

## Сценография спектаклей Виталия Барковского

Котович Т. В.

Учреждение образования «Витебский государственный университет  
имени П. М. Машерова», Витебск

*Осенью 1997 г. Коласовский театр возглавил режиссёр В. М. Барковский. Он соединил «вольтову дугу» современности и первых сезонов театра в Витебске в отходе от способов сценического воплощения бытово-психологических спектаклей.*

*Когда говорят о режиссёре В. Барковском, всегда имеют в виду поиск на путях за рамками классического театра, там, где главное расположено не в сюжете, не во взаимоотношениях персонажей и даже не в подтекстах, а в переливах света под колосниками, в шорохах дивного звука где-то у задних кулис и, самое главное – в предельной искренности героев, готовых разговаривать со зрителями о своём утайном и только своём. Режиссёр часто выступал как сценограф в своих сценических проектах, однако, если он работал с известными белорусскими сценографами, то и в таких случаях он оказывался не просто соавтором идеи, но и определял эту идею, отдавая другому возможность её развития.*

*В статье анализируются принципы построения сценографии в постановках В. Барковского витебского периода его творчества.*  
**Ключевые слова:** сценография, цвет, постановочные принципы, стилевые особенности.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 5–11)

## Stage Design of Vitaly Barkovski's Performances

Kotovich T. V.

Educational Establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

*In the autumn of 1997 Kolas Theater was headed by V. M. Barkovski. He joined the «volt arc» of the contemporary times with first seasons of the Theater in Vitebsk in the departure from stage design implementation ways of household and psychological performances.*

*When director V. Barkovski is mentioned, the search behind the frameworks of classical theater is always meant, where the main is located not in the story, not in the interrelations among characters and even not in implications, but in playing of the light under the grates in whispers of magic sound somewhere at back scenes and, which is most important, in the sincerity of heroes, who are ready to talk to the spectators only about their own, their secret. The director was often a stage designer in his stage project, however, if he worked with outstanding Belarusian stage designers he wasn't just and coauthor of the idea but shaped this idea and gave the other the opportunity to develop it.*

*Principles of building stage design in V. Barkovski's performances of the Vitebsk period of his work are analyzed in the article.*  
**Key words:** stage design, colour, direction principles, style features.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 5–11)

Решение сценического пространства любой конфигурации, использование всей ширины и высоты зеркала сцены, а также каждого пункта сценической площадки для создания образа всегда были основными сценографическими принципами режиссёра Виталия Барковского. Существовая в условиях сценического кочевья со своими экспериментальными мастерскими «АКТ», режиссёр вынуждено выработал такую манеру обращения со сценической площадкой: любую конфигурацию использовать как случаем предоставленный материал для неожиданного поворота событий и визуального облика своего уже слаженного спектакля. Это оказалось бесценным опытом для работы в стационарном театре.

«Режиссура Виталия Барковского – особое, самостоятельное явление в театральном пространстве Беларуси. Его творчество лежит в русле эстетики постмодернизма, а поиски новых средств театральной выразительности позволяют назвать его режиссёром-экспериментатором» [1].

Цель статьи – выявление основных концептуальных подходов в построении сценографической модели творчества В. Барковского, художественного руководителя Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа (1997–2009 гг.).

В спектакле «Письменная» (авторское произведение В. Барковского по мотивам пьесы австрийского драматурга М. Чокэ), первой своей постановке на Коласовской сцене, жёсткость и геометрическая эстетика конструкции, чёткость пластического кода, «мистичность» световой партитуры, графичность актёрского существования и отдельные взрывные импульсы – делают произведение огранённым, гармоничным, выводя восприятие, где смысл его обозначен только на уровне самих художественных средств постановки.

Жёсткая геометричность спектакля основана на взаимодействии, соприкосновении, пересечении и взаимодополнении плоскостей стекла, встроенных вертикально и горизонтально в чёрных кубах.

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovich3@rambler.ru – Т. В. Котович

С этой системой согласованы отточенные ритмические жесты и движения актёров, размеренность пауз, интонаций, верхних и нижних звуков – подчёркнутый способ существования марионетки, на фоне которого происходит один-два коротких прорыва в открытую клоунаду или психологизм. Чёткие позы, застывшие лица-маски, фиксированные линии жестов – жёсткий офорт здесь приобретает выразительность виртуальной реальности.

