

смерть привычных отношений, а нахождение Ревалю и Эстонии в целом в положении ожидания, несомненно, повлияло на создание сборника «Смерть Ревалю». Примирение с ситуацией, с её трагизмом, с ожиданием неизбежного конца, возможно, по мнению автора, только при помощи смеха: «Смех устанавливает доверительные отношения» [1, S. 11], отсюда и подзаголовок сборника: «Курьёзные истории». Налицо прямое указание автора на потерю доверия друг к другу, как на бытовом уровне, так и в межгосударственных и международных отношениях.

Для Бергенгрюна приход русской власти означает потерю городского, т.е. немецкого своеобразия, о чём он вскользь упоминает в рассказе о герцоге фон Крое: один из многочисленных губернаторов города, назначенный ещё русским царём, ставил перед собой задачу лишить немцев ещё оставшихся привилегий и сделать эстонскую губернию подобной Калужской, Тамбовской и Полтавской [1, S. 53]. Сборник заканчивается «Прощанием» и начальными словами католической заупокойной молитвы *Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis* (Вечный покой даруй им, Господи, и вечный свет пусть светит им), окончательно подводя черту под старым образом жизни в Ревале. Эти слова могли быть произнесены над могилой герцога фон Кроя, ставшего символом прошлой жизни, эти же слова означают прощание со старым образом жизни в самом городе. Бергенгрюн связывает смерть города с внешней силой, придавая ей национальные черты, ощущая угрозу со стороны большевистской России. Изменение названия города с немецкого Реваль на эстонское Таллин(н) с приходом советской власти означало отказ от прежней истории города, что и предвидел Вернер Бергенгрюн на страницах своих рассказов.

1. Bergengruen, Werner. Der Tod in Reval. – Frankfurt am Main: Fischer, 1956. – 176 S.
2. Ляпина Л. Е. Проблема целостности лирического цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. – Донецк: Издательство Радянська Донеччина, 1977, с. 164-166.
3. Brincken von den, Gertrud. Unsterbliche Wälder. – Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 286 S.

Котович Т.В.

СПЕКТАКЛЬ КОЛАСОВСКОГО ТЕАТРА “ЗВАНЫ ВІЦЕБСКА”: НАКАЗАНИЕ ГОРОДА И ЛИШЕНИЕ ЕГО МАГДЕБУРГСКОГО ПРАВА

Спектакль “Званы Віцебска” был поставлен на сцене Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа (тогда Белорусского академического драматического театра имени Якуба Коласа) в 1974 году к празднованию 1000-летия города. Это было масштабное мероприятие республиканского масштаба, город преобразовывался внешне, строились новые многоэтажные дома, была создана площадь Победы, тогда самая большая по размерам площадь в Беларуси, с потрясающим ландшафтным дизайном. Воодушевление в Витебске было в те дни высоким, наполненным гражданским пафосом и огромной любовью к своему городу с гордостью за его историю. Поэтому спектакль оказался не просто историческим знаком и не только особой постановкой национального смысла, но и символом в контексте всех обстоятельств подъема нравственного настроения горожан. Именно отношение к этому спектаклю является этическим источником оценок состояния городской культуры второй половины 1970-х, интеллигентской среды Витебска того времени и уровня эмоционального чувства жителей города и зрителей в театральном зале.

Спектакль “Званы Віцебска” стал переломной постановкой, после которой и репертуар театра изменился в сторону произведений, характеризующих национальное самосознание. Произведение Владимира Короткевича было специально написано для Коласовского театра, долго держалось в репертуаре, никакой другой театр не обращался к пьесе, и поэтому спектакль стал особенным брендом театра. С него и начались профессионально тесные отношения коллектива с знаковым белорусским писателем. Владимир Короткевич сам присутствовал на репетициях спектакля, вносил правки в текст, привыкал к специфике театральных монологов и диалогической сценической речи. Это был особенный опыт и для театра и для автора драматического текста.

“Званы Віцебска” – спектакль о восстании горожан 1623 года против унии, закончившегося убийством Иосафата Кунцевича и лишением города Магдебургского права.

На сцене не было ни единого элемента декорации или какого-либо объекта, атрибута театрального реквизита. Не было традиционно используемого в театре расписного задника (например, с городскими пейзажами и пр.). Только на закрытой темно-коричневым холстом задней сценической стене висели не сразу видимые глазу из зала канаты-плети от языков колоколов, скрытых где-то там за штанкетами сцены, высоко, невидимых, существующих виртуально. Колокола так и останутся невидимыми. Символом свободы. Символом восстания. И мы не увидим, как их сбросят. И для нас они останутся и символом жизней горожан – участников восстания.

