёрами-колосовцами более 600 раз.

НЕСЦЕРКА

- Народный артист СССР, лауреат Сталинской премии Александр Ильинский;
- Народный артист СССР, лауреат Государственной премии БССР Федор Шмаков;
- Народный артист БССР Евгений Шипило;
- Заслуженный артист Республики Беларусь Валентин Соловьев;
- Народный артист Республики Беларусь Тадеуш Кокштыс;
- артист Пётр Ламан.

- Театральный занавес к первому спектаклю «Несцерка» хранится в Витебском областном краеведческом музее.
- За много лет постановка в Витебском театре обросла легендами. Например, что после войны на каждый спектакль приходил часовой мастер, при этом всегда занимал место в пятом ряду. Или, что тромбонист оркестра, имевший короткую реплику в постановке — имитацию вопроса из зала, однажды расширил реплику до монолога.
- В 2014 году почта Беларуси выпустила почтовую марку «Театр имени Якуба Коласа – “Несцерка”» (№ 1025).

НАСТЯ

- Народная артистка БССР Зинаида Конопелько;
- Народная артистка БССР Татьяна Заренок;
- артистка Лилия Кутькина;
- артистка Людмила Загребельная;

- артистка Светлана Жуковская;
- артистка Наталья Аладко;
- артистка Елена Шерепченко (Сладкевич);
- артистка Юлия Цвики;
- артистка Ульяна Атясова.

ЮРАСЬ

- Народный артист БССР Анатолий Шелег;
- Народный артист СССР, лауреат Государственной премии БССР Федор Шмаков;
- артист Александр Котельников;
- артист Пётр Ламан;
- артист Евгений Сокольский;
- артист Святослав Астравович;
- артист Александр Базук;
- артист Артём Блохин.

МАЛЬВИНА

- Народная артистка БССР Янина Глебовская;
- Народная артистка БССР Зинаида Конопелько;
- Заслуженная артистка БССР Людмила Писарева;
- Заслуженная артистка Республики Беларусь Тамара Скворцова;
- артистка Раиса Грибович.

ШКОЛЯР САМОХВАЛЬСКИЙ

- Народный артист БССР, лауреат Сталинской премии Тимофей Сергейчик;
- Заслуженный артист БССР Николай Тишечкин;
- артист Роман Соловьев;
- артист Александр Андриенко;
- артист Максим Фролов;
- артист Максим Коржицкий;
- артист Михаил Краснобаев.

ПАН БАРАНОВСКИЙ

- Заслуженный артист БССР Степан Скальский;
- Заслуженный артист БССР Борис Левин;
- Народный артист БССР Владимир Кулешов;
- артист Валентин Цветков;
- Заслуженный артист Республики Беларусь Григорий Шатько;
- артист Александр Фролов.

ПЕРВЫЙ ШЛЯХТИЧ

- Заслуженный работник культуры БССР Яков Бураков;
- артист Артём Бородич;
- артист Георгий Лойко.

ВТОРОЙ ШЛЯХТИЧ

- артист Иосиф Тупик;
- Народный артист Беларуси, лауреат Государственной премии БССР Тадеуш Кокштыс;
- артист Юрий Цвирко.

СУДЬЯ

- Народный артист БССР Иосиф Матусевич;
- Заслуженный артист БССР Александр Лобанок;
- Заслуженный артист БССР Болеслав Севко;
- Заслуженный артист Республики Беларусь Валентин Соловьев;
- Заслуженный артист Республики Беларусь Вячеслав Грушов.

МАТЕЙ

- народный артист БССР Анатолий Трус;
- артист Борис Крупский;
- артист Пётр Ламан;
- заслуженный артист Республики Беларусь Виктор Дашкевич.

Несцерка-Ильинский

Характерный, не прост, основательный, владеющий пространством, крепкий, толковый, деятельный, товарищеский, тёплый, обманывающий артистично и настойчиво.

Переключка с его ролью партизана Деда Талаша из «У пущах Палесся» Якуба Коласа.

Несцерка-Шмаков

Простак, бродяга, спрятанная душевность (актёр сыграет в конце жизни «Лебединую песню» Чехова пронзительно и надрывно!), внутренняя сосредоточенность; обман ему несвойственен, но он как бы надевает эту маску в сценах диспута и суда.

Переключка с его ролью партизана Левинсона из «Разгрома» А. Фадеева.

Несцерка-Шпило

Мягкий, усмешливый, ласковый, даже тихий, очень симпатичный, очень крестьянский, от земли, укоренённый; не извне в ситуацию вошедший, а изнутри возникающий, свойственный ей органически; не обманывающий в диспуте и на суде, а мыслящий в соответствии с ситуацией.

Переключка с его ролью Михала из «Новай зямлі» Якуба Коласа.

Несцерка-Соловьев

Характерный, размышляющий, свои действия оценивающий, не ловкач, крепкий, с острым и влажно-цепким взглядом, опасный. В сценах диспута и суда даже суров, саркастичен.

Переключка с его ролью Фотографа в «Шагал... Шагал» В. Дроздова.

Несцерка-Кокштыс

Несколько даже наивный, искренне удивляющийся; играющий apart, в публику, как бы постоянно призывающий её в свидетели происходящего абсурда; в сценах суда и диспута с отчаянием бросающийся в битву.

Несцерка-Ламан

Поэтичный, наблюдательный, в ситуацию вмешивается осторожно и вдумчиво, даже изысканный, в сценах диспута и суда очень шляхетный.

Итак, мы имеем истинный бриллиант в центре спектакля, сияющий разными гранями, создающий разное настроение и разную в спектакле интонацию.

10 сентября 2019 года «Несцеркай» открывали 93-й сезон Коласовского театра. Это был и бенефис Петра Ламана.

Вечером играли: Несцерка – Пётр Ламан, Настачка – Ульяна Атясова, Юрась – Артём Блохин, Мальвина – Раиса Грибович, школяр Самохвальский – Михаил Краснобаев, Пан Барановский – Александр Фролов, Первый шляхтич – Георгий Лойко, Второй шляхтич – Юрий Цвирко, Судья – заслуженный артист Республики Беларусь Вячеслав Грушов, Жена судьи – заслуженная артистка Беларуси Тамара Скворцова, Матей – заслуженный артист Беларуси Виктор Дашкевич, Сваха – заслуженная артистка Беларуси Татьяна Лихачёва.



Автор монографии Т.В. Котович приветствует Петра Ламана на вечере с бенефисом актёра 10 сентября 2019 года в Коласовском театре

Театральные здания, в которых играли «Несцерку»:



С 1926 года по 1941 год БДТ-2 размещался по адресу Смоленская пл., 4, хотя ещё в 1918 году площадь была переименована в площадь Ленина.



Бывший Клуб металлистов на углу улицы наркома Луначарского (до 1922 года Верхненабережная улица, после 1967 года – Ильинского) и улицы Энгельса (адрес клуба – ул. Энгельса, 2) – здание театра имени Якуба Коласа с 1944 года



Здание театра (во Дворце культуры местной промышленности) с 1956 года на площади Ленина, 69



Здание театра с 1963 года на ул. Замковой, 2.

Надписи на афишах «Несцеркі» в разные годы гласят об изменениях в названии театра:

✓ Второй Белорусский государственный театр Народного комиссариата БССР (с 13.03. 1926 – Управления по делам искусств при СНК БССР, г. Витебск, 1941–1943 – г. Уральск, 1944 – г. Орехово-Зуево) 8.04. 1926 – 21.12.1944.

✓ Белорусский государственный драматический театр имени Якуба Коласа Управления по делам искусств при СНК БССР (с 26.03.1946 – Управления по делам искусств при СМ БССР, с 18.03.1952 – Комитета по делам искусств при СМ БССР, с 8.05.1953 – Министерства культуры БССР) 21.12.1944 – 13.10.1976.

✓ Белорусский государственный ордена Трудового Красного Знамени драматический театр имени Якуба Коласа Министерства культуры БССР. 13.10.1976 – 7.12.1977.

✓ Белорусский государственный ордена Трудового Красного Знамени академический театр имени Якуба Коласа Министерства культуры БССР. 7.12.1977 – 27.08.2001.

✓ ГУ «Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа» Министерства культуры Республики Беларусь. С 27.08.2001.



Фото после спектакля. Среди участников режиссёр Виталий Барковский, сценограф Пётр Ламан, завмуз театра Александр Криштафович, художник по костюмам Нина Бобрович. 2006 г.

Через два года, в мае 2021-го «Несцерке» исполнится 80 лет.

2. ПРОСТРАНСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СПЕКТАКЛЯ «НЕСЦЕРКА» НА ФОНЕ БЕЛОРУССКИХ РИТУАЛЬНО-ОБРЯДОВЫХ КОМПЛЕКСОВ



Спектакль «Несцерка» Национального Академического драматического театра имени Якуба Коласа претерпел несколько восстановлений и частичных реконструкций на протяжении 78 лет своего сценического существования, был капитально обновлен и премьерно представлен на открытии юбилейного для театра (80 лет) сезона 8 октября 2006 г.

Немногие театры имеют в своём репертуаре такой долговечный спектакль, как «Несцерка» у колосовцев. Премьера произведения состоялась 18 мая 1941 года. Режиссер обновления 2006 года – заслуженный деятель искусств Беларуси Виталий Барковский, художник обновления – Пётр Анащенко, художники по костюмам – П. Анащенко и Нина Бобрович, композитор обновления – Александр Криштафович, балетмейстер – Николай Подоляк.

Такая **полная реконструкция является принципиально важной для современной культуры** как реальная возможность сомкнуть связь времён и пространств не только в ис-

тории Коласовского театра, не только в белорусском театральном искусстве, но и во взаимодействии уровней профессиональной и народной культуры. Спектакль «Несцерка» представляется как наиболее чувственный визуальный способ современного приобщения к истокам национальной культуры с её архитектурной, семантикой и структурой ритуалов и обрядов, символикой рушников и нарядов, вербальными кодами восприятия мира и космоса, а также к мифопоэтической картине мира.

Пространственно-пластическая структура спектакля визуализирует конкретную идею художественного произведения, логику сценического языка, сценического построения, внутреннюю форму, мы отвлекаемся здесь от интуиций автора произведения, от его Я и его присутствия в структуре.

Мы рассматриваем в этой главе **принцип**, сам узор движения, т.е. отношение всей совокупности художественных элементов на всех уровнях в их взаимной соотнесенности, т.е. то, что можно обозначить как полное описание структуры данного произведения, осуществляющейся в пространственно-временном континууме.

Совершенное произведение искусства всегда рассматривалось как «каждый раз полностью разрешаемый парадокс конструктивного организма или органического конструктивизма, невозможная реальность такого целого <...>, которое одновременно есть и жизнь, и техническая конструкция» [90, с. 113].

Самоосуществление творческого бытия человека в процессе освоения физического пространства и его переработки в **художественное пространство** произведения вбирает в себя сложный комплекс бытийных отношений. Сейчас «несмотря на три тысячи лет истории эстетико-художественной мысли, оно (человечество. – А.М.) только приступает к немистифицированной разгадке сущности и законов художественного формообразования в универсальности его человеческих и планетарно-космических определений» [90, с. 125].

Метафизическое пространство спектакля сценически осуществляется с помощью конкретной пространственно-пластической структуры, визуализирующей спектакль в трёхмерном мире. Так же, как в материальной народной культуре осуществляется в определённом геометрическом и цветовой ритмах, в определённой художественной форме осуществляется метафизика национального мышления. В спектакле Коласовского театра «Несцерка» конкретная пространственно-пластическая структура взаимосогласует архитектуру ритуально-обрядовых белорусских комплексов с режиссёрско-сценографическим построением сценического произведения, визуализируя соотнесённость двух метафизик.

Спектакль обладает двойственностью нескольких порядков: подвижностью и устойчивостью; принадлежностью к физическому пространству и к ирреальному пространству-времени; энергетичностью импульса и метрикой пространственно-временной структуры.

Через спектакль за 78 лет существования на коласовской сцене прошло несколько поколений актёров. В нём участвовали звёзды коласовской сцены, которые не только других приобщали к национальной культуре, но и сами приобщались к ней через этот спектакль.

Поскольку коласовского «Несцерку» невольно сравнивали с «Павлинкой» в Купаловском театре на протяжении десятилетий их существования на двух главных сценах Беларуси, есть возможность сравнить и их сегодняшнее состояние.

Так, театральный критик В. Мальцев отмечал, что «антикварный спектакль («Павлинка» у купаловцев. – А.М.) давно потерял художественную целостность. Многие поколения актёров разболтали монолитность режиссёрского рисунка. Никто не хотел быть блеклым дублёром своего блестящего предшественника, каждый делал из роли «выходную арию». Благодаря актёрам «Павлинка» всё-таки не стала мёртвой музейной реставрацией, живёт активной творческой жизнью. В ряде комических сцен из крестьянской жизни каждый актёр отвоёвывает себе индивидуальное пространство, «зону воздействия на публику», «территорию игры». <...> Спаянный ансамбль исполнителей с интересом смотрит на новичков: а что можешь ты?» [61, с. 16].

В спектакле «Несцерка» нет подобной расбалансированности пространственно-пластической структуры спектакля: он существовал всегда и существует в капитальном обновлении 2006-го года как единая целостность. Именно подобная тщательно сохраняемая целостность и есть отличительная черта «Несцерки» у коласовцев. При том, что вся эта целостность определяется жанром комедии, т.е. «Несцерка» так же, как и «Павлинка», состоит из ряда комических сцен, и при том, что коласовские актёры так же, как и купаловские, имеют возможность в своих эпизодах создать собственную «территорию игры», однако жёсткая режиссёрская партитура не позволяет им выйти за пределы отграниченного существования в рамках всего спектакля – главным остаётся ансамбль, действующий по законам пространства-времени, т.е. в рамках определённого хронотопа.

Рассмотрим **пространственные параметры** спектакля «Несцерка».

Спектакль «Павлинка» в Купаловском театре осуществляется **в границах интерьера** деревенской хаты. Заданные автором пьесы пространственные параметры обозначаются в спектакле как предельно сконцентрированный микромир, выделяя предметный мир только как дизайн крестьянского быта. В такой ситуации главный визуальный акцент делается на персонажах. Микромир жилья.

В «Павлинке» главное – **сюжет**.

В спектакле «Несцерка» у коласовцев пространство – это ярмарка, панский двор, перекрёсток в лесу с видом на далёкую реку и деревенская площадь. Это – **открытое пространство**, это – космос человеческого бытия.

Микромир человеческих отношений и связей в соотнесённости с координатами космического большого мира.

В «Несцерке» – **скрытая символика и структура ритуала** как связь человека и космоса.

Как отметил М. Бахтин, в хронотопе «имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. <...> Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» [12, с. 235], исследо-

ватель определял хронотоп как формально-содержательную категорию и всегда пользовался ею в качестве схемы в анализе места действия и времени художественного произведения.

Рассмотрим сценическое пространство-время спектакля, т.е. визуальное, видимое пространство-время.

1. Действие отграничено коробкой сцены: между задником (4 аппликации) и супер-занавесом (подобие молочно-белого рушника).

2. По кулисам коробка сцены отграничена рядом арок, которые создают единую ось со сквозной перспективой подобно анфиладе, где в торце помещается специальная картина (аппликации).

3. Пригорок в центре сцены, к которому устремляются персонажи и вокруг которого строятся мизансцены.

Таким образом, весь первоначальный актёрский состав располагался внутри жёсткого каркаса и двиглся по жёсткому рисунку линий в нём. И всякий вводимый в спектакль актёр существовал по этим линиям. Кроме того, в спектакле 1941 года была создана система ампула, и в этом русле до сих пор актёры реализуют свои образы. Это также достаточно жёсткая система, хотя в отличие от пространственной/сценографической она пластична и допускает некоторое разнообразие. В этом спектакль, конечно, аналогичен комедии масок. И его пластичность с возможным разнообразием поддерживается масштабностью массовых сцен: он действительно в этом смысле площадной, балаганный, громкий. Он плотный во времени действия, сгущённый, его эпизоды подвижны внутри (поэтому и можно было в эвакуации играть отдельные сцены) и крепко сцеплены друг с другом, отчего ритм всей постановки – пульсирующий и стремительный, волнообразный, делающий всё зрелище быстрым и нескучным.

Говоря об особенностях собственно художественного пространства-времени, Д. Лихачёв подчёркивал его внутреннюю структуру, его смыслы, его знаковые характеристики.

Итак, в «Несцерке» все места действия связаны воедино сценически через **две главные сценические детали**: 1) находящийся в центре сценического планшета бугор-пригорок; 2) жёсткие, деревянные арки, расположенные по кулисам.

Бугор-пригорок является блестящей театральной находкой сценографа Л. Кроля.







Во-первых, он соотносится с визуализацией пространственно-временных координат видимого мира. В «Несцерке» мы видим, каким образом горизонтальный планшет из просто места превращается в пространство, в элемент хронотопа. Пригорок является аналогией первохолма, места встречи, места главных действий, места соединения низа и верха мира, аналогией перекрестка, аналогией центра мира. Пригорок-бугор – главный показатель пространства-времени спектакля «Несцерка».

Во-вторых, он соотносится с собственно сценической визуальностью. В 1940-х годах планшет сцены чаще всего использовался только в виде горизонтали, по которой ходят. Л. Кроль превращает горизонталь в площадку нескольких уровней. Это – отзвук экспериментов в театре А.Таирова, который, разрушая плоскость сцены, создавал живую вибрирующую сценическую реальность.

В первом эпизоде спектакля ярмарка происходит, как и в истории ярмарок, на высоком месте. Ярмарка представляла собой празднично обставленный рынок, который даже название своё получал в зависимости от праздника (троицкий, покровский и пр.). Судя по тому, как на сцене появляются гости в шляхетской одежде, рынок в «Несцерке» – один из крупных, региональных.

Здесь и появляется бродяга Несцерка в поисках работы или приключений. Здесь и происходит забава со скоморохами и медведем, любовь Насти и Юрася, которая в конце концов завершится свадебным обрядом.

В 18 – начале 19-го веков на Оршанщине и в Бешенковичах устраивались большие ярмарки. Видное место среди товаров местной промышленности и сельского хозяйства, среди привозных товаров занимали гончарные изделия.

Не зря гончариха Мальвина радуется, что, хоть и не удалось ей впихнуть большой и красивый горшок Несцерке, день удался и прибыль у неё славная. Ярмарка, изображенная в «Несцерке» имеет свою специфику (это также является и специфической исторической приметой): на ней торгуют предметами мелких промыслов, торговцы и торговки предлагают платки, ткани, стремяна и т.д. Видимо, ярмарка в спектакле началась недавно, а завершится через два дня, т.к. из слов Мальвины мы узнаём, что в эти сроки состоится свадьба её дочери и школяра Самохвальского. «Распределённые по всей Беларуси, <...> (рынки. – А.М.) разрушали патриархальную замкнутость, вели к упрочению этнокультурного единства <...>» [65, с. 200–201].

На пригорке-бугорке, возвышении в центре сцены располагается вышка, или столб с небольшой крышей и деревянным петухом наверху, которыми ярмарка обозначена.

В эпизоде, действие которого происходит на панском дворе, пригорок является обозначением социального статуса пана Барановского как более высокого в сравнении с остальными. В центре пригорка располагается скульптура Бахуса с амурами по сторонам.

В эпизоде диспута между школяром Самохвальским и выдающим себя за учёного Несцеркой пригорок является символом университетской учёности. Стол и кресла, находящиеся в центре его, поданы в обратной перспективе, т.е. словно обёрнуты на зрителя.

В эпизоде суда, на котором встречаются шляхтыки, Несцерка и Судья, пригорок соотносится с Голгофой.

В эпизоде перекрёстка, на котором шляхтыки поймали Несцерку, пригорок символизирует места встреч, старые курганы в излучинах рек, окраину леса.

Наконец, в финале, в эпизоде свадьбы пригорок – место возвышения невесты. «Жизненность свадебной обрядности объясняется большой важностью семьи, связанной с основным условием существования народа – его обновлением» [там же, с. 93].

В ином смысле пригорок можно трактовать и как место схождения чего-то постоянно (наиболее важного, праздничного) и того, что движется из чужих зон. В спектакле «Несцерка» это – пересечение персонажей спектакля и пришлого героя, Несцерки. Из незнакомого мира Несцерка приносит свою активность и производит перемены в традиционном укладе данной местности. Он не адаптируется к данному пространству, он делает его более подвижным, однако само пространство не теряет своих постоянных координат. Так как здесь присутствует символика высокого уровня семиотичности: направления всех передвижений сходятся в этом центре.

Арки-кулисы являются, во-первых, обозначением движения в пространстве сцены от авансцены к заднику сцены; во-вторых, создают визуальную отграниченность сюжета в пространстве и времени; в-третьих, имитируют балочное перекрытие; в-четвертых, аналогичны накладной деревянной геометрической резьбе. Для сценографа Л. Кроля арки-кулисы послужили своеобразным ограничительным экраном, который в восприятии из зрительного зала вычленил бесконечный открытый во все стороны мир «Несцерки». Арки-кулисы делают открытый сюжет дискретным, выделенным, возможным для обозрения извне. В современной капитальной реконструкции существует три арочных проёма по кулисам, а четвёртая арка, порталная, главная, оснащена самой богатой объёмной резьбой (она создана в бутафорском цеху Коласовского театра).