В этом спектакле В. Барковский выступает и как сценограф. Во всех других своих спектаклях он будет соучаствовать в создании визуального облика сценического произведения, не просто задавать тональность и основу атмосферы, но именно геометрически и даже материально выстраивать модель сценического пространства. Чаще всего это реализовывалось в предельном минимализме. Здесь можно усмотреть студийную школу-выучку бедного театра, но нельзя не заметить и стремления к постоянной мобильности труппы. Например, «Шагала...» представляли на многочисленных фестивалях, и в условиях каждой новой сценической площадки В. Барковский в отсутствие художника В. Матросова трансформировал сценическое оформление в иную знаковую систему. Это стало возможным даже при минимуме элементов сценографии.

В Коласовском театре две пустые балконные рекреации возле зрительного зала в разные времена использовались с разным назначением. Когда-то там располагался театральный музей, при В. Барковском там находился выставочный зал. Некоторое время в этих пространствах были выставлены фотографии актёров в стеклянных стендах 1,5 x 0,7, вертикально поставленных на чёрные кубы. Похожие на городские театральные тумбы, они имели круговой обзор, и двойные их стёкла давали эффект глубины образов с некоей тайной. Потом они оказались на театральном складе, и о них забыли. А когда показанное коласовскими актёрами на сценических чтениях решили воплотить в самостоятельный полноценный спектакль и ввести его в репертуар, В. Барковский в поисках визуальной модели наткнулся на них, случайно... Они оставались сугубо театральными предметами, сохранили свою таинственную глубину, и отражения реальных лиц в двойных стёклах представлялись такими же странными, похожими на огромных загадочных рыб с большими глазами.

Спектакль прошёл на малой сцене с параметрами: 11 м ширины, 8 м глубины, 3, 4 м высоты до софитов. Чёрный кабинет и большие белые блестящие колонны по периметру задавали определенные свойства пространства, которое было классическим, но позволяло внутри себя и неклассические подходы к оформлению.

В «Письменных» В. Барковский расположил кубы и стекла по линиям прямоугольника. Это напоминало остаток некоего храма: два боковых нешироких нефа создавали ряды вертикальных стекол, в центральном, почти во всю сцену, нефе оставалось пустое пространство, а в виде трансепта выступали два горизонтально положенных ряда стёкол. Свободные от стёкол чёрные кубы были

использованы как переносные сидения для персонажей, как высокая трибуна и как вертикально стоящий гроб главного героя доктора Зэета. Мужчины были одеты во фраки, женщины в вечерние чёрные платья. Стёкла становились зеркалами и окнами, стенами и дверями. Действие переносится в разные страны и в разные помещения, происходит на разных улицах, на стадионе, в самолёте. Расположение стёкол при этом статично, однако эта неизменность не мешает ощутить мозаику бытийного ряда. Единой линии сюжета в спектакле нет, световые лучи выхватывают разных персонажей, которые почти не связаны между собой, отчего возникает ощущение быстрого движения, фрагменты которого складываются в общую картину только ассоциативно.

В спектакле почти отсутствовало движение, отдельные эпизоды визуально сопрягались по принципу калейдоскопа, возникая в разных частях сцены и на разных уровнях. При этом луч то чётко высвечивает лица, то заливаает фигуры прозрачно голубым свечением, давая только их силуэты. Однако, если В. Барковскому необходимо было обозначить выход или перемещение актёров, он разрабатывал специальную для каждого случая пластику: Комиссар полиции (Л. Антосева) змейкой проползала сквозь поставленные по рампе кубы, её брат (Б. Севко) «выплывал» на сцену слева балетным лебедем, доктор Зэет (В. Грушов) заходил в гости к своей ученице Сюзанне Серваль (И. Тишкевич), втискиваясь между горизонтальными стеклами рыбообразно.