В самом начале спектакля состоится интродукция, предвещающая трагедию, служащая эпиграфом к событиям, воссозданным на сцене – площади, пустой, а потом постоянно наполняемой народом. Интродукция – это пластический этюд, который исполняет актер Болеслав Севко (Звонарь): он начинает колокольный звон, он мечется среди канатов-плетей, связывая их, и над залом раздаётся сильный и мощный колокольный звон как призыв, как прощание, как похоронный металлический звук. Этот пластический этюд концентрирует в себе все разворачивающиеся события, все судьбы персонажей, весь смысл восстания, весь протест против Кунцевича, всё правдание его убийства и преступление этого убийства. Пластический этюд в напряженном ритме, в мятежной стати Звонаря, в изломе его рук, в упоре его ног, в его запрокинутом лице – пластический этюд выражал и предстоящее наказание города, когда будут лишены голов его жители и город будет лишен своей головы – главного колокола.

Площадь быстро заполняется людьми, услышавшими призыв, они уже готовы к протесту, в их сердцах уже созрел план сопротивления унии, они уже знают своего врага – Иосафата Кунцевича.

Весь спектакль построен на статике, прерывающейся динамикой (режиссер Валерий Мазынский, сценограф Александр Соловьев): колышущаяся масса в коричневой гамме кожаных костюмов ремесленников [1] и одинокая недвижимая фигура Кунцевича в зонах молчания.

Несмотря на то, что в те времена Кунцевич воспринимается и декларируется авторами как враг города и веры, в спектакле он является центральным персонажем. Актер Владимир Кулешов, высокий, необыкновенно красивый внешне, с огромного диапазона бархатным голосом центрирует этот спектакль, все персонажи концентрическими кругами располагаются и множатся вокруг его фигуры как вокруг главной оси. И трагедия Иосафата Кунцевича не просто вплетается в трагедию города и восстания, а еще и становится равнозначной античной трагедии. Это происходит и благодаря актерской игре, и благодаря цветовой симфонии, созданной художником спектакля.

Александр Соловьев приближает смысл произведения к уровню греческого мышления с помощью особенного колорита спектакля. Так, основная цветовая масса – охра, темный цветовой фон [2]. Это – колер земли, праха, кожи костюмов, канатов, головных уборов и кулис. В эту цветовую субстанцию помещаются три локальных цвета: белый, чёрный и красный. Это колеры суган Иосафата Кунцевича. Они меняются в зависимости от семантики конкретного эпизода, от состояния персонажа, от уровня его психологического напряжения.

Городская сумасшедшая Евга Бабук (Валентина Петрачкова) продолжает образ Звонаря, и сразу после пластического этюда появляется на сцене, мечется среди горожан, занятых обсуждением плана восстания, обращающихся к залу за поддержкой (отчего все в зале тоже становятся как бы участниками заговора), со словами “Все вы здесь без голов ходите!!!” Никто не обращает внимания ни на нее, ни на ее слова, а она лепечет еще что-то. Не обращают внимания не потому, что не хотят верить ее предвидениям, а потому что даже понимая конец своего протеста, всё равно готовы на всё. Ради веры, ради города. Иосафат Кунцевич для них – персонафикация предательства, насилия, отступничества.

В этой полной смятения массе мы не различаем отдельных героев, хотя у каждого из них есть и свой характер, и определённые индивидуальные черты, и свои лидеры и глашатаи. Все они в спектакле – воплощение города, и это для постановщика главное. Они – единый, на самом деле, персонаж, они – плотная стена противостояния главному герою, который в данном произведении является анти-героем.

Главный герой – ремесленники города, жертвы, принесенные на алтарь свободы, и жертвы, из-за которых сам город станет жертвой и свободы лишится.

И вместе с тем постановщики не в силах погрешить против исторической, человеческой и психологической правды характеров и обстоятельств. Вот почему персонально главным героем является Иосафат Кунцевич. Этот красивый, интеллектуальный и харизматичный человек отстаивает свою правду, правду своей веры и своего понимания истории.

Таким образом, смысл спектакля уходит от по-разному в разные эпохи понимаемых событий восстания (сейчас Иосафат Кунцевич призван Католической церковью святым) и переводит внимание зрителей на уровень общечеловеческий: трагедия неумолимо влечёт всех на край бездны, все люди оказываются под властью своих аргументов, все правы и неправы одновременно, как это и бывает в истории, общей и частной. Спектакль называется “Званы Віцебска”. С белорусского это название переводили в афишах во время гастролей по-разному – “Колокола Витебска” или “Витебский набат”. В этих всех названиях звучит главная правда – история города, одна из его исторических драм через частные судьбы его жителей. Сколько еще страшных страниц перелистает этот город. И на его главной тогда площади перед Ратушей будет стоять не только мемориальная доска с памятной надписью о восстании 1623 года, но и камень памяти о повешенных здесь подпольщиках во время оккупации Витебска в середине XX века. Сколько еще в городе таких страшных мест, гетто и концлагерей.

Смысл спектакля, его пафос, его скрытый и явный драматизм, его колокольный звон, его цвет, трубные голоса его актеров в середине 1970-х гг. сосредоточили и воплотили именно судьбу Витебска. Поэтому самым главным героем спектакля является город.

1. Котович, Т.В. Сценография. Витебск / Т.В. Котович. – Витебск: УО “ВГУ им. П.М. Машерова”, 2011. – 112 с.
2. Малей, А.А. Цвет в белорусской сценографии / А.А. Малей. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2014. – 138 с.