Итак, мест действия в спектакле – четыре. Все они являются открытыми, густо «населёнными»; каждое из них выполняет функции центра земли, места встреч, пересечения событийных рядов спектакля; каждое соотносится со всеми другими тремя; каждое из них является местом интриги, а, значит, насыщено драматизмом; каждое имеет центрическую композицию в расположении деталей реквизита, дизайна, расположения действующих лиц; каждое имеет симметрическую композицию, центром которой является фигура (столб на ярмарке, Бахус в панском дворе, стол в эпизодах диспута и суда, дежа в сцене свадьбы).

Движение действующих лиц осуществляется: 1) по кругу: вокруг пригорка-бугорка располагаются полукругом крытые резными крышами лавки; движение участников свадебного обряда идёт по этому же кругу (по солнцу); 2) по прямой линии авансцены из правой кулисы в левую: здесь происходят проходки действующих лиц, когда опущен суперзанавес; сходятся и расходятся Несцерка и шляхтюки; Несцерка и пан Барановский; 3) по откосам пригорка-бугорка.

Арки подчёркивают ритм пространства спектакля. Ритм и рифму пространства держат: повторение орнаментов, определенных элементов в дизайне, в одежде, в линиях движения действующих лиц.

Рассмотрим **темпоральные параметры (время)** спектакля «Несцерка».

Художественное время Д. Лихачёв определял как «явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание <...>» [55, с. 211].

Время в произведении определяется, прежде всего, внутренней организацией самого произведения. «Структурное время произведения не есть, однако, время его механической развёртки, простой смены одних «кадров» другими. Это время связано с накоплением и превращением качества. Его следовало бы сравнить <...> со временем роста и становления организма, развития когерентного целого» [62, с. 48].

В этом смысле сценическое время адекватно времени музыкального произведения, которое «в силу его внутренней организации останавливает текущее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно его обволакивает и свёртывает» [54, с. 28].

В **реальном** сценическом пространстве спектакля разворачивается **время в виде событий, фактов, реалий сюжета**.

Внутри этого внешнего, реального времени находится: 1) время «поэтического» повторения, возвращения, 2) авантюрное время Несцерки и 3) время неразвиваемости, статики чувств главных персонажей, которое характеризуется отсутствием динамики во всех образах спектакля.

I. Итак, **событийное время**. События сюжета спектакля находятся вне исторического, бытового, биографического рядов. В таком времени ничего не меняется, это, скорее, вневременное явление. Сцепка эпизодов *случайная*: Несцерка мог оказаться участником совершенно иных событий. Но в любом случае он меняет логический ход событий, ему принадлежит инициатива их устройства, он – дирижёр не просто пьесы, а спектакля. Именно, дирижёр, т.к. режиссура распорядка событий принадлежит не ему, а обряду.

События спектакля сосредоточены в трёх днях мая, во время цветения яблонь. Число три имеет свою семантику в белорусской народной культуре: это – день похорон, когда душа следом за телом оставляет дом; день осенних Дзядов (третья суббота после Покрова), день, когда повитуха уходила домой после родов; три дня из дома, где появился новорожденный, ничего нельзя было выносить; три дня длится свадьба [47, с. 146–149].

Три – один из магических знаков, воздействующих на жизнь человека, один из символов космической связи человека и вселенной. Спектакль идет три часа и имеет три акта.

II. Внутреннее, интровертное время «Несцеркі» основано на ритме соотнесённости его эпизодов, время «поэтическое»:

- толока, сгруппированность ярмарки переходит в ряд дуэтных сцен (их – семь);
- толока, сгруппированность в эпизоде забавы со скоморохами и медведем переходит в ряд дуэтных сцен (их – три);
- толока, сгруппированность в эпизоде диспута переходит в ряд сцен с тремя персонажами (их – три);
- толока, сгруппированность в финальном эпизоде свадьбы.

Массовые сцены являются главными в спектакле, для «Несцеркі» на коласовской сцене они более важны, чем «событийные», сюжетные, дуэтные. Эти сцены представляют собой прямую соотнесённость со священным законом белорусской ментальности, основной чертой белорусской народной культуры, смыслом и характером обрядовых комплексов – взаимопомощью, толочностью, взаимоподдержкой.

III. Способ актёрского существования – сценическая попытка воплотить ритуал, его статики и постоянства. И народный, белорусский. И легендарный, сценический. А, значит, и оправдать психологически заранее заданную ситуацию. В. Нефёд, описывая первую постановку «Несцеркі» подчёркивает: «Режиссёр Н. Лойтер поставил спектакль в виде стилизованной реалистической сказки (художник Л. Кроль, композитор И. Любан). Такой подход к произведению позволил рядом с жизненно правдивой трактовкой образов пользоваться приёмами преувеличения, гротеска. Так, при обрисовке отрицательных персонажей режиссёр и актёры создавали доведённую до гротеска выразительную внешнюю и внутреннюю характеристику, начиная от костюма и походки и заканчивая речевыми особенностями каждого» [68, с. 284–285].

Несцерка – н.а. СССР А. Ильинский – образ любимца, выразителя интересов народа, защитника, доброго и находчивого, весельчака и говоруна. Именно этот актёр, первый исполнитель Несцерки, создал персонаж, похожий на фламандца Тиля Уленшпигеля или поляка Совизжала. В литературе первой половины 16 века и почти до первых десятилетий 17 века это имя было одним из самых распространённых псевдонимов. Персонаж с этим именем был центром отчаянных приключений, интеллектуальной рефлексии и эротического натурализма. Плебейский юмор сквозь призму восприятия интеллигента становился приёмом наибольшей экспрессии. Каламбуры и игра слов делались художественным способом выражения оптимистической картины бытия и победы над небытием.

Несцерка Александра Ильинского оказался именно таким персонажем, характеризующимся сплавом интеллекта самого актёра с крестьянской находчивостью героя. Несцерка н.а. СССР Ф. Шмакова – простак, человек сметливый, любопытствующий и разумный, готовый прийти на помощь, хотя бы потому, что знает, как это сделать. Этот бродяга доста-

точно хорошо приспособлен к жизни, и научен ею выживанию. Несцерка н.а. БССР Е. Шипило был необыкновенно мягким, даже нежным, добродушным и приятным в общении. Он был истинным человеком села, земли и сохи. Несцерка артиста В. Соловьева был человеком упрямым и настойчивым. В версии Несцерка н.а. Беларуси Т. Кокштыса оказался юрким, вьедливым, сатиричным, умеющим раствориться в толпе и вовремя выскочить из неё. Несцерка артиста П. Ламана – парень из этой самой толпы, сметливый, умеющий к месту рассказать историю и, как бы между делом, справиться с проблемой.

С образом Несцерки связан мотив дороги, перекрёстка, движения во времени и пространстве.

Настя – главная героиня спектакля в исполнении н.а. БССР З. Конопелько была настоящей лирической героиней, нежно-красивой, с длинной светлой косой, тонкая, с прекрасным голосом. Настя артистки Л. Загребельной была девушкой бойкой, уверенной в себе. У актрисы С. Жуковской она оказалась веселой и озорной. У актрисы Н. Аладки – грустной и задумчивой. Е. Шерепченко играла девушку с глубоким внутренним миром, испытывающую сильную драму, искренне любящую и готовую нести это чувство через любые испытания, Ульяна Атысова играет Настячку светлой, чистой, очень молодой.

Юрась – главный лирический герой в исполнении н.а. БССР А. Шелега был лихим сельским красавцем. Артист П. Ламан подчёркивал пассивность персонажа. Юрась – А. Базук, хоть и не выходит за рамки заданной автором пьесы пассивности, однако чувствовалось, что это – внутренне цельный, сильный и жизненно устремлённый парень. Артём Блохин – светлый, чистый, молодой.

Мальвина, мать Насти – у н.а. БССР Я. Глебовской «женщина властная и жадная. Актриса Я. Глебовская создала образ женщины, которая стремилась во что бы то ни стало проникнуть в среду панов» [там же, с. 285]. В исполнении н.а. БССР З. Конопелько Мальвина была громогласной, очень внимательно следящей за событиями и их движением. З.а. БССР Л. Писарева создавала образ плотной крестьянки, из сущности которой крестьянское и не уходило. Сегодняшняя Мальвина у артистки Р. Грибович – более шляхтянка в своём поведении, выражении чувств, желаниях.

Выразительным и интересным для актёров всегда был образ школяра Самохвальского. Легендарный н.а. БССР Т. Сергейчик создавал сатирический образ, з.а. БССР Н. Тишечкин был мягким и смешным Самохвальским-студентом. Артист М. Краснобаев настаивал на ущербности школяра. Школяр у артиста М. Фролова был не лишён изящества и трогательности.

Судья в исполнении н.а. БССР И. Матусевича был язвительным, желчным и хитрым. У артиста А. Лабанка Судья выглядел чуть-чуть сумасшедшим. Судья у артиста В. Соловьева – жёсткий и уверенный, жадный и сластолюбивый. У з.а. РБ В. Грушова он глуповат, однако изящен и красив.

Пан Барановский, как пишет В. Нефёд, «важно выступает под музыку мазурки сильно на подпитии <...> (С. Скальский). Этот тупица и неуч хочет прославиться как меценат. Стремясь выхвалиться перед панством, он собирается устроить учёный диспут, в котором будут выступать школяр Самохвальский и иностранный учёный» [68, с. 286]. Барановский н.а. БССР В. Кулешова был красивым, одиноким и задумчивым, пил от скуки и от нечего делать. Сегодняшний Барановский в исполнении артиста А. Фролова – изящный и одновременно важный представитель высшего слоя шляхты, не играющий в мецената, а действительный покровитель учёности.

Со всеми данными образами, и особенно с массовой связан мотив постоянства во времени и пространстве, стабильности и праздничности бытия.

3. ЦВЕТОВАЯ И ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА «НЕСТЕРКИ»: ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА

Метафизическое пространство-время спектакля «Несцерка» осуществлено благодаря визуализации конкретной пространственно-пластической структуры. Одной из основных характеристик партитур, составляющих данную структуру является **цветовая партитура**. Как и в народной культуре, осуществляется она в определённом цветовом ритме, отражающем в определённой художественной форме метафизику национального мышления.

В спектакле Коласовского театра «Несцерка» конкретная пространственно-пластическая структура взаимосогласует цветовую палитру ритуально-обрядовых белорусских комплексов со сценографически-костюмным построением, визуализируя соотнесенность двух метафизик.

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.

В культуре троичную классификацию связывают с цветом [93, с. 79].

Главными цветами культуры выступают чёрный, белый и красный. У многих племён, как подметил В. Тэрнер, все 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. Поскольку эти переживания во много раз превосходят обыденные, то и воспринимаются они как состояния с избыточной энергией, и им приписывается космическое происхождение и социальное бытие. 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.

И, действительно, «мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами, т.е. испокон веку наличными всеобщими образами», т.е. **архетипами** [97, с. 98].

К.Г. Юнг определяет их как основу коллективного бессознательного, а значит, мы вправе определить 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 независимой и объективной: скорее, это нечто такое, что выявляется к жизни самым актом человеческого познания» [89].

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» [89, с. 368].

Архетипы Платона и архетипы Юнга объединены в опытах С. Грофа [27, с. 150–200], которые выявили процессы, происходящие на биологическом уровне, но с отчётливым впечатком архетипического ряда, потрясающего своей глубиной и значимостью. Таким образом, нить, пронизывающая и связующая человеческое существо с миром, 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 символику 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 [92], **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 неосквернённость, в моральном и ритуальном смысле: белизна и чистота во всех отношениях идентична признанию определённого социального статуса.

Красный обладает, 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 обозначения напрямую связаны с кровью.

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

В спектакле «Несцерка» суперзанавес символизирует свадебный рушник. По его нижнему горизонтально краю располагается полоса орнамента, с основной фигурой, которая использовалась как в предметах быта, так и в оформлении одежды, – ромбом. Необходи-

димо отметить, что в данном орнаменте используется только красный цвет, без добавления чёрного. Это связано с белорусской свадебной обрядностью. Во время венчания в храме молодые стояли рядом на белой части красно-бело-красного рушника. Первая красная часть рушника символизирует рождение, вторая красная – смерть. Белое поле посередине – вся жизнь. На суперзанавесе присутствует только первая красная часть рушника. Это символизирует то, что у молодожёнов всё впереди, и повествование только начинается.

Необходимо отметить, что ромб – это поставленный на один угол квадрат (одна из главных архетипических фигур). Квадрат является знаком предельной устойчивости. В разных культурах мира он олицетворяет землю, материю, строгое ограничение и вместе с тем содержит в себе символику первоэлемента, первопричины, отражая архетип божественного младенца. В нашем случае ромб как вариация квадрата превращает его тяжесть в энергию. Обычно квадрату соответствует красный цвет: «Тяжесть и непрозрачность красного цвета согласуется со статикой и тяжелой формой квадрата» [41, с. 75].

Однако на суперзанавесе существует и ромб с белой точкой внутри. В таком сочетании белое пространство является выражением Вселенной, а красный ромб – это материальный мир, окружающая среда, а белая точка – сам человек в этом пространстве. «Древний символизм точки как предельно сжатой энергии чрезвычайно близок к современным физическим и астрономическим теориям о происхождении Вселенной» [92, с. 373].

В финальном эпизоде «Свадьба» из-под колосников опускаются так называемые «языки» – три ряда праздничных рушников. Основным геометрическим элементом их орнамента является линия. Это – простейший способ ограничения и упорядочения пространства, которое человек отвоевывает у природы, или той поверхности, которую создает он сам. Необходимо отметить, что линейный орнамент (характерный, например, для рушников Западного Полесья) не имеет внутренней структурированности. Линии воздействуют только магией красного цвета и их ритмичной организацией. Ритм становится в таком случае мощнейшим акцентом.

Однако линия не так проста, как это может показаться на первый взгляд. Так, в начале 20 века линия была возведена в ранг первоэлемента в искусстве. Родоначальник дизайна художник Александр Родченко в своей рукописи 1921 года «Линия» писал: «Наконец, выяснилось совершенное значение линии – с одной стороны, ее граневое и краевое отношение и, с другой, как фактора главного построения всякого организма вообще в жизни, так сказать, скелет или основа, каркас. Система. Линия есть первое и последнее, как в живописи, так и во всякой конструкции вообще. Линия есть путь прохождения, движение, столкновение, грань, скреп, соединение, разрез» [79].

Поставив линию во главу как элемент, с помощью которого только и можно, по мнению А. Родченко, конструировать и создавать, мы тем самым акцентируем ее главенствующее значение в искусстве. В этом случае цвет подчинен форме. Коль скоро линия представляет собой конструкцию, а конструкция – это система, по которой выполнена вещь при целесообразном использовании материала, с заранее поставленной задачей, мы подчёркиваем, что на этих ручниках-языках красные линии на белом фоне – словно кровь в артериях.

Задние занавесы – задники выполнены как имитация вышивки крестом. Необходимо отметить, что такой способ вышивания в традиции народной культуры был распространён в основном при оформлении одежды. Отличительной чертой этого способа является то, что

при вышивке крестом не завязываются узелки, а кончик нитки всегда выводится наружу. Также способ вышивания крестом характерен и для сюжетной вышивки. На задниках спектакля «Несцерка» используется четыре сюжета – «Опушка» (с. 45), «Панский двор» (с. 45), «Лесная река» (с. 46), «Цветущая яблоня» (с. 46).

Колорит «Опушки» и «Лесной реки» сходен. Это – сине-зелёная гамма. Необходимо отметить, что синий и зелёный цвета наравне с красным, белым и чёрным используются только в рушниках Поозерья. Зелёный – это цвет растительности, дающей питание множеству существ животного мира. Зелёный занимает особое, уникальное место в спектре солнечного света: он находится как раз посередине между возбуждающими и успокаивающими цветами, между активными и пассивными. Не зря «Опушка» и «Лесная река» как бы разграничивают напряжённые («Панский двор») и активные («Цветущая яблоня») сцены. Необходимо отметить, что, например, в христианской культуре главное символическое значение зелёного – это земля, точнее, поверхность земли, покрытая растениями. Зелёный цвет также символизирует юность и цветение. А синий цвет – цвет неба, водных глубин, тёмных лесов на горизонте, горных вершин, отражающих синеву неба.

В эпизоде «Панский двор» добавляется жёлтый цвет. Жёлтый складывается оптически из красного и зелёного. Поэтому о жёлтом отчасти можно сказать то же, что и о красном, а отчасти – то же, что о зелёном. Жёлтый, так же, как и красный, сопровождает всё живое. Это – мёд, жир, растительное масло, пыльца цветов, древесина и смола. Кроме того, жёлтым окрашен сам солнечный свет. Жёлтым бывает и пламя, и земля. Однако не зря этот цвет введён в сюжет «Панский двор», так как самое ценное людьми вещество, золото, также окрашено жёлтым. В христианской культуре жёлтый становится цветом измены, продажности, вероломства и греха. Это вполне объяснимо, так как в этой сцене видно противопоставление шляхты и крестьянства. Сцены диспута и суда являются кульминацией в спектакле, поэтому жёлтый может восприниматься как цвет нервного напряжения и отчаяния.

Эпизод «Цветущей яблони» в сцене свадьбы отсылает нас уже не к вышивке крестом, а к не менее интересному способу оформления предметов народного повседневного быта – аппликации. Аппликация – это способ создания декора нашиванием или наклеиванием на основу (ткань, бумагу, доску, кожу) кусочков материала другого цвета или фактуры. Колорит этого эпизода символизирует нежность, юность, цветение и оптимизм. Хотя и здесь цвет подчинён форме, яблоня выглядит объёмной, а за её ветвями мы видим пространство. У главной героини Насти начинается новый этап в жизни, поэтому открытость, воздушность, глубина характеризуют этот переход полнее и лучше, чем сам цвет.

На одном из рушников, используемых в спектакле в качестве реквизита (**эпизод «Кирмаша»**), за основу орнамента взята линия чёрного цвета, на которой располагаются ромбы красного и чёрного цвета. Чёрный в народной культуре почти повсеместно предстаёт как цвет негативных сил и печальных событий. В данном случае красные ромбы символизируют важные жизненные события, однако сознание того, что люди смертны (линия чёрного цвета), как бы огибает их. Чёрные ромбы по размеру меньше, чем красные. Этот ритм символизирует чередование подъёмов и спадов в человеческой жизни. В центре чёрного ромба расположена красная точка. Это говорит о том, что в любом печальном событии начинается то новое, что затем разовьётся в радостное событие. Мы видим подтверждение

этому в том, что сверху и снизу от чёрных ромбов отходит по два красных луча: печальное порождает радостное, или «нет худа без добра».

В центре красных ромбов располагаются белые кресты. Крест является одной из главных архетипических геометрических фигур, он символизирует Мировое Древо и олицетворяет вариацию круга и квадрата. В белорусском национальном орнаменте крест представляет собой модель Древа Жизни (наиболее распространённого мотива в белорусском декоративно-прикладном искусстве). Белый цвет связан с акцентированием самого креста на красном фоне. Архетип белого выражает посвящение, праздник, жертвоприношения [92].

В рушниках спектакля «Несцерка» белые кресты оказываются наиболее важным композиционным и смысловым центром, так как здесь мы наблюдаем соотнесённость с белорусскими рушниками, которые имели, прежде всего, ритуальный смысл в качестве оберегов, и использовались в магических целях. На них принимали новорожденных, их стелили под ноги молодым во время венчания, с их помощью опускали гроб в могилу. Во время засухи и войны или эпидемии женщины одной деревни ткали за день или ночь специальный «ручнік-абыдзённік», который вешали затем на придорожный крест.

Красные ромбы с двух сторон рушника увенчивают также и чёрные кресты. Они обрамлены красными лучами, как частями восьмиконечной звезды (это – символ человека).

Архаическое сознание выражает пространственные зависимости с помощью бинарных связей типа: восток-запад, правый-левый, верх-низ. Оно придаёт им выражение «чёрный – белый». Такая оппозиция не является абстракцией, а даёт человеку возможность конкретно представить взаимоотношение элементов картины мира. У двоичности всегда есть скрытый третий элемент и троичная классификация мира, как мы отмечали выше, в архаических культурах всегда связана с цветом. Однако в данном рушнике подчёркнуто противопоставление «чёрный – красный». Белое же представляется как неограниченное Безмерное пространство, нечто нематериальное. «Белое есть нечто активное, постоянно меняющееся; расширяясь или сокращаясь поочередно или одновременно, оно едва поддается разделению. Никогда не кончаясь, белое, распространяясь, создает пространство, бесконечное пространство» [63, с. 57]. Чёрный в этом рушнике символ смерти и печали, а красный символ жизни и радости.

Основой второго рушника в данном эпизоде также выступает линия. Главным элементом является *горизонтальная* линия. Её пересекают семь вертикальных линий, на каждой из которых располагается по три черных ромба, обрамленных красным. Главным акцентом такой композиции является ритм.

В композиции присутствуют три большие фигуры. Центром их является красный ромб. Сами по себе они представляют собой красные стилизованные восьмиконечные звезды. Концы их не острые, а закруглённые. Если смотреть издали, можно предположить, что это цветок с четырьмя лепестками. Однако, на самом деле, на каждом из лепестков по две белые линии, представленные в виде развилки. Восьмилучевая звезда, связанная с созиданием и плодородием, в белорусской национальной культуре, как мы отмечали выше, является символом человека. Необходимо отметить, что это также «еще одна из форм Вифлеемской звезды» [92, с. 108]. В рушниках «Несцеркі» лучи звезды закруглены, что даёт основание предположить, что человек ещё не родился. Он представляет собой эмбрион или ещё не раскрывшийся цветок. Тогда белые линии на лепестках прочерчивают его судьбу.

Развилка, в виде которой представлены линии, символизирует неизвестность, выбор, сверхъестественные силы. Белый цвет символизирует судьбу.