Сценография представляет собой абсолютно симметричное зрелище. Актёры размещены в ней так, что наиболее существенные диалоги происходят в самом центре и в правой части площадки. Если из правой кулисы выходит персонаж, то в это же самое время кто-то движется навстречу с левой стороны, уравнивая объект. Как, например, это происходит в сцене встречи Комиссара полиции с доктором Зэетом. Драматически нагруженным объектом Комиссар появляется справа, сосредотачивая в себе визуальную тяжесть, но режиссёр тут же снимает драматизм с её фигуры, заставляя её исчезающей змейкой проползти сквозь кубы. В это же самое время второй персонаж движется слева, нависая над кубами и пытаясь понять происходящее. Таким образом, в пластическом эпизоде движение параллельно, а взгляд зрителя скользит за фигурой доктора Зэета слева направо. Затем актёры перемещаются навстречу друг другу в обратном направлении, и оба останавливаются в центре.

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

«Шагал... Шагал...» по лирическому этюду В. Дроздова «Васильки Шагала» (первоначальное название пьесы, второе название «Прямой вагон

до Парижа со всеми пересадками») шёл на малой сцене (преьера состоялась в октябре 1999 г.). Художник спектакля – В. Матросов, идея сценографии принадлежала В. Барковскому. Спектакль чёрно-белый, среди белых круглых колонн, похожий на офорт или ксилограмму, или фотографию. Сделанная в начале века, она оживает перед уходящим из жизни старым художником, сопровождая его в пограничный мир бытия-небытия. Этот мир возникает как воспоминание, явь и... родной город.

«Мой город, меня не забыл ты ещё, река твоя в теле моём течёт...». Это Витебск – центральный персонаж постановки. То, что писал Шагал в своём знаменитом письме родному городу, становится мистикой этого спектакля: актёры выносят на руках маленькие домики и маленькие церкви, Ратушу, соборы и синагоги, зажигают внутри них лампочки – и начинается мистерия полёта самого города над землёй и во вселенной... кругами, зигзагами, волнистыми линиями город вибрирует в темноте, огоньками рождает какое-то новое созвездие. И сжимаясь до небольшого размера, превращается в небольшой уютный кружок у первого зрительского ряда, у ног актёров, – и Шагал (Г. Гайдук), и его первая любовь Олечка (Н. Саламахо), а потом и Белла (Е. Шарепченко) шагнут в него и через него, взявшись за руки – и словно полетят над его крышами и башнями... Эта исполненная поэзии мизансцена, вырастает из поэтики работ Шагала.

Так же, как и следующая за ней, когда над белым городом и Шагалом нависает громадой со второго плана большой чёрный деревянный стол, который несут все персонажи спектакля как в некоем ритуале. Стол больше, чем город... пространство второго плана как бы наплывает на первый, перемещая внимание по вертикали вверх и вдалёк. Стол не только центр дома, семейного уюта и праздника бармицы, он – и крыша дома, с которой Шагал перешагивает в город; и пол пустого разорённого дома Розенфельдов; и скамейка для персонажей знаменитого фотоснимка; и рама картины; и седалище Комиссара – он превращающийся предмет и сценический образ, содержащий символ основательного, главного для человека, его опоры. Этот качающийся, летающий, несомый и невесомый мощный стол, не имеющий постоянного места и ракурса – тоже из шагаловских работ.

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

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

«Шагал...» – структура из цепи эпизодов, которую можно длить сколь угодно долго или прервать в любой момент. Принципиально нет сюжета. Есть сюжетный мотив оживающей фотографии – свободное действие. Основой подобной структуры становится время. Это важно отметить и как структурное основание авангардного мышления художников пляды, к которой принадлежал Шагал. Они открыли значимость времени как стилеобразующего элемента нового искусства. Спектакль основан

на перетекании эпизодов, их параллелизме, их наложениях и замещениях, их возникновении по ассоциации или наоборот неожиданно. Принципиально нарушенная логика действия, места, соотношения верха и низа, начала и конца событий, далёкого звучания детского и взрослого голоса, еврейских мелодий и звука тяжелого молота, молодости и старости, – футуристическо-поэтическое марево в духе Велимира Хлебникова и его эпохи.

**Спектакль «Мадам Боншанс».** В. Барковский с В. Матросовым искали новый ход для нового спектакля, премьеры которого должна была состояться в Эдинбурге, на фестивале искусств, где годом раньше «Шагал... Шагал» был удостоен одного из главных призов в программе Fringe. Режиссёр не просто не хотел повторяться после «Шагала...». Он думал о притяжениях и отталкиваниях творцов, художников Хаима Сутина и Амедео Модильяни, главных героев спектакля «Мадам Боншанс» по пьесе В. Дроздова. В «Шагале...» – композиция круга, из которого по радиусу «вырезаются» фрагменты, укрупняющиеся перед зрителем, снова возвращающиеся в круг и бесконечно рифмующиеся в нём. В «Мадам Боншанс» – постижение нерва героев, противоположных людей и художников, через структуру из 17 фрагментов-эпизодов, которая подобно дуге связывает нежность, гибкость, тонкую интеллигентность с яростью, экспрессивностью и порывистостью. Однако В. Барковский вывернул, словно перчатку, сущность обоих персонажей: Сутину он отдал самые нежные интонации, заставив зрителей искренне любить и сочувствовать ему, а резкие и напряжённые сцены построил для Модильяни. Это было не только переименование знака. Если в «Шагале...» художественная форма спектакля соотносилась со структурами шагаловских картин, то в «Мадам Боншанс» она совпадала с подсознанием персонажей и была своеобразным актом психоанализа.

Режиссёр соединил параллельные линии трагедии двух художников через сцену оплакивания Модильяни, которая была похожа по стилю на античное трагедийное действие, завершающееся эпизодом «лунной дороги» с огромными плексиглазовыми щитами (они же – картины в Лувре, столики в «Ротонде», двери в La Rouch, и даже военное облачение...), названными одним немецким критиком на фестивале Neue Stucke aus Europe (Боннское Биеннале – 2002) иконами. А потом один из этих щитов становился надгробием Модильяни, к которому приходил Сутин и которое в финале спектакля совсем неожиданно превращался в картину Модильяни, так сильно влекущую к себе Сутина.

**«Ружа ў чыстым полі, альбо Партрэт Мастака з Музай і Смерцю»** – последний спектакль В. Барковского и В. Матросова из витебской трилогии о выдающихся мастерах искусства XX века. Его герой – Юрий Пэн, первый художник Витебска.

Между огромными зеркалами, в огромных пустых рамках с колокольчиками, с белыми одеждами на персонажах. Слайды работ Пэна, проецируясь прямо на силуэты, казалось, оживали и двигались. Сами герои были подобны на тени, плывущие по мастерской и растворяющиеся в картинах.

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

Спектакль начинался белой интродукцией... Все говорили медленно и медленно двигались, словно стремились как можно дольше длить последний час жизни художника, словно хотели задержать судьбу на пороге его мастерской. Рядом со старым Пэном возникала фигура Пэна молодого... По сцене кружили Арлекины... Две Музы и две Смерти... Мир двоился, как будто художник всматривался и вслушивался сразу во время и в вечность, сопрягая их в общую метафизику. Казалось, режиссёр повторял рифмы «Шагала...», где главный герой также отстранялся от действия, и все происходящее на самом деле совершалось в его внутреннем мире, а все остальные персонажи возникали из музыкального пространства и музыкального времени, словно звуки, ноты и цвет. Но это только внешне трилогия закольцовывается в тондо. Форма «Розы...» – не столько поэтическая, сколько симфоническая, основная тема которой набирает силу постепенно, а все остальные, как ручейки, собираются в главный смысл преодоления биологической смерти благодаря Искусству: «Нужно быть красивым», – постоянно повторяет Пэн.

В. Барковский поставил в Коласовском театре «Апошние каханне» по пьесе А. Островского в сценографии А. Костюченко и с музыкальной партитурой А. Криштафовича – спектакль, который начинается эпиграфом в виде кукольного театра, в котором куклы, надеваемые на русский самовар, делаются образами-символами главных персонажей.