Необходимо подчеркнуть числовую символику рушников «Несцеркі». Мы видим семь вертикальных линий, на которых располагаются по три ромба и три главные фигуры. Число семь символизирует космический и духовный порядок, а также завершение природного цикла. В этом ручнике линии ритмично организуют и упорядочивают белое пространство самого рушника. Отметим, что ещё одна причина внимания к числу семь, объясняется семидневными фазами луны, составляющие 28-дневный лунный календарь. Белорусские крестьяне в своей трудовой деятельности обязательно учитывали фазу Месяца.

Число три символизирует синтез, обновление, решение, творческий потенциал, многосторонность, рождение и рост. Это число также символизирует три фазы Луны. Число три – одно из самых положительных чисел-эмблем не только в символике, но и в мифологии, легендах и сказках, где примета «третий раз – удачный» имеет очень древние корни. Пифагор считал три числом гармонии, а Аристотель – числом законченности: оно означает начало, середину и конец. Три цветка-звезды обозначают также три константы человеческой жизни – рождение, свадьбу и смерть. В других культурах, например, в даосизме, три символизировало силу, так как предполагает наличие центрального элемента.

Костюмы в спектакле «Несцерка» соотносимы с народным белорусским костюмом.

Костюм Несцерки состоит из свитки серого цвета. Этот цвет символизирует смирение, меланхолию и безразличие. Свитки были верхней одеждой крестьян. Серый цвет – цвет бедности, скуки и тоски. Это в полной мере раскрывает тяжёлую жизнь белорусского крестьянства. Однако это внешняя сторона жизни. Под свиткой открывается белоснежная сорочка с ярким орнаментом.

Основой орнамента выступает красная, стилизованная под цветок восьмиконечная звезда. Цветок – это лаконичный символ природы, беспредельности её совершенства. Цветок также символизирует весну и доброту. Ранее отмечалось, что закруглённые концы восьмиконечной звезды символизируют неродившегося человека, однако этот элемент на сорочке даёт основание предположить, что обладатель этой вещи человек непростой, выдающий за действительность неправдоподобные вещи. Несцерка – персонаж добрый и находчивый, однако серая свитка придаёт ему некоторую скрытность. Это связано с историей серого цвета. В древности, средневековье и в эпоху Возрождения он совершенно не ценился. Его считали цветом рубища бедняков, недостойным уважаемого человека, цветом несчастья и посредственности. Но вот нам открывается орнамент, и мы понимаем, что всё не так просто.

Этот человек чётко следует своей судьбе, однако природный авантюризм не даёт ему полностью влиться в толпу. Следующим элементом орнамента выступает чёрный ромб. Однако он обозначен графически, является структурным элементом, который делает ритм жёстче. Это – каркас. Чёрные линии и перекрещивающие красные звёзды-цветы символизируют испытания, трудные ситуации, в которые попадает главный герой спектакля. Испытания в нашей жизни также являются своего рода каркасом. В центре красных цветов-звёзд находится белая точка. Точка в мистических представлениях – это центр и источник жизни. Точка – символ первичной созидательной энергии, которую иногда представляют настолько сконцентрированной, что отражать её может лишь нечто нематериальное. Точка в орнаменте сорочки Несцерки говорит о предпосылках к творческому акту, созиданию,

способности найти лазейку в любой безвыходной ситуации. В центре чёрного ромба находятся две маленькие перекрещенные линии. Они символизируют перекрёсток. Любопытно, что звезда и точка символизируют счастливую судьбу персонажа, а ромб и перекрестье – испытания, выпадающие на его долю. Но эти испытания обозначены лишь графически (каркасно), а основой орнамента все равно выступает счастливая звезда.

Перекресток символизирует неизвестность, азарт, судьбу, сверхъестественные силы. В большинстве древних культур перекресткам дорог придавали огромное значение. К.Г. Юнг считал перекрестки материализованным символом единства противоположностей. В орнаменте на сорочке Несцерки перекресток скорее обозначает случайные ситуации, в которые попадает герой.

Костюм Насти состоит из полосатой юбки-андараки, сорочки с вышивкой, передника и жилетки. На рукавах сорочки вышивался орнамент двух видов один над другим: структурированный и неструктурированный. Структурированный орнамент представляет собой полосу с чётко организованным внутри неё пространством при помощи красных линий, которые, пересекаясь, образуют ромбы. Внутри этих ромбов мы видим основу орнамента, которая также состоит из ромбов, но с более сложной структурой. Внутри них также перекрещиваются линии, образуя ромбы. Цвет – только красный. В искусстве мотивы переплетения символизируют единство и общность. Например, кельтское искусство в Ирландии особенно богато орнаментами в виде сложных переплетающихся линий. «Эти узоры выражают идею, что божественная энергия проявлялась в бесконечной космической вибрации, наиболее явно наблюдаемой в движении волн» [92, с. 272].

Орнамент на рукавах сорочки Насти в «Несцерке» имеет линии, прямые и напоминающие энергию солнечных лучей. Лучи, в свою очередь, символизируют оплодотворяющую силу, святость и духовную энергию. Ромб, помимо всего прочего, олицетворяет ещё и сексуальную энергию. Красный – цвет жизни, силы, энергии, без которых жизнь невозможна. Таким образом, в структурированном орнаменте передана основная мысль костюма. Орнамент передаёт красоту, жизненную энергию, юность девушки. Ей рано задумываться о смерти (отсутствие чёрного цвета) и о детях (отсутствие белых акцентов).

Неструктурированный орнамент ничем не ограничен с двух сторон как предыдущий. Он представлен красной изломанной линией, символизирующей подъёмы и спады. На линии располагаются большие красные цветы. На изломах линии также присутствует растительность в виде веточек. Здесь цветок – символ сердца, центра мироздания, космического колеса, а также романтической и чувственной любви. Его красный цвет символизирует страсть, желание и чувственную красоту.

На переднике у героини также располагается неструктурированный орнамент, в котором легко читается ромб, однако нечёткий. Основой орнамента является фигура, которая образована из двух линий (перекрёсток). Три луча этой фигуры оперены с одной стороны красным, с другой чёрным. Таким образом, перед нами трилистник, являющийся символом как чистоты, так и плодородия. Также в этом орнаменте мы можем увидеть и стрелы, которые представляют энергию, целенаправленный порядок и преодоление пространства. То, что в оперении с одной стороны представлен красный, а с другой чёрный цвет, символизирует то, что героине в жизни предстоит тяжёлое испытание – свадьба с нелюбимым (чёрный цвет), но она надеется этого избежать (красный цвет).

Главным атрибутом свадебного костюма героини является венок. Венок является символом жизни, превосходства и святости. «Форма венка объединяет небесную символику круга (совершенство) и кольца (вечность, непрерывность, союз)» [92, с. 36]. Сплетённый из цветов и листьев и надетый на голову, венок – живая корона, предполагающая победу и жизненную силу. Венок невесты символизирует новые начинания, радость, плодovitость.

Костюм Мальвины. На переднике присутствуют неструктурированный и структурированный орнаменты. Эти орнаменты во многом схожи. Структурированный орнамент ограничен с двух сторон линиями, которые представляют собой вязь из ромбов. Орнамент представляет собой ломаную линию с цветами, которые образуют ромбы. Эта линия символизирует Древо Жизни. Древо Жизни – высший природный символ динамичного роста, сезонного умирания и регенерации. Также это символ развития, его ветви, представляющие разнообразие, отходят от ствола, что является символом единства. Древо Жизни является также воплощением плодородной Матери-Земли. По этой причине деревья несут женский символизм.

Неструктурированный орнамент схож со структурированным, однако выполнен на основе чёрной ломаной линии. От неё отходят элементы: чёрный кресты с красными кругами. Это орнамент также представляет собой Древо Жизни, но в более тонком, уменьшенном варианте. Это символизирует то, что героиня – женщина замужняя, и у неё есть дети.

На рукавах сорочки Мальвины представлен структурированный плотный по цвету орнамент. Основа орнамента – линия чёрного цвета в виде зигзага. Мальвина – женщина властная, энергичная, точно знающая, чего она хочет. Зигзаг же – основанный на молнии древний знак власти, плодородия, жары, энергии, борьбы. Также элементами выступают восьмиконечные красные звезды с закруглёнными концами и маленькие красные линии с чёрными элементами. Такие линии могут символизировать колос. Колос является атрибутом многих божеств земли. Также он символизирует плодородие, возрождение, божественный дар жизни. Для женщины, являющейся хозяйкой в доме, нельзя придумать лучшего орнамента.

Еще один орнамент на сорочке Мальвины представлен красным цветом, по полю которого расходятся тонкие белые линии, образующие ромбы. Здесь эти фигуры, ввиду некоторых своих особенностей (продолжающиеся линии от углов), символизируют дом и семейный очаг. В этом орнаменте сделан акцент – центральный ромб выполнен чёрным цветом. Это похоже на некий отличительный знак, принадлежность к определённому роду, желание выделиться.

Выделение **структурообразующего модуля спектакля** – это первоначальное абстрагирование от приёмов художественной образности, от качественных характеристик пространства-времени произведения для проникновения в самую конструкцию спектакля, в его организационную основу в поисках выкристаллизованной, чистой «формулы».

При исследовании параметров пространственно-временной структуры сценического произведения необходимо понять, что представляет собой минимальная единица, позволяющая раскрыть сущность взаимосвязей элементов системы. В своём анализе мы будем исходить из методологии Казимира Малевича, который в первой трети XX века в Теории прибавочного элемента выделил и обосновал само существование подобной структурообразующей, а не просто минимальной морфологической единицы структуры: «Прибавочный элемент существует во всех художниках, во всех системах, направлениях, эпохах» [Малевич, К. Теория прибавочного элемента/ К. Малевич // Декоративное искусство. – 1988. – № 11. – С. 33–36, с. 34].

Каждая пространственно-пластическая структура имеет свой модуль, обозначив который можно определить параметры пространства-времени произведения. Как H_2O выражает концепцию воды, так структурообразующий модуль – концепцию спектакля, он выступает в виде знака, указывающего на точный состав структуры спектакля, и несущего с собой целую систему знаков. С определённым структурообразующим модулем связаны: *цветовая партитура* постановки: строгие, бесцветные, пёстрые, лаконичные колеры; *световая партитура*: функциональный, образный, берущий на себя функции цвета, декоративный, эффектный; *музыкальная партитура*: музыкальное сопровождение, ритмическая организация действия, образная система; *костюмная партитура*: стиль эпохи, прозодежда, цветовые абстракции, одежда, берущая на себя функции цвета; *звуковая партитура*: тональность, система пауз, долгота звука, набор шумов; *актерская игра*: жестово-пластическая партитура, интонационно-тональная и т.д. Структурообразующий модуль спектакля представляется концентрацией метрики пространства-времени и показателем всех отношений в спектакле.

Определим состояние всех партитур спектакля «Несцерка».

1. **Цветовая партитура** спектакля: светлые, радостные тона, колористическая гамма белорусской обрядности, обилие красного.

2. **Световая партитура**: образный свет передаёт майский дрожащий воздух, состояние припарка, ясного неба; свет используется контровой по всему периметру сцены. Особенно работает свет в финальном эпизоде спектакля, когда появляется цветущая яблоня на заднике, чтобы передать объём дерева и цветов на нём, чтобы создать *живое* дерево и *живые* цветы.

3. **Музыкальная партитура**: народные мотивы и интонации, которые ритмически организуют и поддерживают действие; хоровое пение в сцене свадьбы; лирические арии Насти и Юрася.

4. **Костюмная партитура**: шляхетные костюмы конца 18 века; одежда с орнаментами (каждый костюм имеет уникальный рисунок). Костюм не только характеризует эпоху, но и занимает одно из главных мест в цветовой партитуре спектакля.

5. **Звуковая партитура**: речь персонажей, повышенность тона, песни, арии, отсутствие пауз.

6. **Актёрская игра**: приёмы гиперболизации, гротеска, обращение к зрителю, наличие маленьких интермедий перед суперзанавесом. Актёры наиболее тщательно работают с внешними характеристиками персонажей. Способ существования актёров – действие в рамках заданного ритуала. Сегодняшняя актёрская партитура «Несцеркі» отличается мягкостью и усиленной лиричностью исполнения. Её характеризует воспроизведение обрядности. Актёры как бы растворяются в визуальности спектакля.

Таким образом, *структурообразующий модуль спектакля* представляет собой согласование обряда и сценического произведения. В каждой точке хронотопа «Несцеркі» мы обнаруживаем праздничность, сакральность и возвышенную стабильность констант народной культуры во времени.

4. ВОССТАНОВЛЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКИХ КОСТЮМОВ МЕСТЕЧКОВЫХ ГЕРОЕВ КОМЕДИИ «НЕСЦЕРКА»

У каждого значимого этапа житнетворчества человека, как и у культурного результата этого процесса, есть череда событий и обстоятельств, формирующих возможность их появления. Есть и стартовое время отсчёта запуска механизма действия.

Нина Бобровиц (из дневников): «Таким решающим моментом начала непосредственной работы лично для меня стали 24 часа “на раздумье” – от момента встречи с главным художником Коласовского театра Петром Александровичем Анащенко 26 мая 2005 года во время научно-практической конференции «Процессы модернизации народной культуры и опыт учреждений культуры и образования Витебщины по сохранению традиций» до 27 мая. По завершению моего выступления «Методика реконструкции локальной традиции в ткачестве» я выбрала театральную версию дальнейшего возрождения в этнорусле и дала согласие на предложение об очень ответственном сотрудничестве по совместному созданию исторических и народных костюмов для капитального восстановления легендарной комедии «Нестерка» по канонам национальных традиций.

Каноническая структура оформления тканей как художественное выражение этничности, сложилась на белорусских землях не позднее эпохи средневековья и оставалась неизменной в традиционной культуре белорусов фактически до начала 20 века. Канон, в качестве формообразующей константы, отражающей смысловые закономерности и особенности мифологизированного восприятия и мышления человека, направлял художественную практику белорусских крестьянок, задавал ей стилеобразующие параметры, которые принято обозначать понятием «белорусский стиль» [56, с. 45–61].

Создание сценических костюмов местечковых героев предполагалось осуществить по особенностям местных локальных канонов, бытовавших в различные исторические периоды на территориальных землях современной Витебской области. Дни те были знаковыми для предстоящих задач, т.к. конференция посвящалась 160-летию белорусского этнографа, фольклориста, краеведа, создателя фундаментального труда «Очерки протонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности» Николая Яковлевича Никифоровского.

Рассмотрим, как важный пример, пояс. Этот обязательный предмет мужского костюмного комплекса как неотъемлемая часть национальной одежды белорусов, заслуживает отдельного внимания при изучении и восстановлении региональных и локальных строев народной одежды.

Важным и наиболее информативным письменным источником в этом вопросе и в целом по материальной культуре Витебского региона являются «Очерки». Текст содержит перечисление и своеобразное авторское описание самодельных поясов из ниток разного

качества, которые являлись обязательной принадлежностью комплексов крестьянской одежды белорусов Витебской губернии середины-конца 19 века:

«Необходимымъ дополненіемъ рубашки и портковъ является какая-нибудь опояска. Появленіе безъ шапки и босикомъ не удивитъ стороннихъ такъ, какъ появленіе безъ опояски, которою на- скоро бываетъ веревочный обрывокъ, путо, или даже лыко. Къ такой крайности приходится, однако, прибѣгать слишкомъ рѣдко, потому что въ домѣ и въ пользованіи отдѣльнаго лица все- гда есть по нѣскольку поясовъ». Учитывая, что семьи были большие, можно сделать вывод о на- личии более десятков поясов в обиходе каждой крестьянской семьи: «Не будетъ ошибки въ увѣреніи, что среди мѣстныхъ одеждъ пояса являются наиобильнѣйшими: невѣста, напр., заго- товляетъ ихъ въ такомъ количествѣ, что поясовъ достаетъ на личныя и мужнія надобности и на одѣленіе многочисленныхъ сватовъ и новой родни» [67, с. 107–108].

Сообщая о количестве поясов, автор очерков подчёркивает не только функциональ- ную роль пояса в мужском и женском комплексе одежды, но и использование его в качестве дара во время свадебного обряда. Пояс также имел религиозно-ритуальное значение в ка- честве оброка (жертвы):

«Кроме того пояса поступаютъ во множествѣ “офярыми” въ окрестныя церкви, каплицы и косте- лы» [67, с. 107–108].

Приведенные Н.Я. Никифоровским характеристики поясов по названиям, функцио- нальному назначению, размерам, материалам и технологиям содержат не систематизиро- ванные данные, но дают возможность представить образно-описательную картину быто- вания этого утилитарного предмета народного текстиля, одновременно обладающего до- полнительными ритуально-обрядовыми, социально-статусными и художественно- декоративными качествами:

«Рубашечный “пьясь” всегда “плицюшѣвый” или “писцянка”, значительно уже тѣхъ, которыми опоясываются верхнія одежды, хотя длина его всегда равна длинѣ послѣднихъ, а именно – два по- ясничныхъ обхвата и полъ-аршинные концы съ кистями. Узорность поясовъ и ширина ихъ довольно условныя: есть самодѣльные пояса въ полтора вершка шириною и есть пояса въ четверть дюйма, по внѣшнему виду едва отличающіеся отъ тонкаго снурочка; у иныхъ поясовъ узоры настолько чисты и хороши, что съ трудомъ вѣрится въ ручное, домашнее производство... “Писцянки” дѣлаются въ ручную, при помощи двухъ-трехъ деревянныхъ вилочекъ, тогда какъ тканые пояса изготавливаются на обыкновенномъ ткацкомъ станкѣ, или подобіи его – на вбитыхъ въ стѣну, или въ землю колышкахъ, на кои натягивается поясная основа. “Писцянки и тканые пьясы” дѣлаются, по большей части, изъ смѣшанныхъ нитокъ – суконныхъ и льняныхъ, окрашенныхъ въ различные цвѣта. Такіе пояса гораздо прочнѣе чисто шерстяныхъ, хотя и уступаютъ послѣднимъ въ изяществѣ и мѣстной оцѣнкѣ» [67, с. 107–108].

Обрывочные воспоминания местных старожилов о бытовании поясов на территории Витебского региона и обобщенные сообщения из очерков Н.Я. Никифоровского логически дополняют все данные и дают возможность систематизировать воедино исследования известного советского искусствоведа Н.И. Лебедевой. Она упоминала технику «дерганье» (на Могилевщине и Витебщине), тканьё «на ниту» (на Витебщине), плетение «на вилочке» и «на стене», тканьё «на дощечках» как техники, характерные и для белорусов на примере Старого Села Витебской области и в двух своих фундаментальных исследованиях [52, с. 124; 53, с. 500–508].

Район Витебской области нигде не уточнялся, но можно быть уверенными, что в обоих случаях имелась в виду деревня Старое Село современного Витебского района. Именно там Н.И. Лебедева была в экспедиции в 1927 году и встречалась с исследовательницей местного традиционного ткачества и основательницей частной ткацкой школы А.А. Острейко. Описывая техники плетения поясов у русских в Брянской и Калужской губерниях в 1925 и 1926 годах Н.И. Лебедева уточняла, что уже тогда редко кто умел плести.

Плетение же, как способ изготовления поясов в своей публикации она разделяла на два вида:

«Плетение отдельными пряжами по тому принципу, как плетётся коса, и ажурное переплетение основы, навитой на стене. Первый способ плетения заключается в следующем. Пояски плетутся во сколько угодно пар нитей, но общее число должно быть нечётное. Аналогичный способ я видела в Старом Селе (Витебщина), где он называется “плетение на вилочке”, потому что здесь употребляется для держания готовой части пояса деревянный крючечек – вилочка, которая вовремя работы упирается в живот под ложечку. Второй способ плетения заключается в следующем: втыкаются в стену два кола, через них делается основа так, как обычно делаются основы для стана. Снуют 70 ниток для широкого пояса...».

Экспедиции Н.И. Лебедевой 1920-х гг. перекликаются с публикацией в 1956 году, где при описании процесса того же плетения на стене, она ссылается и на Старое Село:

«Плести начинают, на снимая основы с колышков. 1-я стадия. Каждую верхнюю нитку, надевая её на большой палец, переплетают с лежащей под ней нижней. Все нижние нити держат в руке. 2-я стадия. Нижнюю нить перевивают верхней, надевая её на большой палец и держа верхние нити в руке. Когда три раза повторят обе стадии, начинают плести с другого конца; при плетении на одном конце получается плетение и на другом... Плетение поясов на стене характерно для украинцев и белорусов, а у русских наблюдается только в западных частях областей, соседних с белорусскими и украинскими, т. е. там, где проходила в прошлом этническая граница между древними восточнославянскими племенами, а может быть, и их предками».

В сноске о характерности плетения поясов на стене для белорусов среди других территорий упоминается: «На Витебщине – Старое село».

В этой же публикации плетение «на вилочке» Н.И. Лебедева описывает в разделе «Полутканье», приводит тот же схематический рисунок, что и в 1927 году, под названием «Плетение на вилочке (Старое село Витебской обл.)», поясняет понятие термина полутканье и уточняет механизм образования узора: «Этот способ изготовления тесьмы целесообразно называть полутканьем, так как в разделении ниток на верхние и нижние заключается уже зачаток зева, другие же черты тканья отсутствуют. Узор достигается подбором цветных ниток в основе и получается в процессе работы механическим путем. Особых приёмов для получения узора нет. Излюбленный узор, легко получаемый технически, – ромбы (в Старом селе на Витебщине называемый копытца)». В этой публикации Н.И. Лебедева вводит термин «полутканье» как переходный между процессами под терминами «плетение» и «тканье».