Ф. Шмакову, для бенефиса которого постановка готовилась, режиссёр в одном из эпизодов строит такую мизансцену: все персонажи, размещённые вокруг громадного на полсцены круглого стола, замирают в полутьме словно куклы, а Маргаритов (персонаж Ф. Шмакова) в луче света движется по окружности, словно его судьба делает круг и снова возвращается до тогдашнего ужаса разорения и позора. И мы понимаем, что выбиться из этого круга он не в силах. Вода бесконечно капает из-под колосников на сценический планшет. Символ бесконечных прорех на крыше дома? Или ритм падающих капель подчёркивает растянутый ритм действия, или просто пронизывает сцену серебряными нитями?

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

Мягкие стройные колонны словно два вектора прочерчивают сцену слева, а огромный стол занимает всю её правую половину: Дом? Сад? Гостиная? Лес? Таинственный незнакомый мир? Сон? Воспоминание? Сумерки души? Желания и страсти? Не оправдавшиеся надежды? И серебряные капли, неумолимо падающие между персонажами?

Спектакль «Чорная нявеста» по пьесе А. Дударева «Чорная панна Нясвіжа» в сценографии С. Макаренко – о любви, которая бывает только в легендах. Реальная история влюбленности одной из самых очаровательных женщин ВКЛ Барбары Радзивилл и польского короля Жигимонта – наперекор власти, интригам, смерти – происходила в середине XVI века. Но до наших дней живёт предание о чёрной панне, тенью блуждающей по несвижскому парку, меж деревьев с плачем и стонами.

Романтическое предание решено на витебской сцене в романтическо-поэтичном ключе, однако рисунок спектакля графичный и строгий, с множеством статичных акцентов на важнейших моментах в эпизодах, что напоминает старые живописные полотна знаменитых мастеров кисти. Именно к такому колориту, к такому визуальному узору стремились авторы постановки (сценография С. Макаренко). Важно было погрузить зрителей в атмосферу таинственных замков с их огромными въездными воротами, тяжёлыми подъёмными мостами и запутанными лестничными переходами. Тайны, сговоры, борьба за корону, за власть – и внезапная любовь.

Под колосниками – гигантская люстра с множеством светильников, словно корона, висит над всем и всеми, кто волею судеб оказался втянутым в эту историю. Своим щитом-светом она охватывает влюблённых Барбару и Жигимонта во время их первой встречи, и потом – во время их коронавания.

Действие происходит нигде, хоть здесь есть детали могучего замка то ли несвижских времён, то ли мирских, с огромными воротами вдаль и висячими мостами на мощных цепях, а также с огромной круглой люстрой, нависающей над головами будто НЛО с подсветкой как в фантастических фильмах. Действие происходит никогда, хоть основой для него является реальная история реальных людей. Сюжет Жигимонта и Барбары, как и сюжет Ромео и Джульетты, – одинаковый от начала до конца в любой эпохе, костюмов и даже текстов. Отчаянная любовь против ненависти и враждебности.

Этот вариант позволяет стилизовать визуальный образ спектакля под живопись старых мастеров. Тёмный, каричневатый фон, благородное дерево декораций подобны старой драгоценной раме для картины. Костюмы с историческими деталями. А – главное: фигуры и движения, словно перед нами оживает давнее полотно, и персонажи сарматских портретов постепенно, легко, медленно, как бы в невесомости выступают из глубин темноты и памяти, материализуются из призраков, блуждающих во времени.

Самый красивый, выделенный и кинематографический – выход королевы Бонны в тронный зал. Г. Букатина акцентирует портретность героини

эффектными позами, фиксированными жестами, особенно неповседневной походкой – вся пластическая партитура роли напоминает оживший портрет, развитие формулы королевского величия и психологии героини как представления о власти и королеве.

Интродукция спектакля: чёрный суперзанавес закрыт, оркестровая яма светится прозрачным зелёно-голубым таинственным светом, на рампе видны головы. Глаза смотрят прямо в зал. Потом головы поворачиваются, качаются. Идет своеобразный пластическо-хореографический сюжет, выделенный из спектакля в виде эпиграфа.

Чёрный занавес поднимается. Персонажи поднимаются из оркестровой ямы на сцену, замедленно движутся по диагонали и замирают в поклоне перед коляской, движущейся к открытой яме. Как только она остановится на краю, все они, словно замороженные, идут к яме, всматриваются в ее пасть, как будто замечают там нечто жуткое и мгновенно отстраняются от этого.

Маленькая девочка Барбара (А. Правилова) время от времени появляется на сцене, без всякой связи с сюжетом и его логикой, рассматривает головы в яме, несётся по кругу в мгновения, когда Барбара вспоминает своё детство и далёкий отцовский Несвиж. Появляется вместе с призраком Барбары в финале и вместе с ней зовет Жигимонта, а потом и забирает его совсем.

Крыса (Н. Саламахо) – химера памяти, тайный смысл ситуации, материализация интриги, она входит в спектакль не сразу, но, однажды появившись, неотступно наблюдает за всем и всеми и регулирует процесс. Она кружит вокруг Бонны, она катает коляску с атрибутами власти по всей сцене с невероятной скоростью, она подбивает Барбару на самоубийство, она рассекает тяжёлым мечом союз Барбары и Жигимонта перед алтарем. Крыса затягивает Бонну и Барбару в зазеркалье.

Спектакль «Недарасць» по пьесе Д. Фонвизина (в сценографии В. Матросова) существует как структура из трёх составляющих. Это – компьютерная графика (игры, сайты, фото-шоп), предельно соотносённая с эпизодами постановки, драматическое действие и игра главного персонажа со зрителями аперт.

Спектакль начинается с пасьянса «косынка», который Митрофанушка (А. Андриенко) раскладывает на заднике сцены через компьютер. Там он случайно входит в сайт [www.недарасць.by](http://www.недарасць.by), и происходит целая история, дирижёром которой и является молодой человек эпохи перехода в информационное пространство. Компьютерная графика в спектакле станет восприниматься не как некий бантик-украшение на старой пьесе, а как основной режиссёрский ход, как зеркальное отражение сегодняшней повседневности. Интернет не даёт знаний, он даёт только информацию. Интернет не даёт системы, он даёт мозаику всего. Для Митрофанушек Простаковых он – всего лишь пространство игр.

В спектакле «І смех, і слёзы, і Любоў» по пьесе В. Набокова «Событие» режиссёр делает акцент на визуальном образе. Вместе со сценографом А. Костюченко и художником по костюмам

Е. Игрушей режиссёр создает чистый графичный чёрно-белый спектакль с единственным красным пятном – это мяч, который главный герой, Алексей Трещейкин (В. Грушов), держит на протянутой руке в начале и который на протянутой же руке удерживает героиня Люба (А. Барковская). Острый геометризм подчёркивают огромные картинные рамы, словно окаймляющие действие и придающие ему визуальную перспективу. Одна из рам расположена на планшете сцены, и по ней ходят, как по гимнастическому бревну, удерживая равновесие, в самые сложные моменты драматической жизни. И когда в финале спектакля вдруг срываются и падают вниз две огромные «маркизы», закрывающие всю сцену по кулисам, картинка превращается в фотографический негатив, а все сценическое пространство становится прозрачно серебристым, светлым и ярким, в то время, как картинные рамы и застывшая с яблоком в руке Люба делаются чёрными, тугими и линейными. Как будто перед нами возникает офорт, и его волшебность тревожит сердце, щемит душу какой-то дивной печалью по гармонии далёкой и давней.

Спектакль «Прывітанне, Альберт» (сценограф П. Анащенко) – посвящён великому физика XX века Альберту Эйнштейну. Голубой свет заливают сцену и делает серебряные нити, водопадом струящиеся от колосников на планшет, невероятно плотным. Неожиданные звуки скрипки и – свет начинает проникать в этот серебряный поток, и словно сквозь дымку времени возникает в нём фигурка худенького мальчика со смычком в поднятой руке... Юноша Альберт (Д. Обухов) существует в ином, непохожем мире. Серебряные нити вокруг него защищают душу будущего гения.

Мать, Паулина Эйнштейн (Т. Шашкина), стремится проникнуть в мир Альберта, она подобно птице с белыми прозрачными крыльями, вьётся вокруг серебряного водопада и не может пройти сквозь такие тонкие и гибкие струны. Альберт (Г. Гайдук) оказывается самым одиноким среди тех людей, которых он считал своими коллегами и товарищами.