Классификация по Лебедевой следующая: к плетению относятся «Дерганье» и «Плетение на стене», полутканье включает «Плетение на вилочке», «Плетение на ноге» и «Плетение на колодочке». Тканье в свою очередь разделяется на «Примитивное тканье» и «Развитое тканье на вертикальных и горизонтальных ткацких станках».

По Лебедевой, тканьем называется такой способ образования тесьмы или ткани, при котором имеются в наличии два признака: 1) разделение ниток на две группы – основу и уток (утком называются нитки, пропущенные под прямым углом к ниткам основы); 2) механическое чередование зева – нитки основы разделяются на две группы, образуя зев, и при каждом чередовании зева нитки, размещённые внизу, поднимаются вверх, а размещённые сверху уходят вниз, что достигается использованием дощечек, бердечка, нита или нита с подножками.

Примитивное тканье (по Лебедевой) включает «Тканье на дощечках», «Тканье на бердечке» и «Тканье на ниту», которые бытовали и на Витебщине (подтверждается сохранившимися местными артефактами), а также «Живой стан» – сложный способ тканья на пальцах при участии 11-ти женщин (к началу 20 в. зафиксирован единичный случай бытования в Пензенской губернии).

Таким образом, мы имеем практически полную картину распространения на территории современной Витебщины в прошлом всех самых распространённых, зафиксированных у русских и белорусов способов плетения и ткачества поясов, включённых Н.И. Лебедевой в системную классификацию, за исключением тканья «живой стан» и плетений «на ноге» и «на колодочке».

Можно предположить, что именно полутканье и плетение на стене имеется ввиду также Н.Я. Никифоровским под уже приведенной в начале статьи фразой из очерков: «“Плищянки” дѣлаются въ ручную, при помощи двухъ-трехъ деревянныхъ вилочекъ, тогда какъ тканые пояса изготовляются на обыкновенномъ ткацкомъ станкѣ, или подобіи его – на вбитыхъ въ стѣну, или въ землю колышкахъ, на кои натягивается поясная основа».

Но в соответствии технологических описаний по Никифоровскому и Лебедевой есть противоречия: 1) по Лебедевой для способа «полутканье» нужна только одна вилочка, а по Никифоровскому 2-3 вилочки. 2) По Лебедевой при плетении на стене переплетаются нити основы, основанной на двух колышках – получается ажурная сетка из нитей основы (уток в данном случае отсутствует). По Никифоровскому, вбитые в стену или землю колышки, имитировали ткацкий стан.

Традиционные технологии изготовления поясов и тесьмы из нитей, бытовавшие на территории современной Витебщины в 19 – нач. 20 в. по классификации Н.И. Лебедевой

Способы изготовления	Разновидности способов изготовления
Плетение	Дерганье
	Плетение на стене
Полутканье	Плетение на вилочке
Примитивное тканье	Тканье на дощечках
	Тканье на бердечке
	Тканье на ниту

Ткачеством поясов «на колышках» Н.Я. Никифоровский мог называть способ разновидности древнего примитивного тканья без ткацкого стана, сходный, зафиксированному Н.И. Лебедевой в 1927 году в детских играх в Белоруссии и Рязанской области: «девочка одевает по одной петле на каждый палец ноги, концы соединяет вместе и привязывает к поясу, через каждую нитку пропускает уток, прибавляет его рукой – так ткалась «панёвка» (юбочка) для куклы». Колышки, служащие заменой ткацкому стану по Никифоровскому, могли выполнять ту же роль, что и пальцы ног. Сопоставление теоретических данных по Никифоровскому и по Лебедевой требуют дальнейших исследований.

Результаты же работы с фондами ВОКМ дают возможность соотнести теорию с наглядным практическим образом артефакта. В описанной Н.И. Лебедевой технике полутканья «плетение на вилочке» атрибутированы три пояса из реэвакуированной из Саратова коллекции: КП 1213, 1214, 1218. Данные о происхождении этих поясов утрачены, они сохранили для современников и потомков только художественно-материальный образ, но на сегодняшний день зафиксирован местный артефакт в данной технике, подтверждающий бытование в Витебском регионе традиции изготовления поясов в технике «полутканье» с типичным узором в ромбы «копытца» [14, с. 5–21].

Пояс в технике «полутканье», происходящий из деревни Ольгово Витебского уезда (ныне Витебский район), сохранился в семье потомков первой владелицы артефакта.

Со слов Юлии Сермягиной (тогда студентки исторического факультета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова» (далее – ВГУ) записано: «Моя прабабушка Прасковья Пименовна (девичью фамилию не знаю) в замужестве Колесникова родилась в 1896 году в деревне Ольгово. Была третьей дочерью в семье (всего 5). Т.к. существовал закон (традиция) выдавать замуж по старшинству, то замуж вышла поздно – в 25 лет. С 15–16 лет девушки начинали уже готовить себе приданое, т.е. делали его своими руками: вымачивали лён, выбеливали, пряли, ткали из него полотно для одежды, постельного белья, скатертей, рушников и т.д. В семье моей прабабушки держали овец, сами пряли пряжу, изготавливали изделия из шерсти. Пряжу красили сами натуральными красителями. К 20 годам приданое должно быть готово. Пояс прабабушка делала для своего жениха».



Пояса в технике диагонального саржевого полутканья, шерсть ВОКМ КП 1213, 1214, 1218 (происхождение неизвестно)

Свадебный пояс, нач. 20 века, в технике диагонального саржевого полутканья, шерсть. длина 275 см, ширина 2,5 см, П.П. Колесникова (1896 г.р.) дер. Ольгово Витебского уезда (из семейной коллекции правнучки П.П. Колесниковой Ю.В. Сермягиной (1983 г.р.); зафиксировано Н.А. Бобрович, г. Витебск, 2005 год

Произведя подсчёт, можно предположить, что в 1920-х годах пояса ещё изготавливались и использовались в свадебных обрядах крестьян из Витебских околиц.

Благодаря совместной деятельности преподавателей и студентов, их стремлению ввести в научный оборот сохранившиеся данные о местной материальной культуре, зафиксировать сами артефакты постепенно стала пополняться, а путём восстановления оригиналов и вхождения их в современную культурную жизнь жителей региона и возобновляться история бытования пояса на территории Витебщины. И это только пояс.

Такие же подробнейшие исследования и сопоставления исторических картин, локальных особенностей и т.д. проводятся по каждому предмету костюма в частности и полным комплексам-строям в совокупности.



Сводная карта бытования традиционной одежды Витебщины 18–20 вв.
Дизайн Галина Бобрович [5, с. 284–369.].

Только с изучения подробнейшего описания предметов крестьянской одежды и возможно было всем предыдущим исследователям начать процесс восстановления практически безвозвратно ушедшего народного костюма. Коллективный опыт на этом пути у наследников этнотрадиций «беленького землячка» (так названы сельские жители «Витебской Белоруссии» в «Очерках» Н.Я. Никифоровского) к тому времени уже был достаточным.

Созрели условия начать «в добрый час и счастливую минуту», работу и нам – Петру Анащенко и Нине Бобрович как художникам **по капитальному восстановлению костюмов спектакля «Несцерка»** с обязательным сохранением всех авторских образов согласно архивных эскизов 1940-х и последующих лет первого сценографа и художника по костюмам пьесы Липы Юльевича Кроля.



Н.А. Бобрович. 2002–2003 гг. Художественно-графические реконструкции по описанию Н.Я. Никифоровского и артефактам ВОКМ. Женский и мужской строй Витебской Беларуси, вторая половина 19 века [8, с. 797–835].



Н.А. Бобрович. 2003 год. Художественно-графическая реконструкция по описанию Н.Я. Никифоровского и артефактам ВОКМ. Праздничный костюм парня и девушки, вторая половина XIX века [8, с. 797-835]



Центральный государственный архив-музей литературы и искусства БССР.
Название фонда: Кроль Липа Юльевич, художник. Ф. 245, опись № 1. Экиз костюма
Несцерки к спектаклю «Несцерка» по пьесе В. Вольского. 1941 г.

«НЕСЦЕРКА»: СПЕКТАКЛЬ/ОБРЯД

Для определения объёма необходимых артефактов была составлена таблица повседневных и праздничных костюмов, согласно количественного состава героев пьесы.

«Несцерка»

Камедия ў 3-х дз (дзеях), 6 к (карцінах) (дз 1, 2, 3; к1-6).

Агульная колькасць касцюмаў:

Народныя касцюмы				
Мужчынскія		Жаночыя		Дзявочыя
Несцерка		Мальвіна		Насця
Дз1/к1 падарожны (насоў, маргелка, лапці, торба, каліта і інш.) дз1/к2; дз2/к3; дз2/к4; дз3/к5 падарожны без торбы	Дз3/к6 Святочны (Світка, вышываная сарочка, штаны бела-шэрыя з воўны, з ручніком цераз плячо	Дз1/к1; дз1/к2; дз2/к4; дз3/к6 (Хустка мануфактурная “парыська”, чапец з каляровай мануфактуры, хустка клятчатая вялікая, кабат з андаракам, сарочка вышываная, фартук, скураныя “чаравікі”)		Дз1/к1; дз2/к4; дз2/к4 Паўсядзённы (саян, рубашка, фартук, боты)
Юрась		Першая гандлярка Дз1/к1 (намітка, андарак, фартук, скураныя “чаравікі” і інш.)		Дзяўчаты (9 касцюмаў) Дз3/к6 Святочныя касцюмы (андаракі, андаракі з кабатамі і інш.)
Дз1/к1; дз1/к2; дз2/к3; дз2/к4; дз3/к5 Паўсядзённы (світка-насоў, сарочка, парткі, лапці і інш.)	Дз3/к6 Святочны (вышываная сарочка, боты і інш.)			
Мацей				
дз1/к2; дз2/к4 выхадны (насоў, вышываная сарочка, майткі, маргелка, лапці-пыхлопні і інш.)	Дз3/к6? Святочы (вышываная сарочка, боты і інш.)	Другая гандлярка Дз1/к1 (намітка, кабат з андаракам, фартук, скураныя “боты” і інш.)		
Сляпы Лірнік		Чацвёртая гандлярка Дз1/к1 (намітка, андарак, фартук, скураныя “чаравікі” і інш.)		
Трэці гандляр Дз 1/к1		Шостая гандлярка Дз1/к1		
Пяты гандляр Дз 1/к1				
Сёмы гандляр Дз 1/к1				
Другі скамарох дз 1/к2 народны (вышываная сарочка, боты, маргелка і інш.)				

Скамарох з мядзвездзем дз 1/к2 народны (вышываная сарочка, боты, маргелка і інш.)		
Дз3/к6 Музыка першы		
Дз3/к6 Музыка другі		
Дз3/к6 Музыка трэці		
Колькасць касцюмаў галоўных дзеючых асоб: 16 мужчынскіх і 14 жаночых. Агульная колькасць касцюмаў першага плана: 38. Касцюмы агульнага плана		
	Гледачы дз1/к2	Гледачы дз1/к2
Госці на вяселлі Дз3/к6	Госці на вяселлі Дз3/к6	Госці на вяселлі Дз3/к6

Асобныя касцюмы		
Мужчынскія		Жаночыя
Несцерка ў мядзвэжай скуру дз 1/к2	Несцерка ў панскім адзенні дз2/к4 (атлас, шапка, боты за- межнай работы і інш.)	
Шкаляр Самахвальскі Дз1/к1; дз2/к4; дз3/к5; Дз3/к6		
Першы шляхцюк Дз1/к1; дз1/к2; дз2/к4; дз3/к5		
Другі шляхцюк Дз1/к1; дз1/к2; паўсядзёжны		дз2/к4; дз3/к5 святочны?
Пан Бараноўскі дз2/к3 дамашні (...)		дз2/к4 святочны (...)
Слуга дз2/к3		
Суддзя дз2/к4; Дз3/к6 3 судзейскім цэпам		Суддзіха дз2/к4
Пан 1 дз1/к2; дз2/к4		Паненка 1 дз1/к2; дз2/к4
Пан 2 дз1/к2; дз2/к4		Паненка 2 дз1/к2; дз2/к4
Гайдук1 дз1/к2 венгерскі		
Гайдук2 дз1/к2 венгерскі		
Скамарох з бубнам		
Мядзведзь Апрануты скамарох		

Прадметный пералік па народным касцюмам

№ п/п	Назва прадмету	Колькасць адзінак	Якасць тканіны	Асаблівасць аздаблення	Асаблівасць арнаменту	Месца захавання прадметаў/колькасць адзінак
	Намітка (хустка)	2	ільняная		клетка 2-х нітовая (а/1), з чырвонымі беражкамі (д/1)	а/1, д/1
	Намітка (ручніковы гал. убор)	1			бранае двух-уточнае ткацтва	е/1
	Кашуля	43		вышыўка, маршчэнне; бранае і выбарнае двухуточнае ткацтва (д/1, е/1)		а/4, а1/3, б/1, в/1, в2/7, г/8, д/11, е/8
	Спадніца	72	з чырвонай баваўнянай аблямоўкай па краю падола (б/1)	клетка рознаколерная 2-х ніт. (а/1, а1/15, б/3, в2/3, г/2, д/1, е/2)	а/5, а1/19, б/18, в/1, в2/8, г/9, д/7, е/5	
			з чырв. бав. аблям. па краю падола (а/1, а1/1, б/4, в2/1)	клетка сіня-белая 2-х ніт. (а/4; а1/3, б/10, в/1, в2/5, г/1)		
			з чырв. узорным шлякам (е/1)	клетка рознакол. 4-х ніт. (б/3, г/4, д/3, е/3)		
			з чырв. бав. аблям. па краю падола	клетка сіня-белая 4-х ніт. (б/1, г/1, д/3)		
				падоўжная палоска (а1/1, б/1, г/1)		
	Тканіна на спадніцу	18			клетка 2-х ніт. (а1/5, б/2)	а1/9, б/7, д/1, е/1

№ п/п	Назва прадмету	Колькасць адзінак	Якасць тканіны	Асаблівасць аздаблення	Асаблівасць арнаменту	Месца захавання прадметаў/колькасць адзінак
					клетка 4-х нiт. (а1/4, б/4, д/1, е/1)	
			паўшарсцяная		клетка 4-х нiт. (б/1)	
	Андарак	25	паўшарсц. ці шарсцяны	з чырв.-сiнім вiтым шнурам па краю падола (г/1), з узор. шлякам (е/1)	клетка 4-х нiт. (а/2, а1/2, б/4, в1/1, г/2, д/2, е/3)	а/2, а1/5, б/4, в1/2, г/4, д/2, е/6
				са шлякам з тасьмы (е/1)	аднаколерны (а1/2, г/1, е/1)	
					падоўжныя палоскі (г/1)	
					папярочныя пал. (е/1)	
					аднакол. з папярочна-паласатым шлякам (а1/1, в1/1, е/1)	
	Андарак з кабатам	9	паўшарсц.		аднаколерны	а1/1
					клетка рознакол. 4-х нiт.	д/1
			шарсц. з крамнай тканiнай		клетка рознакол. 4-х нiт.	е/1
				з баваўн. аблямоўкай зрэзаў на кабаце	падоўжныя палоскі	е/1
			iльн. з крам. ткан.	з чырв. баваўн. аблям. зрэзаў на кабаце (а1/1)	клетка рознакол. 2-х нiт.	а1/1, г/3, д/1
	Фартух	5	iльн.	бранае двухуточнае		б/1, г/1, д/1, е/2

№ п/п	Назва предмету	Колькасць адзінак	Якасць тканіны	Асаблівасць аздаблення	Асаблівасць арнаменту	Месца захавання прадметаў/колькасць адзінак
				ткацтва, маршчэнне, вышыўка, аблям. на фальбоне (б/1); вышыўка (е/1), вышыўка, карункі (г/1, е/1); 4-х ніт. з чырв. беражком і аблям. (д/1)		
	Світка (насоў)	1	шарсц.			г/1
		1	ільн.			е/1
Усяго прадметаў:		177				

Костюм, имеющий этнографические отличия, на Витебщине в силу разного рода исторических, социальных, экономических и других местных условий региона, рано нивелировался [74, с. 3], что и определяло своеобразную специфику предварительного анализа ситуации для определения **художественного протообраза существования спектакля «Несцерка» в инситуальной исторической среде витебской земли.**

Обратимся к практике **изучения народного костюма (строя)** [76, с. 48–52; 77, с. 103–107].

Только в 1990-х гг., после долгого массового этнографического забвения организации культуры и образования области обратились к вопросам систематизации народной и сословной одежды региона, к проблемам реконструкции традиционных комплексов и формированию определения их необходимой функциональности в новых современных бытовых, обрядовых и других ролях.

Довольно разнообразная коллекция предметов одежды 18 – начала 20 в. разных сословий из довоенных сборов, хранящихся в Витебском областном краеведческом музее (далее – ВОКМ), после реэвакуации из Саратова в конце 1940-х гг. оказалась депортизированной. Только по некоторым артефактам сохранились сведения о владельцах и местах бытования.

Формирование коллекций в 1950–1980 гг. по традиционным комплексам одежды в музеях Витебской области в годы советской власти на Витебщине не носило планомерно-

го и системного характера. Например, в ВОКМе были разовые случайные закупки от сдатчиков в 1958, 1963, 1965, 1966, 1968, 1970 гг. предметов крестьянской одежды с нескольких районов Витебщины. В 1969–1970, 1979, 1981 гг. закуплены вещи, которые характеризуют быт крестьян и горожан первого 15-летия 20 века Могилевщины и Гомельщины.

В 1974 г. приобретены четыре женских сорочки из Руднянского р-на Смоленской области и в 1979 г. предметы из полного комплекса одной крестьянской семьи, проживавшей в Велижском р-не РСФСР, в прошлом входящем в состав Витебской губернии. Отдельно экспозиции этнографии в областном музее не было, лишь уголок крестьянского быта, демонтированный в начале 1980-х гг., позднее нереэкспонирован. Некоторые предметы и комплексы костюма можно было увидеть в этнографических уголках районных, школьных музеев.

Приобретения с 1982–83 гг. предметов народного костюма носят уже целенаправленный характер, организуются экспедиционные выезды.

Начался новый этап по сбору и сохранению артефактов одежды и изделий народных мастеров, связанный с сотрудничеством со специалистами областного методического центра народного творчества, которым была поставлена задача по сбору этнографических данных по костюму региона для создания сценических костюмов коллективов народной самодеятельности. В ходе этих мероприятий была обозначена задача по изучению, сохранению и возрождению белорусского народного костюма, а с ним традиционных комплексов других сословий, этнических принадлежностей и вероисповеданий, исторически проживавших на Витебщине, принципиально на другом научном и методологическом уровне.

20 октября 1981 года директором областного научно-методического центра народного творчества и культурно-просветительной работы утверждён состав художественного методического Совета по сценическому костюму, а в марте 1982 года состоялся первый областной семинар по народному сценическому костюму на базе Витебского технологического университета лёгкой промышленности (далее – ВТИЛП).

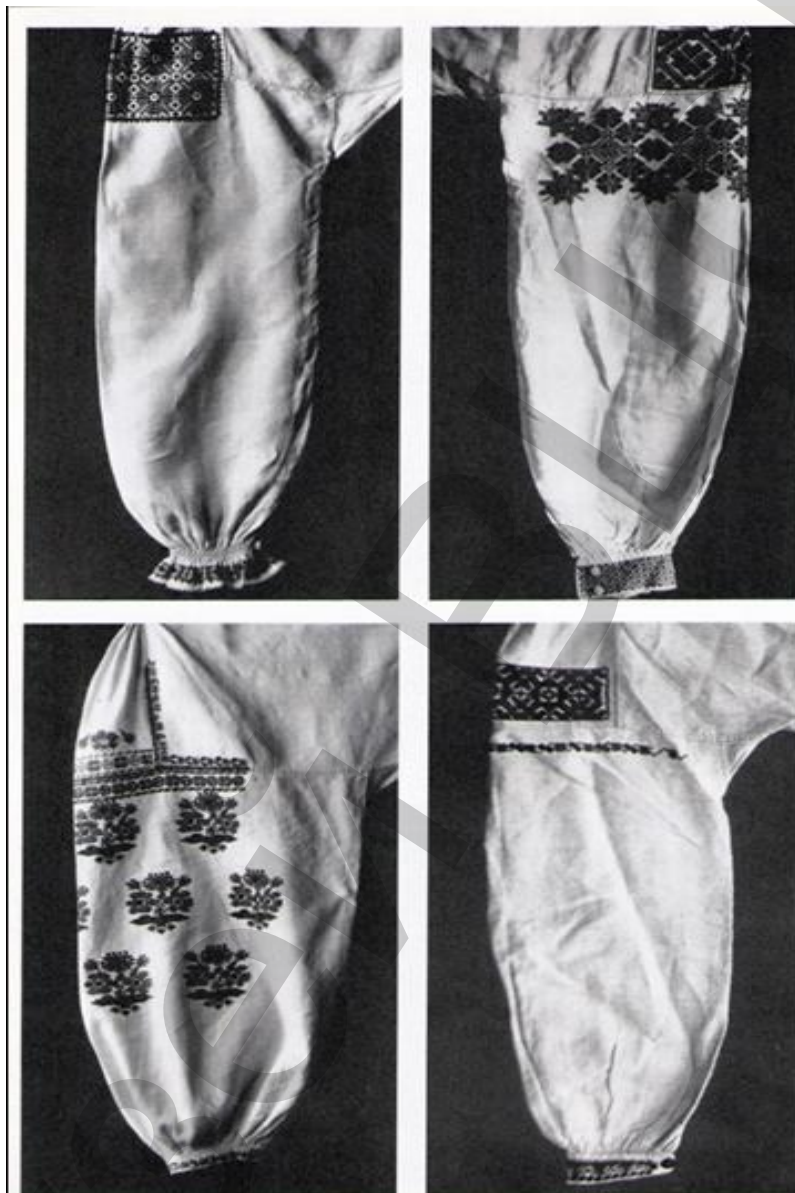


Витебск, 25 марта 1982 г. Первый областной семинар по народному сценическому костюму. ВТИЛП. Лекция М.Ф. Романюка. Фото П.А. Анащенко

В Белорусском государственном ордена Трудового Красного Знамени академическом театре имени Якуба Коласа была организована выставка народного костюма [15, с. 272–280.; 6, с. 210–217].