В этом смысле партитура спектакля «Прывітанне, Альберт» рифмуется со спектаклем «Шагал... Шагал». В. Барковский сопоставляет Эйнштейна и Шагала как художников наивысшей пробы и как личностей XX века.

Предтеча сюрреализма Шагал слышал музыку окружающего мира. Его картины напоминают прозрачные стеклянные вибрации звуков, волнами исходящие от каждого существа и каждого предмета. Предтеча квантовой физики Эйнштейн слышал музыку вселенной. Теория относительности напоминает мощную вибрацию звуков, исходящих от пространственно-временного континуума.

Актёр Г. Гайдук несколькими деталями меняет облик, и мы переносимся из мира художника в мир физика. Однако оба героя остаются у него лириками, творцами и создателями космоса. Оба решены на сцене с помощью обособления персонажа от остальных, родных, любимых и знакомых.

Спектакль целиком построен на статичных эпизодах. Его пластический язык является одним из

самых главных выразительных средств создания пространственно-пластической структуры постановки. Более того, именно пластическая партитура спектакля становится информационным ступком, нанизанным на вольтовые дуги музыкальной его партитуры. И тем не менее поэтические создания В. Барковского не переходят границу драматического театра, они существуют как раз на границе.

Движения актёров на сцене на протяжении спектакля разлинеены по правильным кругам возле центрального помоста. Слово бесконечные траектории движения планет. Как только меняется состояние Альберта, меняются линии движения остальных.

Впервые нити-струны, которые на некоторое время стали одним из главных образов-знаков в спектаклях В. Барковского, появились в постановке «Таму што люблю...» по пьесе Е. Поповой «День корабля» весной 1998-го... Тонкие струны обозначили тогда главный мотив спектакля. Идущие от центра сцены горизонтально, натянутые справа, они похожи на нотный стан, вертикальные на планшете слева – нити судьбы или космический дождь. Сценография В. Матросова распахнула небольшую городскую квартиру в огромный, холодный, бесконечный и молчаливый мир: вся ширина и высота сцены затянута прозрачно-серым холстом с изображениями летающих архангелов-силуэтов, как будто стены храма восстали над невидимыми нами стенами обычного дома. В. Барковский разметал квартирный интерьер в разные стороны большой сцены, разъединив тем самым действие, выводя его за сюжет, ведя один эпизод поверх другого. В ситуацию психологического, почти бытового театра он ввёл театр пластический, картинный, где диалоги персонажей были совмещены с монологом главного героя. Этот визуальный облик произведения был родственным чеховской художественной интонации: то же рубежное ощущение жизни, та же недосказанность, нежелание и невозможность досказывать, тот же символизм действия, когда в обыденный разговор врывается экзистенциальный звук «лопнувшей струны»...

**Апофеозом творчества В. Барковского** в Национально академическом драматическом театре имени Якуба Коласа является спектакль «Зямля» по произведениям Якуба Коласа.

Спектакль начинается хрустально-прозрачным звуком клавишина в темноте. Интонация детства, неуловимо-ностальгическая, невыносимо-тонкая пронизывает постепенно сереющее пространство сцены, когда мы замечаем, как несколькими рядами от кулисы к кулисе по планшету качаются серые тени. Это – люди-колосья, люди-борозды, набухающее рожью-плотью поле, живое и трепещущее, мятущееся под вихрями судьбы (пластика В. Колесова). Перекатывающиеся тени поднимаются-прорастают, и сквозь лес тел-стеблей из далёкой темноты начинает движение к авансцене человек. В цивильном костюме, с орденскими планками на груди, с большим фонарём в поднятой руке, он идет к зрителям. Это – начальный импульс его дороги-исповеди. В течение спектакля тяжелейшая рефлексия Пяняра будет переведена режиссёром в ситуацию мифа судьбы, в которой герой

прозревает истину, отрекаясь от себя и своего Я, ощущая себя только колосом в океане ржи и осознанная величайший смысл этого океана.