Ещё в 1975–1980 гг. преподавателями ВТИЛП проводились экспедиции по Витебской области и соседним территориям с целью сбора предметов народного текстиля. В 1978 году по инициативе сотрудников кафедры художественного оформления и моделирования изделий текстильной и лёгкой промышленности под руководством М.Ф. Рыбалкиной был создан музей. Экспозиция демонстрировала разнообразие белорусского народного текстиля, вышивки, кружев, одежды. Были представлены и пять предлагаемых вариантов народных строев, которые содержали характерные черты Витебского региона.

К сожалению, книга поступлений с описанием экспонатов была утеряна. Доподлинно известно место бытования только двух женских рубах конца 19 – начала 20 века, опубликованных М.Ф. Романюком в альбоме «Беларускае народнае адзенне» [73, ил. 457, 459] – женские «кашули» хранящиеся в фондах ВТИЛП.



Из альбома «Беларускае народнае адзенне». Рукава праздничных женских рубашек-«кашуль». Витебское Поднепровье. Конец 19 – нач. 20 в.
[Раманюк М., Беларускае народнае адзенне. – Мінск «Беларусь», 1981.]



Женский праздничный строй. Кашуля с вышивкой крестом в брокаровском стиле из деревни Яново, Сенненский р-н Витебской обл., конец 19 в. Выставка в ВОКМ, 2016. Хранится в фондах Витебского технологического университета. Фото Н.А. Бобрович

Проектируя современные костюмы и текстильные рисунки, студенты кафедры учились правильно использовать и перерабатывать народные мотивы в современные текстильные изделия моделей одежды.

Однако задача точного копирования и воссоздания аутентичных артефактов одежды студентам технологического университета никогда не ставилась. Только в 1996–97 гг. уже на кафедре декоративно-прикладного искусства художественно-графического факультета (далее – ХГФ) Витебского государственного университета (ныне УО «Витебский государственный университет им. П.М. Машерова») были выполнены первые дипломные работы под руководством преподавателей Л.В. Домненковой и И.А. Сысоевой по изучению и реконструкции женских крестьянского и мещанского комплексов Витебщины.

К тому времени такая работа проводилась уже в Центрах (Домах) ремёсел Витебской области, и выпускники, направляемые в данные учреждения культуры – молодые специалисты включились в практику по изучению, сохранению и восстановлению традиционных региональных и локальных строев Витебщины.



Из альбома «Беларускае народнае адзенне». Праздничные строи Витебского Поднепровья. Девичий праздничный костюм начала 20 века, деревня Микулино, Толочинский район Витебской области. Женский праздничный костюм из деревни Ланенка Дубровенского района Витебской области. Место хранения артефактов неизвестно. [Раманюк М., Беларускае народнае адзенне. – Мінск «Беларусь», 1981. Ил. 461–464].



Из альбома «Беларускае народнае адзенне». Праздничный женский строй
Витебского Поднепровья. Деревня Ланенка Дубровенского района. Место хранения
артефактов неизвестно. [Раманюк М., Беларускае народнае адзенне. –
Мінск «Беларусь», 1981. Ил. 398]

Вышеперечисленные задачи по проблематике традиционного костюма впервые были озвучены в 1991 году на научно-практической конференции «Историческая и народная одежда Витебщины».



Художественно-графическая реконструкция Дубровенского строя 19 в.
М.Ф. Романюк, 1993 год. Фонд ВОКМ

Это событие можно считать отправной точкой по возрождению интереса и формированию дальнейшей деятельности различных заинтересованных лиц и организаций по проблемам возрождения аутентичных комплексов традиционной одежды в контексте современности.

Основным научным базисом, на основе которого ведутся все современные разработки на пути изучения и реконструкции народной одежды историко-этнографических регионов, является значительное фундаментальное достояние, оставленное белорусским искусствоведам 20 века М.Ф. Романюком: «То, что дошло через литературные источники (прежде всего это записки Н. Анимеле, Н. Никифоровского, А. Лисовского), через коллекции, собранные Е. Романавым, фотографии, сделанные в середине-конце 19 века Н. Кустинским, А. Круковским, позволяют провести искусствоведческо-этнографическое районирование национального костюма Поозерья с целью выявления локальных отличий в видах и формах одежды, её покрое и отделке, способах ношения и др. Лепельский, Суражский, Верхнедвинский строи, переходные Дубровенский, Поречский (западные районы Смоленщины) – основные строи Поозерья» [75, с. 35–37].

Во вступительном докладе Михаила Фёдоровича Романюка содержится очень значимое предварительное обобщение: «Богатство белорусского национального костюма, его историческая и региональная конкретность и разнообразие, к сожалению остаются неизвестными широкой аудитории» [74, с. 3.] Путь постижения традиций культуры, которые нужно адаптировать в современной жизни одновременно представляет собой путь поиска взаимопонимания передающей и воспринимающей стороны. Какие приобретения мы имеем на этом пути? Сегодня по истечении трёх десятилетий видны грандиозные результаты возрождения.

Тогда начинался долгий и кропотливый период изучения предметов одежды в контексте традиционной культуры, освоение ткачества на кроснах, характерных приёмов вышивки и шитья, изготовления поясов и др. Росла практика возрождения традиционных ремёсел, на базе клубов народного творчества создавались и развивались Дома и Центры ремёсел – ремесленники, мастера и народные коллективы художественной самодеятельности остро нуждались в костюмах, изготовленных в региональных и локальных традициях родного края [8, с. 797–835]; 7, с. 218–227]. Периодически по области выполнялись заказы на разработку эскизов народных костюмов, создавать которые помогала уникальная практика экспедиционных и музейных исследований, достижения научной деятельности специалистов, областных и республиканских семинаров и конференций [1, с. 253–256; 21].



Женский строй с головным убором рушникового типа “наметкой”. 19 век, реплика артефактов из экспозиции Лепельского краеведческого музея. Реконструкция выполнена мастерами Лепельского Дома ремёсел. Экспозиция Музея традиционного ручного ткачества Поозерья, город Полоцк

Активизировавшийся в 1990-е гг. интерес к аутентичным строям стал устойчивым развивающимся системным процессом. Появились новые дипломные работы (под руководством ст. преподавателей Г.А. Бобрович, М.П. Шериковой) выпускников ХГФ Витебского государственного университета им. П.М. Машерова (далее – ВГУ), которые проектировали аутентичные региональные строи и выполняли их в материале с максимальным приближением к артефактам или их описательным характеристикам. Эта практика вошла в программы курсов кафедры ДПИ и технической графики, дополнилась подготовительными блоками изучения народных ремёсел в учебных мастерских, курсовыми работами с дальнейшим выходом на дипломный проект по созданию аутентичного строя с применением техник вышивки, ткачества на кроснах, ткачества и плетения поясов, набойки, соломоплетения. Выпускники вуза используют эту практику в профессиональной деятельности в школах, внешкольных кружках и клубах, в Центрах (Домах) ремёсел и других учреждениях области и республики.

Постоянно проводились этнографические экспедиции в разные уголки сельской местности Витебщины сотрудниками учреждений культуры области. Накопленные материалы вошли в мультимедийный диск «Культурная спадчына Беларусі» [9], имеющиеся на тот момент данные по народной одежде, фотографии и видеозаписи из экспедиционных поездок доступны для ознакомления заинтересованным исследователям. В том числе на диске зафиксированы все рабочие экспедиционные поездки и материалы для восстановления спектакля «Несцерка». Сведения информаторов погружают в красочные описания старинного быта в условиях практически натурального хозяйства, есть и обрывочные данные по предметам одежды, изготовленных своими руками: вытканым, пошитым, вышитым и др. – Витебско-Суражский, Дубровенско-Оршанский, Городецкий, Лепельский крестьянские и мещанские строи.

По сообщениям Анны Парфеновны Жёлудевой (родилась в 1919 году в деревне Жильцы Запольского сельсовета Витебского района), экспедиция старшего научного сотрудника Витебского районного историко-краеведческого музея (далее ВРИКМ) Н.А. Бобрович в посёлок Сураж 17 августа 2004 года:

- «Но дзірэўні той нет там уже. Дзірэўня ўся развакуіравана, каторы куды пасля вайны параз'ехалісь, вот так. Больше ста двароў было. А я з бальшой сям'і: нас было 4 сестры і 7 братьёў, с 11 дзіцей. А я предпоследняя.

- Ой ткала! І ва ўсё значыць, во так во шырокі́й станок, называецца: бёрда, нітачкі ўдзіваеш у ета і прыбіваеш – набі́лкі такія... Ой я знамені́тая ткачы́ха была. Палотні́шча такія льняны́я, каторы́я такія – пралі́ лён, сукна... Усё. Я ткачы́ха-аа, толькі чаўно́к мелькаў, очень харашо. Да, с ю́нн-ах лет! Дзяву́шчай, такія яшчэ падлеткам бывала – не магу яшчэ на панажы наці́скаць, а я ўжо сяду – сі́льна хачу што́б я ткаць умела, сё́стра замуж павы́шлі...

- Ага, а прасты́я умела! Ай яй-йяй, і ткаць – любы́я ўзо́ра, любы́я! Ой, сі́льна эта рукад-зеле́ было цэнна́е тады. Ай-йяй, яно і цяпер ценна, но цяпер хто будзі́ць дзелаць. Цяпер гато́вае пайшо́ў ды купі́ў. Во ў мяне засці́лак вон: купі́ў во палас – нашто яго ткаць, ці так? А тады ж нада было са́мым дзелаць. Радзю́жкі такія разны́я, усё сваё́ было, саматкана́е. І бялі́зна та, рубашкі́ мужскія́ там, брю́кі – рядні́нка. Рядні́нка так во “у ё́лачку” туды-сюды такія палоскі́. Кра-а-сі́ва рядні́нка палосачкамі́.

- – А рядні́нка белая́ была?

- – Суровая, а патам выва́риваю́ць. Замачы́ваць у попел і выва́риваць, і высці́лаю́ць. Нясе́м ма́каць во ка́да як вясно́й лужа, па тра́вы панясе́м бывало у тое лужа, такія́ былі́ у нас

мяста – сажалкі такія. На тыя сажалкі па траве расцянеш іх, яны выпаліваюцца сонцам. І сонцам выбеліш беле-бела-бела, очень бела выбеліш іх, во такія дела...

- – Это уже ніжнее было бяльё?
- – Да, ніжняе бяльё. А верхняе – *радзюшкі* красілі. І ў клетачку, і шэранькія, і разныя. Так як радам клетачка во такая, тут наснуеш палоску зялёную, тут такую якую-небудзь галубенькую, тут розавенькую якую-нібудзь – і тады палучаецца палоскі. Тут я наснавала такія, а тут ператакаеш тожа смотріш – і выходзіць клетачка – *рябушкі* назавалі, *рябушкі*, ага.
- – А тады ўжо з рябушек што шылі?
- – *Адіяла* шылі, і дажа *юбкі* шылі, і *касцюмы* шылі і насілі. *Жакетачку* пашыеш і красіва, наденеш *жакетачку* і пашоў.
- – Жакетачка ўжо ў клетачку?
- – Да, у *клетачку* жакетачка, *клетачкам* наденеш юбачка – касцюм поўнастью. Я і шыць харашо, вон і машына шчас стаіць, умею шыць харашо. Аршанка у мяне машына.
- – А жакетачка без рукавоў?
- – Не, с рукавамі, с рукавамі – касцюм поўнасцю.
- – Это уже по модзе шылі?
- – Да, да-да да, па модзе шылі. Юбачку дзелалі раньне тожа дліннаю шылі, дажа і прарэшкі былі сбоку, і сільна модна было пугавічкі – вот вот так кала прарэшка. Тут прарэшак, разрэз – адзін, на бок, а тут пугавачкі. Уварху так касюю планачку, на касюя планачкі тожа пугавіцы. Кофтакі беленькія вышаваліся, я сільна вышаваць умею харашо. О-о-о, я как вышаю узор дык там... І унучка научылася, но йна – ей у школе прэпадаюць тожа. Маріна наша тоже можець вышаваць, і вязаць умеець. І во сама сабе платье во шыіць. У школе на уроке на етыя, на занятія. Строчыць толька так. Ага, дзеўка на ўсё!».



Пояса, конец 19 – начало 20 века.
Автор Васильева Мария Марковна, 1890 г.р.
Витебская губерния, Витебский уезд, дер. Трошки
(сожжена в 1943 году немецко-фашистскими захватчиками). Фото из материалов экспедиции
Витебского районного Центра ремёсел «Возрождение»,
2005 г.



Пояса, конец 19 – начало 20 века. Хранятся в семье Кривицкой Татьяны Петровны, 1932 г.р. В 1986 году они переехали в дер. Шилы Витебского района из г. Чашники Витебской обл. Фото из материалов экспедиции Витебского районного Центра ремёсел «Возрождение», 2005 г.

Вера Петровна Криваносава, 1925 г.р.:

- «40 лет я пою... Моя мама ткала на кроснах, і бабушка, і прабабушка. Ткалі і жылі па-крэстьянскі... Моя бабушка любіла песні пець, і моя мама пела песні – вот і я тоже”!

- – А одежду тканую носілі?

- – Это до войны, уже после войны это не делалось – уже кросен не было. Как я до войны помню так носілі, бяльё шылі із палатна – проста холст этый абрабатовалі, адбелівалі льняное – насілі.

- – А спадніцы былі ўзорныя?

- – Былі, но не сахраніліся. Это тока што мама гаварыла мне, я ўже не знаю.

- – А фартухі насілі?

- – Фартухі мамы насілі старушкі, а мы ўже не. Мама 1895 года рождзенія. Былі прадзнічныя, былі і такія, повседнеўныя – кала печкі всегда хазяйка ў фартушке была. Прадзнічныя с арнамантам беларускім, крэсцікам, чорна-белым, красным вышаваліся. Я помню, но іх не сахранілася.

- – А старыя жанчыны на голаву што надзевалі?

- – Вот *как*ошнікі одевалі, ну і *плат*очкі, *хуст*ачкі адевалі.

- – А какошнікі жанчыны адзевалі ці дзевушкі?

- – Старухі, іменна вот учаснікі – значыць адевалі *какошнічкі*! А так чтоб насіць – то не».

Сценический костюм времён СССР усреднял половозвозрастные и локальные различия культурных канонов. Так кокошник [96], который, по сути, имел вид обшитого яркой тканью девичьего венка на твёрдой лубяной или картонной основе с открытым верхом по описанию в Очерках Н.Я. Никифоровского, стал принадлежностью концертного комплекса одежды пожилых женщин 20–21 вв., исполняющих белорусские популярные песни и даже аутентичный местный фольклор. Но в быту, реальной жизни продолжает существовать другой головной убор – платок, который когда-то пришёл на смену чепца и намитки (локальное «наметки», «намётки»), как неотъемлемая часть комплекса одежды деревенской женщины.



Наметка – головной убор рушникового типа. Лён. Браное ткачество, вышивка.
Автор К. Колоницкая. Конец 19 века, дер. Князи, Витебского уезда Витебской губернии.
Артефакт хранится в фондах историко-краеведческого музея Вымняской ДССШ
Витебского района.

Неоценимые возможности обмена международным опытом специалистами культуры и образования открылись и благодаря участию с 2005 года в проводимых в ГУК «Смоленский областной центр народного творчества» научно-практических конференциях, посвящённых проблемам изучения народного костюма. Такое сотрудничество позволило популяризировать достижения по восстановлению традиционных комплексов одежды и провести постепенную апробацию наработок на международном уровне.[16, с. 253–264; 17, с. 185–188].

Именно такой имеющийся личный и коллективный «груз», предыдущий и последующий опыт способствовали в дальнейшем удачной премьере комедии **«Несцерка» на открытии сезона 2006 года**. Тогда это был довольно смелый творческий эксперимент. За основу для восстановления костюмов крестьян и мещан-ремесленников взят Дубровенский строй, выделенный и изученный М.Ф. Романюком [75, с. 35–37]. Выполненные им художественно-графические реконструкции данного комплекса народного костюма хранятся в фондах ВОКМ.



Дубровенско-Шкловский строй. Верхние свадебные строи молодых. Начало 20 века.
Михась Романюк. Художественно-графическая реконструкция [78].



Дубровенский строй 19 в. Свадебный строй молодой. Михась Романюк.
Художественно-графическая реконструкция, 1993 г. Фонд ВОКМ.



**Фрагмент премьеры спектакля «Несцерка», 2006 г.
Сценическая реконструкция народных костюмов по Дубровенско-Оршанским строям
19–20 вв. Фото А.В. Хитрова.**

Ещё Н.Я. Никифоровский определил последнее место в Витебской губернии – местечко Колышки Витебского уезда (современный Лиозненский район) на границе Витебской, Могилёвской и Смоленской губерний, где можно было «стародавние строи, которые на давних посетителях праздничных сборищ, церкви и ярмарок» представляли собой «светлое море одежд, обуви и головной покрывки»: «Нечто подобное сему приходится видеть и теперь (24 июня 1894 года) в м. Колышках... в празднично-ярмарочные сборы окрестных деревлян... «зарубежинцы» (из Смол. г.) служат живым памятником белизны... По такому одеянию «зарубежинцы» резко отделяются от окрестных белоруссов, составляющих пеструю толпу» [67, с. 194–195, XXXVII–XXXVIII]. В обиходе жителей «Витебской Белоруссии» конца 19 века произошли значительные изменения: «Благодаря сельско-школьному и стороннему, случайному воздействию, деревенские девушки научились пользоваться тамбурным производством, а также и канвовым шитьем. Поэтому подолы, рукава, воротники многих одежд... имеют вышивные узоры... и вязанные обшивки. Это слишком не похоже на уборные изготовления бабушки и матери, которые продолжительно и терпеливо ткали на стан-

ке узорные кромки». Постепенно покупная одежда полностью сменяет самодельную: «Что покажет и чем похвастает перед “сястрицами” и присяжными сватами современная охранительница “одеця” и творец “приборыв”? Несколько фабричных платков, платья из фабричной ткани, готовую из одежной лавки одежду?...» [67, с. 203–204].

Подобные изменения происходили везде. В начале 20 века К.Т. Аникиевич при описании быта белорусов Сенненского уезда Могилёвской губернии отмечал: «Костюм подвергся сильному изменению. Оригинального кроя белого армяка, обшитого красными и синими шнурочками – “ирхами” уже нет в уезде, даже в Мощеном, где он дольше всего сохранялся... Женская одежда состоит из длинной сорочки, “спадницы” или “андырака” домашней шерстяной материи, которую часто заменяет лавочный ситец, из “шнуровки” или куртки и фартуха. Поверх головы замужние женщины носят чепцы, а потом повязывают платок в виде “хайлука” или подвязывают под подбородок. Девушки одеваются наряднее, применяясь к городским... костюмам» [2, с. 106–107].

В сельской среде городская мода распространяется с различной скоростью, поэтому кое-где самодельная одежда существует дольше. Есть небольшая публикация Н.И. Касперовича, где даётся сравнительный анализ изменений в местной одежде до 1930 года в границах двух деревень в окрестности тогдашнего местечка Дубровна: «Красная Горка – пасёлак з былой вёскі Вялікага Бахава, заселены сялянамі. Малое Бахава – невялікі засьценак заселены шляхтай. Мясцэчка зрабіла і робіць значны ўплыў на ўвесь быт наогул, і на адзежу прыватна абедзьвюх вёсак. Насельнікі Малога Бахава паддаліся гэтаму ўплыву ў непараўнальна большай ступені, чым насельнікі Краснай Горкі. Асабліва гэта можна сказаць пра адзежу бахаўскіх, якая, паміж іншым, спрадвеку пераймала гарадзкія формы адзежы са спазьненнем у модзе на год дзесяць. Разам з тым, гарадзкому ўплыву больш падалася святачная адзежа, як бахаўскіх, так і краснагорскіх. Пры гэтым адзежа бахаўскіх у пэўнай меры ўспрыняла на сябе ўплыў ня толькі матар’ялаў, але і крою, у той час як у адзежы краснагорскіх гарадзкі крой пераймаецца непараўнальна павальней. Галоўным матар’ялам для вырабу адзежы ў абедзьвюх вёсках зьяўляецца льняная тканіна – “порт”, суконная – “сукно” і мешаная з суконных і парцяных нітак – “шарачок”. І порт, і сукно, і шарачок бываюць або танейшымі або грубейшымі, ды аднакаляровымі або шматкаляровымі... Усе адмены мясцовай тканіны вырабляюцца самімі насельнікамі Краснай Горкі і Малога Бахава. Поле ўрабляюць і лён сеюць мужчыны. Лён рвуць, адбіваюць, мочаць ці сьцелюць, мнуць, трэплюць, прадуць ніткі, снуюць, ткуць і беляць жанчыны. Жанчыны-ж стрыгуць авец, скубуць, чэшуць і прадуць воўну, ды ткуць сукно. На шарачок ідзе аснова парцяная і ўток суконны. Сукно, а часта і шарачок валяць жанчыны, часам з мужчынамі, дома. Радзей вязуць у сукнавальню. Шыюць бялізну, андаракі і д. т. п. таксама самі жанчыны...» [43].

Экспедиционные исследования, которые проводились республиканскими учреждениями в 1980–90-е гг. показали, что народный костюм на Витебщине сравнительно лучше сохранился именно в Дубровенском, Оршанском и Сенненском районах. Однако и там встречаются только разрозненные части костюма, в основном женская поясная одежда начала 20 века [74, с. 3–10].

В работе над костюмами спектакля использовались материалы Музея древнебелорусской культуры (г. Минск), этнографического музея «Млын» (г. Орша), а также отдельные

предметы костюма хранящиеся в фондах ВОКМ (№№ по книге поступлений 22029/1; 22696/2-9), фондах рабочей группы по созданию музея в г. Дубровно.

С целью сбора необходимых наглядных вариантов девичьих, женских и мужских костюмов, бытовавших на Витебско-Могилёвском Поднепровье были проведены экспедиционные исследования в дер. Ляды Дубровенского р-на Витебской обл. и дер. Горы Горецкого р-на Могилёвской области. Изучены все предметы народных костюмов и других необходимых этнографических тканей в районных краеведческих музеях в городах Орша и Дубровно Витебской области, Горки и Дрибин Могилёвской области, пограничье со Смоленщиной [46, с. 76–89]. В результате был получен широкий вариативный ряд для художественно-графической реконструкции народных костюмов в сценическом варианте для театра.



Дубровенский женский строй. 1900-е гг., Могилевская губ., Горецкий уезд, дер. Лапировщина (ныне Дубровенский район Витебской обл.). Мужской костюм, 1920-е гг., бытовал на территории современной Витебская обл.
Экспозиция Музея белорусского народного искусства в Раубичах

Витебщина представлена в экспозиции республиканского Музея древнебелорусской культуры одним женским строєм, который по историко-этнографическому делению относится к Поднепровью и двумя костюмами женского (Дубровенский район) и мужского строя с территории Витебской области в Музее белорусского народного искусства в Раубичах.

Отдельные предметы комплекса хранятся в фондах Витебского областного краеведческого музея. Пограничье с Россией способствовало появлению на территории Беларуси ряда своеобразных женских комплексов, в состав которых входила юбка-андарак с пришитым лифом (кабатом), который напоминал сарафан. В экспозиции музея такой комплекс представлен ещё костюмами Мстиславского, Шкловского и Горецкого районов Могилёвщины. Это административные районы Беларуси, которые территориально граничат с Россией, а в этническом контексте с Белорусской Смоленщиной [46, с. 76–89].

Экспедиции помогли собрать сведения у старожилов о самотканых юбках, вышитых кофтах, способах ношения костюма, и другие бытовые подробности: как приезжали на базар скорморохи; как гончары горлачами торговали; как влюбилась паненка в бедного хлопца; как свадьбу гуляли – в общем, всё словно по сценарию В.Ф. Вольского слово в слово рассказала девяностолетняя сказительница из Лядов Лесникова Зенаида Киреевна (1915 г.р.), вспоминая свою молодость: «Хадили у самотканых кофтах, у лапцях, и улюблялися так!.. А на базари было что ты тока хош: усякая канфетка, усякая рыба. Тады яуреи были – яны прывязуць табе что хочаш. Ну и гарлачы, гэта уже делалі ганчары. Тожа прадавалі. Усё ета было на базари!» [9].

С целью сбора необходимых наглядных вариантов девичьих, женских и мужских костюмов, бытовавших на Витебско-Могилёвском Поднепровье с комплексом «андарак с кабатом» были проведены экспедиционные исследования в дер. Ляды Дубровенского р-на Витебской обл. и дер. Горы Горецкого р-на Могилёвской обл., фотографировали все предметы народных костюмов и др. необходимых этнографических тканей в районных краеведческих музеях (Орша и Дубровно Витебской обл., Горки и Дрибин Могилёвской обл.) В результате получили широкий вариативный ряд для художественно-графической реконструкции народных костюмов в сценическом варианте для театра.

На основе собранных видов удивительно прекрасных образцов декоративно-прикладного народного искусства (узорного ткачества, вышивки, кружевоплетения, шитья) и с учётом научных литературных источников, архивных данных Государственного музея истории театральной и музыкальной культуры Республики Беларусь окончательный искусствоведческий анализ подтвердил правильный первоначальный выбор условного места жительства героев комедии в самом Дубровно или на «белорусско-белорусской» границе Витебской Беларуси и Белорусской Смоленщины – бывшее местечко Ляды Горецкого уезда Могилёвской губернии, затем городской посёлок Ляды Ляднянского сельского совета Дубровенского района Витебской области, тогда, во время экспедиционной поездки, деревня (до 2008 года), ныне это уже агрогородок.

Белорусы своих российских соседей через речушку Мерея, которые ещё и в начале XX века носили «традиционный белорусский прямой сарафан с вилочкой (саян с вилочкой)» считают «русака́ми» (с ударением на третий слог), в свою очередь краснинские «русаки́» до сих пор своих замерейских соседей называют «поляки́», видимо со времён Речи Посполитой (хотя есть мнение местных жителей, что поляки́ – это цыгане, т.е. живущие в поле) – а действия «Нестерки» подразумевают именно конец 18 – нач. 19 в.: паны, местеч-

ковая шляхта, мещане, ремесленники и крестьяне – герои придуманной во времена советской власти исторической народной сказки. Словом всё смешалось – жизнь, как комедийный сценарий.



**Фрагмент рубахи. Вышивка крестом в стиле Брокар.
Ручное шитьё, сборка «маршчэнне». Лён, хлопок**



Льняная юбка ("спадніца"-сыян, саматканка, палатнянік) с оберегом-«живицей». Лён, хлопок. 1930-е гг. Белорусская ССР, Оршанский округ, Дубровенский район, дер. Еремеевщина (ныне агр. Еремеевщина, Дубровенский район, Витебская обл.). Передана в фонды рабочей группы по созданию историко-краеведческого музея Дубровенского района Т.А. Кирюхиной



Фрагмент саяна с канонической дубровенской двухцветной клеткой в тёмно-синей с белым гамме с обережной красной окантовкой «живицей» по подолу. Лён, хлопок. 1930- гг.. Белорусская ССР, Оршанский округ, Дубровенский район, дер. Станиславо (ныне агр. Станиславо, Дубровенский район, Витебская обл.). Преобретена в фонды рабочей группы по созданию историко-краеведческого музея Дубровенского района М.Ф. Гудина



Праздничная женская рубаша (кашуля, сарочка). Начало 20 века. Могилевская губерния, Горецкий уезд, Сватошицкая волость, дер. Сипищево (ныне агр. Сипищево, Дубровенский район, Витебская обл.). Передана в фонды рабочей группы по созданию историко-краеведческого музея Дубровенского района Г.В. Зуевой



Фартух. Аутентичный артефакт конца 19 – начала 20 в. Бранное ткачество, вышивка, ручная сборка, аппликация. Могилевская губерния, Горецкий уезд, Сватошицкая волость, дер. Сипищево (ныне агр. Сипищево, Дубровенский район, Витебской обл.).

Передана в фонды рабочей группы по созданию историко-краеведческого музея Дубровенского района Г.В. Зуевой

Итак, тогда мы нашли, то, что предположительно так упорно искали. Получив законное право воплотить стародавнюю быль снова в жизнь, переходим к завершающему этапу работы над эскизами сценических театральных костюмов гармонично и по крупицам, подобрав, друг к другу уникальные образцы народного творчества, дошедшие до потомков вопреки бегу времени и катаклизмам истории.

Капитальное восстановление спектакля версии 2006 состоялось, и уже с 2007 года проект Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа по воссозданию на местном этнографическом материале знаменитой комедии «Несцерка» среди самых успешных органичных примеров использования аутентичных комплексов на сцене, приводится и до сегодняшнего дня [1, с. 253–256; 16, с. 253–264; 9].

Сотни своеобразных неповторимых орнаментов вышивки, затейливых узоров ручного ткачества, кружев и т.п. были переданы в республиканскую «Скарбніцу» – Государственный концерн «Белхудожпромислы» Управление делами Президента Республики Беларусь, задав работы десяткам художников технических эскизов и уникальным мастерам древних ремёсел. Изученные материалы легли в основу узорного ткачества, вышивки, кружевопле-

тения, шитья традиционной мужского и женского сценического костюма. Узоры вышивались специальными машинами, полностью имитирующими ручную вышивку «крестом» и др., по эксклюзивным эскизам ткались пояса, передники, полотна-купоны на юбки и анда-раки – ни один из узоров не повторился. Изготовлено **52 комплекта народных костюмов**.

В цехах самого театра шились крестьянские свитки и порты, богатые костюмы из заморских атласов, шелков, парчи и бархата для шляхты и панов.

Обувная компания «Каблучок» (частное предприятие в Витебске) трудилась над каждой индивидуальной парой обуви из цветной натуральной кожи по историческим образцам: сапоги для панов, туфельки для паненок, постолы для будней и боты и полусапожки для праздничных костюмов крестьян и ремесленников.

Дрибинские шаповалы валили старинные мужские головные уборы «магерки», наверное, вспоминая прадедовский «катрушницкий лемезень» (катрушницкий лемезень, условная речь дрибинских шаповалов. Была распространена в местечке Дрибин Чауского уезда): «гурь маньку хабов», т. е. дай мне денег.

И государственные средства потрачены были не зря: золотые руки мастеров создали настоящие произведения – каждая воплощённая традиция в лучшем исполнении ремесла и мастерства искусстве. Жемчужины народного творчества засверкали на театральной сцене всеми чёткими орнаментальными гранями мудрости, жизненного опыта и радугой творческого таланта местных белорусов.



Женская плечевая одежда (курта). Середина 19 века. Деревня Добромысли Лёзненского района Витебской области. Из альбома «Беларускае народнае адзенне».

Место хранения артефакта неизвестно [Раманюк, М.Ф. Беларускае народнае адзенне: Альбом / М.Ф. Раманюк. – Минск: Беларусь, 1981]



Художественно-графическая реконструкция «Поречский строй»
(Поречье – уездный город Смоленской губернии, ныне город Демидов Смоленской области,
Россия). М.Ф. Романюк, 1993 г. Фонд ВОКМ



Премьера спектакля «Несцерка», 2006 год. В роли Несцерки Т.А. Кокштыс.
Реконструкция Дубровенского строя 19 – нач. 20 в. Фото А.В. Хитрова



Финальная сцена премьеры спектакля «Несцерка», 2006 год. В роли Несцерки Ф.И. Шмаков.
Реконструкция Дубровенского строя 19 – нач. 20 в. Фото А.В. Хитрова.

В 2011 году вышла в свет книга «Народныя майстры і мастакі Віцебшчыны». В нее, в качестве заставки и иллюстраций к разделу «Народнае адзенне Віцебшчыны», вошли фото народных героев в канонических строях Витебского Поднепровья, сделанные на премьере спектакля «Несцерка» [7, с. 218–227].



Заставка к разделу к разделу «Народнае адзенне Віцебшчыны» книги «Народныя майстры і мастакі Віцебшчыны». Фото с премьеры спектакля «Несцерка», 2006 год. В роли Несцерки Т.А. Кокштыс. Реконструкция Дубровенского строя 19 – нач. 20 в. Фото А.В. Хитрова



Фото с премьеры спектакля «Несцерка», 2006 год. Сцена весенней ярмарки в местечке Дубровно. Фото А.В. Хитрова



Мужской и женский народные костюмы Дубровенско-Оршанского строя 19–20 вв.
Экспозиция Оршанского этнографического музея «Млын».



Страница из книги «Народныя майстры і мастакі Віцебшчыны». Фото с премьеры спектакля «Несцерка», 2006 год.
В роли Мацея В.Н. Дашкевич.
Реконструкция Дубровенского строя
19 – нач. 20 в. Фото А.В. Хитрова



Иллюстрация из книги «Народныя майстры і мастакі Віцебшчыны». Фото с премьеры спектакля «Несцерка», 2006 год. В роли Мальвины Р.С. Грибович. Реконструкция Дубровенского строя 19 – нач. 20 в.
Фото Н.А. Бобрович, 2011 год



Премьера спектакля «Несцерка», 2006 год. Сценическая реконструкция народных костюмов по Дубровенско-Оршанским строям 19-20 вв. Фото А.В. Хитрова

В 2014 году во Всероссийской научно-практической конференции «Народный костюм на сцене, в школе и музее» приняла участие представительная делегация Витебской области, в выступлениях были озвучены достижения исследователей и мастеров Витебщины [14, с. 5–21.; 82, с. 105–112].

На форуме демонстрировались реконструкции прототипов артефактов отдельных предметов, полные комплексы народных строев Витебщины, в том числе и те, которые появились в реалиях современного культурного социума с 2000-х благодаря и опыту, приобретённому по сценическим народным восстановлению костюмов и распространённому наработок среди мастеров местного региона.



Фотосессия в рамках подготовки торжественных мероприятий «Человек года Витебщины», 2016 год. Реконструкция праздничных крестьянских строев северо-белорусского региона. Канонический прототип сценических костюмов Настачки и девушек из массовых сцен: рубаха, саян, пояс, бусы-«карали», лента-«косничок» (фартук отсутствует, т.к. не является обязательной принадлежностью девичьего строя). Вариант канонического мужского крестьянского костюма на летнюю пору года: соломенная шляпа-«капялюш» (со временем старинную валяную магерку заменила плетеный из соломы капялюш или покупная фуражка-«картуз»), рубашка, пояс, порты, онучи, лапти с обorkами. Строи восстановлены в Городокском Доме ремёсел и фольклора



Фотосессия в рамках подготовки торжественных мероприятий
«Человек года Витебщины», 2016 год.

Девушка и парень в праздничных костюмах. Строи восстановлены в Сенненском Доме ремёсел

Усилиями исследователей генезиса белорусского национального костюма: искусствоведов, научных сотрудников музейных фондов, мастеров и других заинтересованных лиц в изучении традиций исторических и этнографических костюмов Беларуси к первому двадцатилетию 2-го тысячелетия сформировались и выходят на сценическую площадку художественные костюмы, в которых воплотились лучшие достижения исторических путей возникновения, формирования и развития традиционных видов бытования костюмов на различных территориях и в различные временные отрезки, «примеренные» на конкретный архетип из реальной жизни. Их сценические образы создаются в контексте эпохе, половозрастных и социальных различий, сохраняют в себе уровень соответствующих материалов и технологий, дух времени. Мощностъ визуализации, которой они обладают в совокупности, способна переместить современного зрителя для восприятия предстоящего культурного действия в нужное место и время в истории благодаря:

1. Погружению в исторический контекст с соблюдением стиля и образа в конкретной половозрастной дифференциации одежды;
2. Использованию современного уровня знаний о материале, крое, технологии соответствующей эпохи и т.д.;

3. Уровню достоверного кроя, ручного изготовления ткани и отделки костюма (реконструкция) или профессиональной имитации того или иного вида традиционной технологии с учётом расстояния между зрителем и сценическим художественным образом (моделирование).

В 21 веке традиционные народные наряды, конечно, больше не имеют необходимости существования в аутентичном окружении деревни или небольшого провинциального местечка. Но если мы вспоминаем о своём происхождении и желаем, чтобы сразу было видно, что мы за люди по национальным корням, вот тогда и случается повод облачиться в необычный старинный строй, стать настоящим представительным хозяином или хозяйкой на собственном подворье и земле. Чаще всего такое случается в обстоятельствах необходимости встретить по местным обычаям иностранных гостей, туристов. Мастера-ремесленники на праздник всегда стремятся надеть самодельные костюмы, чтобы иметь такой внешний вид, какой имели их прадеды. Тот, кто делает рукотворные вещи, несёт зрителю или покупателю вместе с красотой и неизменной функциональностью ремесленных изделий стародавние знания и коллективный опыт предыдущих поколений. Особенно естественно, непотворимо и одновременно познавательно выглядит такой человек в историческом костюме, когда именно он представляет традиционную одежду той местности, где родился и живёт. Реконструированные региональные и локальные традиционные костюмы позволяют пробудить национальное самосознание, почувствовать единение с предками.



Крестьяне Витебской и Смоленской губерний. Зарисовки с натуры типичных образов местных жителей. Художник Фёдор Солнцев, 1844 год

Костюмный комплекс, которые бытовали в Витебском регионе и пограничье, для новой версии спектакля «Несцерка» 2006 года восстанавливались на основании аутентичных предметов одежды из музейных фондов, сборов различных учреждений культуры и образования, частных лиц. Восстановленные сценические варианты изготовлены из современных материалов с небольшим увеличением узорного модуля для обеспечения театральной зрелищности, но с использованием имитаций старинных технологий. Достигнуто максимальное приближение к полному образу бывших жителей Витебщины разных исторических времен их потомками.

Остается пожелать счастливого пути и долгих лет театральной комедии, которая с каждой постановкой возвращает сказку в жизнь зрелых и молодых поколений Беларуси, передав это послание в будущее как эстафетную палочку для новых Несцерок – канонических защитников народных надежд, хранителей старосветских знаний и носителей жизненной мудрости.



Премьера спектакля «Несцерка», 2006 год. Сценическая реконструкция народных костюмов по Дубровенско-Оршанским строям 19–20 вв. В роли Несцерки: Пётр Ламан, Тадэуш Кокштыс, Фёдор Шмаков. Фото А.В. Хитрова



Губернский Витебск. 19 век. Фонд ВОКМ

Идёт по Витебску сват... На голове у него деревянная хлебная дежка, а в ней подушки – приданное невесты, на которых она по древнему обряду уже посидела «на богатство». Через правое плечо согласно канонам у свата повязан рушник с красно-белым орнаментом витебско-полоцких и оршанско-дубровенских артефактов, вытканый в технике ручного узорного браного ткачества на домашнем сельском ткацком станке «кроснах» – символ их совместной (артефакта и человека) главной социально-организующей роли в традиционном свадебном обряде.

Всё окружающее действие очень похоже на постановочное фото для фотосессии в ретро стиле. Но это реально существующий фотоартефакт 19 века, хранящийся в основных фондах Витебского областного краеведческого музея. Эта фотография обнаружилась только через 10 лет после капитального восстановления спектакля «Несцерка». Здесь сват уже одет не в «постольно-лапотно-портяной» строй (ранее у Несцерки на ногах кожаные постолы или лапти, онучи с оборками и белые льняные порты), а в «башмачно-брючный». На голове вместо домашней белой валяной не снимаемой в любую погоду магерки до середины 19 века покупная козырьковая фуражка по моде второй половины 19 века.

Как и когда происходит смена давно ушедших от нас времён, по каким причинам? Многие, из того что тогда было воплощено в обновленных костюмах интуитивно, с каждым годом находит своё подтверждение.

Время поговорить о **сословном костюме представителей состоятельных классов** тогдашних насельников условно взятого за эталон для действия комедии «Несцерка» местечка Дубровно (по историческим сведениям, Дубровна). Этот блок исторической памяти погружает нас ещё глубже – на кону традиции и устои 18, 17 вв. и ещё более седая старина.

Сначала, нужно понять, что же именно собой представляет типичное белорусское местечко, например, соседнее с Дубровна Сенно: «... это своеобразная форма поселения, промежуточная между деревней и городом. Тем не менее, именно так в 15–18 вв. на Беларуси назывались города. Сначала местечком даже называли небольшой город.

Возникновение местечек связано с рынками, что существовали изначально около великокняжеских и частнособственнических имений. Заезжие купцы и местные сельские жители обменивали часть своей продукции на деньги. Тем самым множили свои доходы. Вокруг рынков с течением времени развивались своеобразные торгово-ремесленнические центры. На смену рынкам пришли ярмарки (кирмаши), которые собирали купцов и покупателей не только с окрестных деревень, но и отдаленных городов. Бывали на ярмарках и заграничные купцы.

Ярмарки проводились раз в год, реже – два раза, и продолжались порой месяц. При этом оказывали благотворное влияние на развитие местечка». Такое описание в очень ёмком популярном изложении мы находим у Ю.А. Татаринова. Автор издал серию книг с кратким анализом исторических данных по городам Витебской области, где в повествованиях можно обнаружить некоторые аналогии с пьесой «Несцерка», необходимые для понимания возникновения и раскрытия образов отдельных героев и сюжетов [91].

Сам же губернский Витебск с его жителями мы можем увидеть на акварелях Юзефа Пешки, которые за чрезмерную достоверность в передаче деталей даже критиковались современниками, но для нас они являются одним из главных источников, обновляющим вид Витебска конца 18 – первой трети 19 в. В личных мечтах остаётся желание увидеть акварели вживую, возможно, удастся в более подробных нюансах рассмотреть тонкости форм и колорита одеяний ушедшей в глубь веков практически совершенно неизвестной нам культуры тогдашних состоятельных жителей города и заезжих местечковцев.