Перед режиссёром по пластике Владимиром Колесовым В. Барковский поставил задачу разработки сложной изобразительно-выразительной партитуры. Эта партитура выявляет: 1) визуальный образ фрески; 2) динамику постановки; 3) внутреннюю энергичность массы; 4) решение через массу образа самой земли; 5) синтетическое соотношение хореографии и драматического зрелища; 6) концепцию Пространства и Времени – как исторического существования человека, души и его нации, и как структуру ритмических партитур спектакля, в которой пластика – базовый, основной уровень постановки; 7) жанровые фрагменты: стилизованные обряды (постановщик Н. Котов), специфические приёмы современной хореографии, пантомиму, статику.

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

Сценография В. Матросова отличается открытой концептуальностью, минимализмом, стремлением к обобщению. Планшет сцены обозначен как пустое поле, которое прорастает людьми, становится пространством смыслов бытия нации и её Пяняра. Костюмы призваны своей предельной нейтральностью выявить не образ, не цвет, не стиль, а *материальную фактуру* фрески. Общественность, серость, тканность – и есть правда жизни, это и есть материя истории. Но правда и в том, что обыденность, повтор, круговорот событий и чувств хранит корневой слой архетипов существования нации. На фоне подобной обыденности наиболее ярко высвечиваются сполохи событий, взрывы чувств, тонкость переживаний персонажей. Генеалогическое древо нации – единственная декорационная деталь, которую позволяют себе художник и режиссёр на открытой сцене: вертикально опускаются стволы из-под колосников, и масса создаёт это самое древо, пытаясь через него понять себя. Минималистское решение не означает минимализма присутствия сценографа в спектакле. Концептуальное ограничение равносильно образному расширению пространства: чем меньше деталей, тем более насыщенным смыслом оказывается само пространство.

В открытом пространстве свет (художник по свету Г. Иссерман) обладает конструирующим смыслом. Он рассекает сцену, ограничивает её сегменты, выделяет драматургические узлы. Он сродни кинематографическому эффекту. В этом плане его роль – монтаж сюжетный, смысловый, вертикальный. В этом открытом пространстве свет обладает изобразительным смыслом. Спектакль лишён цвета, свет создает всю палитру оттенков. Возникает ирреальное видение. Световой столб колеблется, его части слегка рассеиваются – визуальность слоится.

Эпизод купальского костра вспыхивает алым заревом над сценой (луч высвечивает красные платки, бьющиеся над головами танцующих). В открытом пространстве свет соотнесён с музыкальной партитурой. В этом смысле он обладает тем же воздействием, эмоциональным, ритмическим, темповым.

Визуальный образ спектакля – это материализация подсознания Песняра-Шатько. А сам он поставлен в такие обстоятельства, что должен действовать только своим внутренним темпераментом, *человеческим* опытом, душевными силами и духовным миром. Г. Шатько как раз тот актёр, который владеет пространством, чувствует его вокруг себя и себя в нём, в массе акцентирует внимание на себе.

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

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

У В. Барковского главным символом мирового целого, неподвластного никаким расчленениям и не признающего никаких границ «между», заявлена крестьянская свитка. Все персонажи одеты в тканую одинаковую длинную одежду-рубаху-тунику, у всех волосы спрятаны под косынками-шапочками. Не выделенные, не персонифицированные, они трансформируются один в другого, а потом в памяти Пяняра поднимаются как формулы заклинания зачарованного сознания, как густки природной субстанции, которая и совершает сама в себе вечный круговорот смерти и рождения. В монохромности крестьянских свиток, пронизанной всполохами красного, на фоне всеобщего чёрного спектакль необычайно и строго красив. Музыкальные партитуры, хореографическая составляющая, внешнее изящество и внутренняя грация, ясная и чёткая композиция – все это выводит их за границу эстетизма в мистерию первоизданности форм.

**Заключение.** Сценография в спектаклях В. Барковского всегда концептуальна, геометрична, насыщена символическими значениями форм и цвета. Именно визуальный образ является в его постановках стержнем в толковании всей сценической системы сценического произведения. Математически выверенная сценография является одновременно многомерной метафорой, где в каждом слое, на каждом уровне и в каждый момент действия раскрывается особый мир смыслов, относительно самостоятельных, представляющих собой спектакль в спектакле.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. [www.kolastheatre.by](http://www.kolastheatre.by)

Поступила в редакцию 10.09.2015 г.