Вид Витебска. Ю. Пешка (1767–1831). Бумага, акварель. Фрагмент. Оригинал хранится в фонде Львовской национальной научной библиотеки Украины им. В. Стефаника. Коллекция украинского товарищества «Народный дом»



**«Вид площади и Симеоновской церкви на Подвинье в Витебске». Ю. Пешка (1767–1831).
Бумага, акварель. На изображении: ныне – район улицы Ильинского**



**«Вид Витебска со стороны монастыря базилиан из Задунавья». Ю. Пешка (1767–1831). Бумага,
акварель. Фрагмент с изображениями двух женщин и мужчины из состоятельного сословия**



Премьера спектакля «Несцерка», 2006 год. Сценическая реконструкция исторических сословных костюмов 18 – нач. 19 в. и народных костюмов по Дубровенско-Оршанским строям 19–20 вв. Фото А.В. Хитрова



Фрагмент Слуцкого пояса 18 века, происходит из дер. Мосар Глубокского р-на Витебской области. Экспозиция Музея древнебелорусской культуры, г. Минск

С момента создания в 1990-х гг. на Витебщине Домов и Центров ремёсел ведётся систематическая работа по изучению данных об оригинальных костюмах различных исторических периодов бытовой культуры местного региона с целью костюмирования участников коллективов художественной самодеятельности, ремесленников, ведущих сценических площадок и др. На этом направлении ставятся цели изучения, сохранения, возрождения и развития накопленного багажа местной традиционной культуры в комплексном контексте территориальной, временной и бытовой функциональности костюма, как в прошлом, так и в современности. И здесь восстановленный «Несцерка» остаётся по сей день флагманом – единственным пока комплексным образом в одном художественном творении, отражающим многие вариации костюмов состоятельных местечковцев.

Особенное сословие жителей на Беларуси – это **шляхта**. Первая треть 19 века исторически завершает ношение и существование специфических комплексов одежды мужского представительства данного класса – «шляхтюков». Но в восстановленном спектакле

«Несцерка» они продолжают действовать вместе с кунташёвыми строями местного панства, попадая в эпоху расцвета и народных строев конца 19 века, а на выбранной каноном дубровенской земле, захватывая виртуальным единением культурных пластов всех бедных и богатых, оказываются театральным манером и в начале 20 века. Вариации вкраплений старинных стилей и новомодных направлений всевозможно эклектичны, как и мировосприятие мещан.



«Вид улицы Смоленской в Витебске». Ю. Пешка (1767–1831). Бумага, акварель.
На изображении: ныне – место пересечения улиц Ленина и Купалы.



Премьера спектакля «Несцерка», 2006 год. Сценическая реконструкция исторических сословных костюмов 18 – нач. 19 в. Витебской губернии. Шляхтичи: Юрась Цwirка и Артём Бородич.
Фото А.В. Хитрова



Эскиз костюма пана Барановского к спектаклю «Несцерка» по пьесе В.Ф. Вольского для театра имени Якуба Коласа. Бумага, акварель, карандаш. Кроль Л.Ю., 1955 год. Фонд учреждения «Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства» (БГАМЛИ)



Премьера спектакля «Несцерка», 2006 год. В роли пана Барановского Александр Фролов. Фото А.В. Хитрова

А как же **панские дворцы и палаты**?.. Дубровенская, Оршанская, Лиозненская, Сенненская земля и другие территории Поднепровья сохранили для потомков множество артефактов и свидетельств бытования народных строев. Сведений о быте и материальной культуре состоятельных сословий здесь также множество, но больше по литературным и краеведческим данным. Многие исторические здания и артефакты до наших дней не сохранились.

Ещё Сапеги для репрезентативных целей имели в Дубровно свой дворец и парк. Любомирские, прибыв сюда, перестроили дворец. Но, кажется, не очень постарались. По крайней мере, Автонази сообщает, что дворец этот, исполненный в стиле позднего барокко, имел аскетический вид, «был груб и прост». Единственным украшением ему служили высокие, от самого пола окна, к тому же еще и декорированные по своему периметру. Дворец имел пандус, оснащённый двумя парами мощных квадратных колонн. Ломанная крыша его мансардного типа имела три так называемых «слуховых» окна. Крыта она была изначально

черепицей. Располагался дворец в центре регулярного, носившего черты старопольского времени парка, известного своими липовыми аллеями. Границей его был обрывистый берег реки Дубровенки.



Эскиз костюма Самохвальского к спектаклю «Несцерка» по пьесе В.Ф. Вольского для театра имени Якуба Коласа. Бумага, акварель, карандаш.

Кроль Л.Ю., 1941 год. Фонд учреждения «Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства» (БГАМЛИ).

Угасать здешнее имение начало еще при Евгении Любомирском, который, хотя и приезжал иногда в Дубровно, но каждый раз вывозил в свои вновь приобретенные имения в Польше что-нибудь ценное: все родовые архивы, хозяйственные акты, переписка и другие рукописи, относившиеся в 18 и 19 вв. Кое-что из своих ценностей дворец сохранял вплоть до вступления во владение им Владислава Любомирского. Например, еще в 1913 г. дворец продолжала украшать старинная ампирная мебель, остатки библиотеки, в которой преобладала французская литература 18–19 вв.

Библиотеки, книги, учёба... Этот исторический блок в спектакле отражён в образе **школяра**. Посмотрим сквозь призму Дубровна: «Оказывается, Григорий Потёмкин встречался в Витебске с ректором школы пиаров Ельшевичем и попросил его открыть в Дубровно школу и кантвигт. В 1785 г. настойчивый в деле реализации своих задумок князь получил апостольское благословение на переезд представителей этого католического ордена. Ельшевич вместе с другими профессорами прибыл в Дубровно, поселился в освобожденном от бернардинцев монастыре и открыл при нём школу.

Вся их деятельность, по сути, была направлена на то, чтобы образовывать народ. Учили они бесплатно. К тому же методика обучения у них была прогрессивной. Князь Григорий обеспечил прибывших пиаров солидной суммой наличных и, кроме того, отписал им деревню Азарково, что находилась тогда в Городецком повете Полоцкого наместничества. Но настойчивому, и по-видимому, непоследовательному, легко разочаровывающемуся в своих идеях Григорию Потёмкину вскоре наскучило Дубровно, и он поменял это имение, оставив приглашённых пиаров с глазу на глаз с новым хозяином.

Генерал-лейтенант князь Ксаверий Любомирский был человеком буйного нрава, запальчивым и мстительным. С пиарами он никаких отношений иметь не хотел. С его приездом жизнь в Дубровно закипела «как река под мощным дождем». Город наводнили шляхта, чиновники, всякого рода лизоблюды.



Премьера спектакля «Несцерка», 2006 год. Сценическая реконструкция исторических сословных костюмов 18 – нач. 19 в. и народных костюмов по Дубровенско-Оршанским строям 19–20 вв. Фото А.В. Хитрова

Первой примадонной балов, которые часто давал в своём дворце хозяин, стала его дочь, красавица Клементина. Естественно, князь надеялся найти ей достойного мужа. Однажды, в отсутствии задержавшегося в Петербурге отца, Клементина оказалась в роли хозяйки на очередном таком балу. А после бала — в своей спальне с одним мелкопоместным красавцем. Пройдоха достаточно скоро сообразил, что тянуть ему не выгодно. Это был его шанс. И он предложил молодой самое модное по тем временам действо – тайно повенчаться. Это восхитило глупышку. Союз освятил тогдашний дубровенский ректор Юзеф Островский, позже ставший ректором в Витебске. Естественно, вернувшийся отец пришел в ярость. Он направил молнии своего гнева на духовников. По легенде, князь Ксаверий приказал сжечь местный костёл, в котором венчалась его дочь...

В 1799 г. пиары вынуждены были вернуться в Витебск.

Лет около двухсот ранее в Орше в 1604 году, началась история, связанная с иезуитами, когда великий канцлер Лев Сапега, желая приблизить образованность и культуру своих соотечественников к Европе, построил здесь представителям этого ордена костёл и монастырь. Позже, в 1616 г. резиденция иезуитов в Орше преобразована в коллегиум. К этому времени гости имели достаточную финансовую основу. В их распоряжении находилось 11 волок пахотной земли, 5 деревень и крупное имение на землях Могилевской королевской экономии Фасчевка. Неспроста иезуиты прижились в Орше – две тысячи крестьян трудились на их землях. В 1690 г. на средства, выделенные по указу короля Яна Собеского, они построили здесь первое каменное строение – коллегиум.

Здание имело в плане форму замкнутого пятиугольника. Кроме жилых помещений для монахов в двухэтажном здании размещался класс для учеников публичной школы, трапезная, библиотека и архив. Позже один из торцов коллегиума украсила фигурная башня с часами, которые «отбивали на весь город часы и четверти».

Свою основную деятельность коллегиум начал в 1616 г. с низкого статуса (ступени). В 1618 г. был открыт класс грамматики. В 1623 г. коллегиуму присваивается средний статус и в тот же год был открыт класс поэтики. С 1634 г. тут начинают преподавать риторику. В 1696 г. коллегиуму присваивается высший статус и в нем начинает действовать класс логики, а с 1724 г. – класс философии. Все ступени этой образовательной иерархии надо было не только пройти, но и заслужить. В коллегиуме изучали языки, особенно тщательно – латинский, а также историю, географию, алгебру, практическую геометрию. В одном классе могли учиться ученики разного возраста, причем возрастного ценза не существовало. И не удивительно, что в актах визитации коллегиума зафиксированы случаи, когда разница в возрасте учеников одного класса порой достигала более двух десятков лет.

Иезуиты принимали к себе на учебу детей шляхты и простых мещан. Половина детей жила при коллегиуме. Это так называемые конвикторы и бурсаки. Родители конвикторов вносили плату за еду, отопление и пансион. Их дети жили в удобных покоех. Бурсаки же находились на полном пансионе иезуитов. Все они жили в трех больших покоех, которые размещались в одном строении со школой.

Орден был запрещён в России в 1820 г. Однако до Орши распоряжения Петербурга доходили медленно. Монастырь в этом городе был окончательно закрыт лишь в 1831 г. По распоряжению местных властей, желавших выслужиться перед начальством, костел был разобран на кирпич, а в здании коллегиума устроили тюрьму.

Предыдущее описание погружает нас в некоторые тонкости стародавней системы, или скажем так: самой возможности образования для различных классов и сословия, в том числе и крестьян. И теперь образ школяра, воссозданный по эскизу Липы Кроля, обростаёт и местным старосветским событийным колоритом.



Премьера спектакля «Несцерка», 2006 год. В роли пана Барановского Александр Фролов.
Фото А.В. Хитрова



Эскиз костюма пана Барановского к 3-й картине спектакля «Несцерка» по пьесе В.Ф. Вольского для театра имени Якуба Коласа. Бумага, акварель, карандаш. Кроль Л.Ю., 1955 год. Фонд учреждения «Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства» (БГАМЛИ)



Премьера спектакля «Несцерка», 2006 год.
В роли пана Барановского Александр Фролов.
Фото А.В. Хитрова

Дворец Любомирского в Дубровно выбран прототипом места действия комедии «Несцерка», т.к. в его окoliцах действительно было множество гончаров, и дубровенская керамика и керамика из Лядов до сих пор славится на Витебщине. Описания этих промыслов можно найти во множестве энциклопедических справочников по народной культуре, так же, как и описания дубровенских рушников, строев. Но прообразом панских палат мог быть любой усадебный комплекс, сохранившийся на территории современной Витебской области. Многие артефакты, предметы мебели и обихода панских усадеб, сами здания – памятники архитектуры 18 – нач. 19 в. просто провоцируют нас переместиться на местности к западу от губернского Витебска.

Вот, к примеру, антикварная деревянная резная мебель с набором для питья горячительных напитков – любимого занятия пана Барановского, в “свободное” от мыслей о просвещении и образовании.



Мебель и предметы интерьера гостиной богатого глубочанина нач. 20 века, экспозиционный зал Глубокского историко-этнографического музея

Экспозиция Глубокского историко-этнографического музея подробнейшим образом освещает историю богатых и знаменитых жителей края, в том числе и их стремления и действия, направленные на процветание экономики, создание и осуществления образования, заботы о духовности, мечтаний о лучшем будущем. На этой земле родился и известный творил белорусский живописец, график, скульптор, писатель, фольклорист, этнограф и археолог Язеп Нарцизович Дроздович (1888–1954).



**«Далёкая краіна». Я.Н. Дроздович (1888–1954). Бумага, масло. 95×135. 1933 г.
Фрагмент интерьера гостиной богатого глубочанина нач. 20 века, экспозиционный
зал Глубокского историко-этнографического музея. [98, с. 123]**



Учреждение культуры «Художественно-этнографический музей имени Я.Н. Дроздовича в усадебном доме Ширинов – памятник архитектуры конца 18 века, аг. Германовичи Шарковщинского района Витебской области

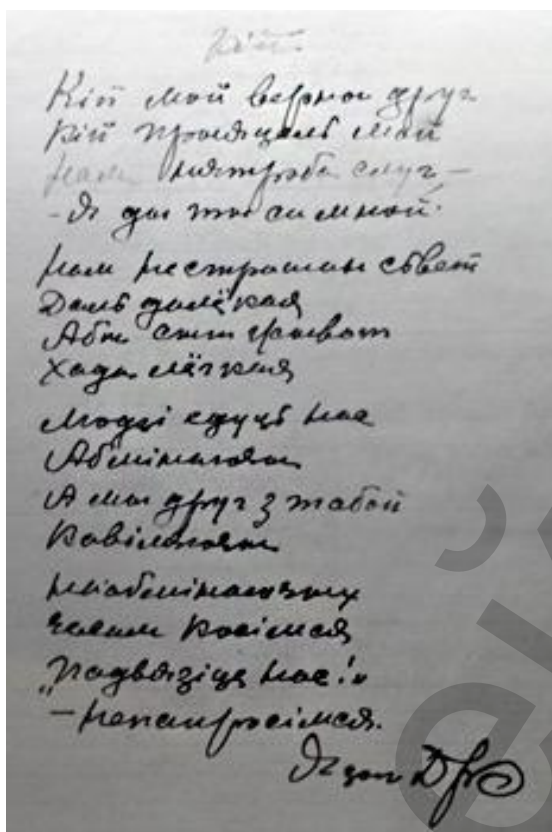
Художественно-этнографический музей имени Язепа Нарцизовича Дроздовича размещается в усадьбе Ширинов, в историческом здании конца 18 века с дворцово-парковым комплексом на северо-западной окраине бывшего местечка на берегу Дисны. Западная Витебщина. Поозерский край. Свои катаклизмы истории и нюансы локальной культуры. Многие перекликается с поднепровскими традициями, многое координально разнится. Но для местных жителей каждый свой уголок родной. Малая родина даёт жизнь, вскармливает, с молоком матери даёт возможность впитать понятия глубины пластов народной правды.



Кий работы Язепа Дроздовича. Дерево, резьба. 1930–1950 гг. В экспозиции художественно-этнографического музея имени Я.Н. Дроздовича. Аг. Германовичи Шарковщинского района Витебской области.



Кий работы Язэпа Дроздовича. Дерево, резьба. 1930–1950 гг. В экспозиции художественно-этнографического музея имени Я.Н. Дроздовича. Аг. Германовичи Шарковщинского района Витебской области.



Стихотворение из тетради Язэпа Дроздовича «Кій» (ксерокопия). 1930-е гг. В экспозиции художественно-этнографического музея имени Я.Н. Дроздовича. Аг. Германовичи Шарковщинского района Витебской области

В некоторой степени можно говорить о переносе собственного жизненного опыта Язэпа на события из жизни Францыска (Юрки): так, на многих рисунках Скорина предстаёт в образе путника, который путешествует по дорогам с «кіем» (варианты перевода с белорусского языка: кий, трость, посох, палка): «Кій, мой верны друг, / Кій, прыяцель мой, / Нам не трэба слуг: / Я ды ты са мной. / (...) / Нам не страшан свет, / Даль-далёкая. / Абы сыт жылот — / Хада лёгкая» [ЦНБ НАН Беларусі. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 16].

Этнографические экспедиции и исторические экскурсии по литературным и краеведческим источникам современной Витебской области (в прошлом территории Витебской, Могилёвской, частично Псковской, Смоленской, Виленской и Ковенской губерний Российской империи) логически привели нас к завершению поисков протобразов спекталя «Несцерка» на местном материале, вернувшись к самому истоку – названию пьесы и образу главного героя. Именно здесь совершенно не случайно возникает многогранная знаковая для всей Беларуси фигура Язэпа Дроздовича. Совершенно не случайно его можно считать самым известным прототипом как страстующего с кием и котомкой весёлого балагура, бедняка Нестерки так и учёного пана Нестеровича, переодетого в богатое панское убранство. «Я – зменная натура – праз кожных тры гады што-небудзь новае пачну. І нішто ў мяне больш трох

гадоў не трымаецца. І праз усё жыццё маё так – па тры гады з натхненнем чаго-небудзь вучуся і працую. Тры гады для мяне маюць нейкае значэнне. Тры гады я быў пастухом у падураслыя леты, а разам з гэтым тры гады пісаў вершы паводле тадышняй маёй граматы – у расейскай мове. Тры гады араў ды касіў. Тры гады патраціў на мастацкую школу і агульнае сваё развіццё – веды праз начытанасць. Тры гады мне належала служыць у салдатах, дзе й вучыўся медыцыне і агульнаму прыродазнаўству. Тры гады (з лішкам) працаваў як фельчар. Тры гады аддаваўся краязнаўству і этнаграфіі. Тры гады (з лішкам) пабываў мастацкім педагогам. І... ужо трэці год як вандроўны народны мастак», – пісал Язеп Нарцызавіч у сваіх «Дневниках» [Драздовіч, Я. Дзённік / Я. Драздовіч // Маладосць. – 1992. – № 1. – С. 115–128; № 2. – С. 113–130].



«Друкарня Фр. Скарыны ў Вільні, 1525 г. Кніганабыўцы». Я.Н. Дроздовіч (1888–1954). Холст, масло. 65×73. 1940–1941 гг. Находится с 2014 года в экспозиции художественно-этнографического музея имени Я.Н. Дроздовича. Аг. Германовичи Шарковщинского района Витебской области

Нам открылись лишь небольшие фрагменты старосветской памяти, скрытые тонкими намёками в образах спектакля «Несцерка» от “асветніцкіх скарыноўскіх” времён 16 века до “летуценных драздовіцкіх” 20 века. Микрокосм народных героев хранит ещё много неизведанных фактологических подробностей, которые будут всегда притягивать к себе как магнит пытливых исследователей этнографии края и равнодушных зрителей комедии «Несцерка», давая духовную пищу и фантазию для молодых и зрелых умов.



Премьера спектакля «Несцерка», 2006 год. Сценическая реконструкция исторических сословных костюмов 18 – нач. 20 в. и народных костюмов по Дубровенско-Оршанским строям 19–20 вв. Сюжетное действие – определение «пупа», т.е. центра Земли. Фото А.В. Хитрова

Центр Земли для человека там, где он живёт. Заботится, мечтает, трудится, способствует её процветанию.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. **История спектакля «Несцерка»** – это почти 80 лет сценического существования на сцене Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа (БДТ-2, Белорусского государственного драматического театра имени Якуба Коласа, Белорусского государственного академического театра имени Якуба Коласа).

От первой постановки в мае 1941 года через спектакль прошло несколько поколений коласовских актёров, исполнители главных ролей были высоко оценены премиями и званиями за создание образов в спектакле. В массовых эпизодах всегда были заняты все актёры театра. Спектаклем открывался каждый театральный сезон, начиная с 1944 года. Несколько раз постановку восстанавливали, в 2006 году произошла кардинальная реконструкция спектакля «Несцерка» при финансовой поддержке Фонда Президента Республики Беларусь и Министерства культуры Беларуси.

2. **Художественное пространство спектакля «Несцерка»** – открытое пространство, это – космос человеческого бытия. Не микромир жилья, а микромир человеческих отношений и связей в соотнесённости с координатами космического большого мира, скрытая символика и структура ритуала как связь человека и космоса.

Поскольку хронотоп (времяпространство) – это формально-содержательная категория, она позволяет характеризовать основные точки пространства и времени спектакля и его пространственно-пластическую конструкцию.

В «Несцерке» все места действия, при всём их различии, связаны воедино сценически через две главные сценические детали: 1) находящийся в центре сценического планшета бугор-пригорок; 2) жёсткие, деревянные арки, расположенные по кулисам. Это – символы встречи, вершины, соотнесённости с космосом, что соответствует принципам народной культуры Беларуси. Арки позволяют понять движение, трансформацию, переходы от одного пространства в другое. Это – символ движения по горизонтали в перспективу.

Мизансцены спектакля построены в движении по кругу и по движению солнца, что также аналогично белорусской национальной символике.

3. **Художественное время**, т.е. явление самой художественной ткани литературного произведения, структурное время произведения.

В реальном сценическом пространстве спектакля разворачивается время в виде событий, фактов, реалий сюжета. Внутри этого внешнего, реального времени находится время «поэтического» повторения, возвращения, авантюрное время Несцерки, неизменно в неразвиваемости чувств главных персонажей, отсутствие динамики во всех образах спектакля.

События спектакля сосредоточены в трёх днях мая, во время цветения яблонь. Число три имеет свою семантику в белорусской народной культуре. Это – день похорон, когда душа следом за телом оставляет дом; день осенних Дзядов (третья суббота после Покрова), день, когда повитуха уходила домой после родов; три дня из дома, где появился новорожденный, ничего нельзя было выносить; три дня длится свадьба.

Внутреннее, интровертное время спектакля «Несцерка» основано на ритме соотнесённости его эпизодов. Эти сцены представляют собой прямую соотнесённость со священным

законом белорусской ментальности, основной чертой белорусской народной культуры, смыслом и характером обрядовых комплексов – взаимопомощью, толочностью, взаимоподдержкой.

4. Как и в народной культуре «Несцерка» осуществляется в **определённом цветовом ритме**, отражающем в определённой художественной форме метафизику национального мышления.

В спектакле Коласовского театра «Несцерка» конкретная пространственно-пластическая структура взаимосогласует цветовую палитру ритуально-обрядовых белорусских комплексов со сценографически-костюмным построением, визуализируя соотнесённость двух метафизик.

Рушники, костюмы, «языки», кулисы соединены общей гармонией чёрно-белого-красного цвета как олицетворением главных колеров белорусской национальной культуры.

5. **Структурообразующий модуль спектакля** является согласованием обряда и самого сценического произведения. В каждой точке хронотопа «Несцеркі» мы обнаруживаем праздничность, сакральность и возвышенную стабильность констант народной культуры во времени.

6. **Создание сценических костюмов местечковых героев** осуществлено с учётом особенностей местных локальных канонов, бытовавших в различные исторические периоды на территориальных землях современной Витебской области. С изучения и подробнейшего описания предметов крестьянской одежды был начат процесс восстановления практически безвозвратно ушедшего народного костюма. Произведено капитальное восстановление костюмов спектакля «Несцерка» **с обязательным сохранением всех авторских образов** согласно архивных эскизов 1940-х и последующих лет первого сценографа и художника по костюмам пьесы Липы Юльевича Кроля.



Премьера спектакля «Несцерка», 2006 год. Сценическая реконструкция мужского кунтушевого строя 18 – нач. 19 в. В роли Несцерки Пётр Ламан. Фото А.В. Хитрова

ЛИТЕРАТУРА

1. Анащенко, П.А. Сценические театральные костюмы комедии «Нестерка» НАДТ им. Я. Коласа на основе Дубровенского строя Витебщины / П.А. Анащенко, Н.А. Бобрович // История развития и региональная специфика русского костюма: Материалы Межрегиональной научно-практической конференции (26–28 октября 2006 г.) / под общ. ред. О.Э. Эрдман. – Смоленск, ГУК «Смоленский областной центр народного творчества», 2007. – С. 253–256.
2. Аникіевічъ, К. Т. Сѣнненскій уѣздъ Могилевской губерніи. Опытъ описанія в географическомъ, историческомъ, этнографическомъ, бытовомъ, промышленномъ и статистическомъ отношеніяхъ, съ картою уѣзда, схемою двухъ озеръ и рисунками въ текстѣ / К. Т. Аникіевічъ // – Могилев. губ.: Могилевскій губернский статистическій комитетъ, 1907. – 149 с.
3. Арлова, Т. Купалаўцы: Эцюды пра акцѣраў / Т. Арлова. – Мн.: Маст. літ., 1985. – 127 с.
4. Афанасьев, Р. «Несцерка» / Р. Афанасьев // Труд. – 1955. – 15 февр. – С. 4.
5. Бабровіч, Г.А. Аднаўленне традыцыі. Святочныя строі / Г.А. Бабровіч, Н.А. Бабровіч // Традыцыйнае адзенне Віцебшчыны / укладальнікі: Людміла Вакар, Ніна Бабровіч. – Мінск: Белстан, 2017. – С. 284–369.
6. Бабровіч, Галіна. З вопыту ўстаноў культуры Віцебшчыны па рэканструкцыі народнага касцюма = Babrovich, Galina From the experience of the cultural institutions of vicebsk region in the reconstruction of the national costume / Галіна Бабровіч, Ніна Бабровіч // Материалы Международной научно-практической конференции «Национальный костюм как элемент исторического наследия в современной культуре». – Могилев, 2018. – С. 210–217.
7. Бабровіч, Н.А. Народнае адзенне Віцебшчыны / Н.А. Бабровіч // Народныя майстры і мастакі Віцебшчыны. – Віцебск, 2011. – С. 218–227.
8. Бабровіч, Н.А. Народны касцюм / Н.А. Бабровіч // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 2. Віцебскае Падзвінне. – Мн.: Бел. навука, 2004. – С. 797–835.
9. Бабровіч, Н.А. Традыцыйны касцюм Віцебшчыны/ Н.А. Бабровіч // Культурная спадчына Беларусі, Віцебская вобласць: традыцыйны народны тэкстыль / Т.Б. Варфаламеева і інш. Мн.: заданне № 3 «Распрацаваць тэарэтыка-метадалагічную і прадметна-практычную базу для правядзення комплексных фальклорна-этнаграфічных даследаванняў лакальных культур і стварыць на гэтай аснове эксперыментальныя ўзоры мультымедычных анталогій народнай творчасці» галіновай навукова-тэхнічнай праграмы «Захаванне і развіццё культуры Рэспублікі Беларусь на перыяд 2006–2010 гадоў (“культура”))». – Мн., Электр. дыск, 2011.
10. Бандарчык, Таццяна. «І заўсёды малады»/ Таццяна Бандарчык // Літаратура і мастацтва. – 1971. – 4 чэрв. – С. 10–11.
11. Барковский, В. Вперёд назад к «Несцерке» / В. Барковский // Народнае слова. – 2006. – 7 кастр. – С. 5.
12. Бахтин, М. Формы времени и хронотопа в романе / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит, 1975. – С. 234–407.
13. Бобрович, Г.А. Опыт изучения и практика восстановления традиционных комплексов одежды Витебщины в учреждениях культуры и образования / Г.А. Бобрович, Н.А. Боб-

- рович // Традиционный белорусский костюм в европейском культурном пространстве: материалы Междунар. науч. форума, Минск, 19–20 окт. 2017 г. / Национальная академия наук Беларуси [др.]; сост. П.А. Богдан, М.В. Винникова, Ф.П. Лысенко. – Минск: Белорусская наука, 2017. – С. 272–280.
14. Бобрович, Г.А. Народные пояса Витебщины: музейные артефакты и история реконструкций / Г.А. Бобрович, Н.А. Бобрович // Народный костюм на сцене, в школе и музее: сб. ст. по материалам Всероссийской научно-практической конференции / отв. ред. О.Э. Эрдман. – Смоленск: Смоленский областной центр народного творчества, 2014. – С. 5–21.
 15. Бобрович, Г.А. Опыт изучения и практика восстановления традиционных комплексов одежды Витебщины в учреждениях культуры и образования / Г.А. Бобрович, Н.А. Бобрович // Традиционный белорусский костюм в европейском культурном пространстве: материалы Междунар. науч. форума, Минск, 19–20 окт. 2017 г. / Национальная академия наук Беларуси [др.]; сост. П.А. Богдан, М.В. Винникова, Ф.П. Лысенко. – Минск: Белорусская наука, 2017. – С. 272–280.
 16. Бобрович, Н.А. Историческое и этнографическое костюмирование как средство визуализации сценического образа / Н.А. Бобрович // Единство и разнообразие славянского народного костюма: сб. ст. по материалам Межрегиональной (с международным участием) научно-практической конференции (28–30 октября 2009 г.) / под общ. ред. О.Э. Эрдман. – Смоленск: Смоленский областной центр народного творчества, 2010. – С. 253–264.
 17. Бобрович, Н.А. К вопросу о тенденциях развития традиций народного костюма на примере разработки и показа коллекции «Возвращение к истокам» / Н.А. Бобрович // Взаимосвязь народного костюма, игры и обряда: сб. ст. по материалам Межрегиональной (с международным участием) науч.-практ. конф. (28–30 октября 2009 г.) / под общ. ред. О.Э. Эрдман. – Смоленск: Смоленский областной центр народного творчества, 2012. – С. 185–188.
 18. Бур'ян, Б. Прыслухоўвайся да голасу сэрца / Б. Бур'ян // Тэатральны Мінск. Бюлецень БТА. – 1976. – № 2. 1976. – С. 41.
 19. Бушко, Т. “Несцерку” – двадцать пять / Т. Бушко // Літаратура і мастацтва. – 1966. – 7 чэрв. – С. 1.
 20. Валчок, Г. Любіць не сябе, а мастацтва / Г. Валчок // Тэатральны Мінск. Бюлецень БТА. – 1976. – № 2. – с. 37 – 38.
 21. Віннікова, М.М., Традыцыйны беларускі касцюм – Традиционный белорусский костюм = Traditional Belarusian costume: альбом / Марыя Віннікава, Паліна Богдан. – Мінск: Беларуская навука, 2016.
 22. Всенародный Несцерка: Федор Иванович Шмаков. Беседа с актером / Подгот. М. Бесяцкая // Свободные новости. – 2002. – 13–20 июня. – С. 18–19.
 23. Ганчароў, У. Мой Несцерка / У. Ганчароў // Віцебскі рабочы. 1991. – 18 мая. – С. 5.
 24. Ганчароў, У. Шчаслівы лёс / У. Ганчароў // Тэатральны Мінск. Бюлецень БТА. – 1976. – № 2. – С. 35–36.
 25. Ганчароў, У. Л. Главацкі. Шчаслівых дарог табе, Несцерка / У. Ганчароў, Л. Главацкі // Віцебскі рабочы. 1963. – 28 верас. – С. 3.
 26. Грамыка, Л. Фёдар Шмакаў. Выдатны артыст, ганаровы Несцерка / Л. Грамыка // Мастацтва. – 2006. – № 9. – С. 29–32.

27. Гроф, С. Неистовый поиск себя: Руководство по личностному росту через кризис трансформации / К. Гроф, С. Гроф. – М.: ООО «Изд – во АСТ», 2003. – 347 с.
28. Гуревич, А. Время как проблема истории культуры / А. Гуревич // Вопросы философии. – 1969. – № 3. – С. 105 – 116.
29. Дашкевіч, С. Як Несцерка "стаў" Купалам / С. Дашкевіч // Культура. – 2009. – 18-24 ліп. – с. 9.
30. Дзядзінкіна, С. Стары новы Несцерка? Народны! / С. Дзядзінкіна // Народная газета. – 2006. – 21 лістап. – С. 4.
31. Дорскі, І. "Несцерка" не старээ / І. Дорскі // Звязда. – 1956. – 1 чэрв. – С. 3.
32. Дорскі, І. "Несцерка" у другім беларускім тэатры / І. Дорскі // Беларусь. – 1944. – № 6.
33. Дронь, Ю. Федор Шмаков – Нестерка из Ленинграда : О жизни и творчестве актера витеб. Театра им. Я. Коласа / О. Дронь // Витебский проспект. – 2004. – 4 март. – С. 3.
34. Зеленой, К. Незаметный художник Липа Кроль / З. Зеленой // Мишпоха. – 2000. – № 8.
35. Жаров, М. «Нестерка» / М. Жаров // Советская культура. – 1955. – 16 февр.
36. Жураковский, В. С Новым годом, театралы! / В. Жураковский // Віцебскі рабочы. – 1992. – 21 кастр. – С. 4.
37. Жыгуноў, А. Наш Несцерка / А. Жыгуноў // Веснік Глыбоччыны. – 2018. – 11 жн. – С. 5.
38. Іваноўскі, Ю. Галоўная падзея – юбілей / Ю. Іваноўскі // Віцебскі рабочы. – 2006. – 7 кастр. – с. 4.
39. Іваноўскі, Ю. Як гідрасамалёт ратаваў "Несцерку" / Ю. Іваноўскі // Культура. – 2016. – 21 мая. – с. 15.
40. Ивченко, Л. Сказка для взрослых / Л. Ивченко // Віцебскі рабочы. – 2011. – 24 мая. – С. 1, 7.
41. Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен. – М.: Изд-во Д. Аронова, 2004. – 96 с.
42. Карпович, О. Всегда в строю! / О. Карпович // Советская Белоруссия. – 2016. – 5 окт. – С. 7.
43. Каспяровіч, М. Заметка да вывучэння сялянскай адзежы Дубровеншчыны / М. Каспяровіч // Штомесячнік Цэнтр. бюро краязнаўства пры Ін-це бел культуры. Наш край. – 1930. – № 3. – С. 51-53.
44. Катовіч, Т. Код Несцеркі / Т. Катовіч // Настаўніцкая газета. – 2006. – 27 кастр. – С. 7.
45. Катовіч, Т. Паэтыка скрыжавання / Т. Катовіч // Літаратура і мастацтва. – 2007. – 12 студз. – С. 11.
46. Козикова, Л.М. Основные комплексы традиционного крестьянского костюма Смоленской губернии конца XIX – начала XX в. / Л.М. Козикова // Народный костюм Смоленской губернии: Материалы научно-практической конференции (25-26 ноября 2015 г.) / под. общ. ред. О.Э. Эрдман. – Смоленск, ГУК «Смоленский областной центр народного творчества», 2006. – С. 76-89.
47. Крук, Я. Сімволіка беларускай народнай культуры / Я. Крук. – Мн.: Ураджай, 2001. – 350 с.
48. Лабовіч, А. Менавіта такая асоба / А. Лабовіч // Тэатральны Мінск. Бюлецень БТА. – 1976. – № 2. – С. 29-30.
49. Лапіцкая, А. "Несцерка" Георгія Марчука // А. Ліпіцкая // Літаратура і мастацтва. – 2010. – 9 ліп. – С. 8.
50. Лашэнка, В. Дзякуй, браты-беларусы! / В. Лашэнка // ЛіМ. – 1963. – 19 ліп. – С. 11.
51. Лаўшук, С. У традыцыях народнага тэатра : камедыя "Несцерка" / С. Лаўшук // Роднае слова. – 2008. – № 7. – С. 13-16.

52. Лебедева, Н.И. Народный быт в верховьях Десны и в верховьях Оки (Этнологическая экспедиция в Брянской и Калужской губерниях в 1925-м и 1926-м годах) – М., 1927.
53. Лебедева, Н.И. Прядение и ткачество восточных славян // Восточнославянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. – Т. 31. – М., 1956.
54. Леви-Стросс, К. Из книги «Мифологические» // Семиотика и искусствоведение / под ред. Ю. Лотмана. – М.: Мир, 1972. – С. 25–50.
55. Лихачев, Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 352 с.
56. Лобачевская, О.А. Борокоровские узоры и народная вышивка крестом как визуализация смены культурной парадигмы в традиционной культуре конца XIX – начала XX в. / О.А. Лобачевская // Дизайн. Искусство. Промышленность: междунар. сб. науч. тр. – Челябинск, 2012. – Вып. I. – С. 45–61.
57. Лотман, Ю. Заметки о художественном пространстве // Ю. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 448–463.
58. Лотман, Ю.М. Семиотика сцены / Театр. – 1980. – № 1. – С. 90
59. Малей, А. А. Структуры беларускага рытуальна-абрадавага комплексу ў спектаклі "Несцерка" Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Я. Коласа / А. А. Малей // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Сэрыя гуманітарных навук = Известия Национальной академии наук Беларуси. Серия гуманитарных наук = Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series. – 2013. – № 2. – С. 87–93.
60. Малей, А.А. Коласовский спектакль «Несцерка»: хронотоп театрального произведения / А.А. Малей // Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова». – Витебск. – 2006. – Т. 5. – С. 148–170.
61. Мальцаў, У. Наш хранатопчык / У. Мальцаў // Мастацтва. – 2001. – № 5. – С. 16–19.
62. Минц, З. О смысловом пространстве «Балаганчика» [А. Блока] // Труды по знаковым системам. 19 / под ред. Ю. Лотмана – Тарту: Изд-во Тартусского ун-та, 1986. – С. 44–53.
63. Миронова, Л. Цвет в изобразительном искусстве / Л. Миронова. – Мн.: Беларусь, 2002. – 151 с.
64. Мостепаненко, А. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени / А. Мостепаненко. – Л.: Наука, 1969. – 230 с.
65. Народная культура Беларусі. Энцыкл. давед. / пад агул. рэд. В.С. Цітова. – Мн.: БелЭн, 2002. – 432 с.
66. Николаев, И. Возвращение «Несцеркі» / И. Николаев // Сельская газета. – 1990. – 15 апр. – С. 5.
67. Никифоровский, Н.Я. Очерки простонародного життя-быття в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н.Я. Никифоровский // Этнографические данные. – Витебск, 1895. – VIII+548+CLIV с.
68. Няфёд, У. Гісторыя беларускага тэатра / У. Няфёд. – Мн.: Выш. школа, 1982. – 543 с.
69. Пастернак, Т. По традиции сезон открывает Несцерка / Т. Пастернак // Народнае слова. – 2008. – 13 верас. – С. 5.
70. Поваззь часоў – беларускі ручнік: Альбом / склад. В.А. Лабачэўская. – Мн.: "Беларусь", 2002. – 231 с.
71. Пукшанский, А. "Несцерка" большой и маленький: о спектакле в театре им. Я. Коласа / А. Пукшанский // Витебский курьер. – 2005. – 7 окт. – С. 4.
72. Пятрова, М. "Несцерка" расце, але не старэе / М. Пятрова // Витебский проспект. – 2011. – 2 июня. – С. 5.
73. Раманюк, М.Ф. Беларуская народная адзенне: Альбом / М.Ф. Раманюк. – Мн.: Беларусь, 1981.

74. Раманюк, М.Ф. Навукова-практычнае значэнне канферэнцыі “Гістарычнае і народнае адзенне Віцебшчыны” / М.Ф. Раманюк // Навукова-практычная канферэнцыя «Гістарычнае і народнае адзенне Віцебшчыны». – Віцебск, 1992. – С. 3–4.
75. Раманюк, М.Ф. Мастацтвазнаўча-этнаграфічнае раяванне Паазер’я (па матэрыялах традыцыйнага нацыянальнага касцюма беларусаў XIX – першай паловы XX стагоддзя) / М.Ф. Раманюк // Навукова-практычная канферэнцыя «Гістарычнае і народнае адзенне Віцебшчыны». – Віцебск, 1992 – С. 35–37.
76. Раманюк М.Ф., Адзенне / Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: у 6 т. – Т. 1. А – Беліца / Беларус. Энцыкл.; Рэдкал.: М.В. Біч і інш. – Мн.: БелЭн, 1993. – С. 48–52.
77. Раманюк М.Ф., Адзенне / Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. Т. 1: А – Аршын / Рэдкал.: Г.П.Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 1996. – 552 с.: іл. – С. 103–107.
78. Раманюк Міхась. Беларускія народныя строі / Міхась Раманюк / укладальнік і мастак Дзяніс Раманюк. – Вільня, 2003.
79. Родченко, А. Линия. Рукопись 1921 года / А. Родченко // Режим доступа: <http://www.2advanced.com/> Дата доступа: 23.04.2009.
80. Сабалеўскі, А. Зоркі мусяць свяціць: Пакаленні купалаўцаў і іх акцёрскія лёсы / А. Сабалеўскі // Тэатральная творчасць. – 1997. – № 3. – С. 18–24.
81. Сабалеўскі, А. Тры вобразы – на ўсё жыццё / А. Сабалеўскі // Мастацтва. – 2008. – № 12. – С. 56–57.
82. Симанкович, В.П. Популяризация аутентичного костюма Городокщины на сцене и в быту / В.П. Симанкович // Народный костюм на сцене, в школе и музее: сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции / отв. ред. О.Э. Эрдман. – Смоленск: Смоленский областной центр народного творчества, 2014. – С. 105–112.
83. Скібнеўскі, А. Народны артыст СССР А.К. Ільінскі. – Мн., 1954.
84. Смольскі, Р. На скрыжаванні: Тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р. Смольскі. – Мн.: Беларуская навука, 1999. – 231 с.
85. Соболевский, А. Два вечера с Нестеркой / А. Соболевский // Советская Белоруссия. – 1966. – 24 февр. – С. 4.
86. Сяргейчык Цімох. Нататкі акцёра. Шлях жыцця і творчасці. – Мн., 1973.
87. Сянькоў, Віталій. Добры Несцерка застанеца з намі/ В. Сянькоў// Витьбичи. – 2005. – 8 окт.
88. Сянькоў, Віталій. І зноў, чароўны Несцерка, ты з намі!/ В. Сянькоў // Витьбичи. – 2006. – 10 окт.
89. Тарнас, Р. История западного мышления / Р. Тарнас. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. – 448 с.
90. Тасалов, В. Человеческое и универсумное в теоретическом искусствознании/ В. Тасалов // Искусствознание. – 1998. – № 2. – С. 98–126.
91. Татаринев Ю. А. Города Беларуси. Витебщина / Ю.А.Татаринев. – Мн.: Энциклопедикс, 2006. – 208 с.
92. Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.
93. Тэрнер, В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах // Семиотика и искусствометрия / под ред. Ю. Лотмана. – М., 1972. – С. 50–82.
94. Фёдораў, В. "Несцерка" – візітоўка тэатра / В. Фёдораў // Рэспубліка. – 2006. – 3 кастр. – С. 4.
95. Чайкоўская, В. "Несцерка" назаўжды! / В. Чайкоўская // Звязда. – 2011. – 18 мая. – С. 4.
96. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. [Электронный ресурс]. – М.: Мульти-медиа-издательство «Адепт», 2002.
97. Юнг, К.Г. Архетип и символ/ К.Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
98. Язэп Драздовіч: Альбом-манаграфія / [уклад.: М. Купава; уступ. арт.: А. Марачкін і інш.]. – Мн.: Беллітфонд, 2002. – 179 с.

Научное издание

КОТОВИЧ Татьяна Викторовна
БОБРОВИЧ Нина Александровна
МАЛЕЙ Александра Александровна

«НЕСЦЕРКА»: СПЕКТАКЛЬ/ОБРЯД

Монография

Технический редактор	<i>Г.В. Разбоева</i>
Компьютерный дизайн	<i>Е.В. Крайло</i>

Подписано в печать 24.12.2019. Формат 60х84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 18,60. Уч.-изд. л. 12,14. Тираж 50 экз. Заказ 156.

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.