

## СПЕКТАКЛЬ КУПАЛОВСКОГО ТЕАТРА «СЫМОН-МУЗЫКА»: СЦЕНИЧЕСКАЯ МИСТЕРИЯ

Т.В. Котович  
Витебск, ВГУ

Целью исследования является теоретическая модель архаического ритуала, перевоссозданная в спектакле Купаловского театра «Сымон-музыка» 2005 г. в постановке режиссера Н. Пинигина. Задачи: 1) выявление ментальных соотношений в литературном и сценическом текстах; 2) анализ стадий архаического ритуала в соотношении с главными элементами спектакля. Методом исследования является структурный и системный анализ.

Бесконечность возрождения составляет скрытую сущность трансформаций главного героя Сымона в поэме Якуба Коласа «Сымон-музыка». Личность героя непрерывна в проживании целого ряда жизней (этапов пути): «умирание» в одной из них ведет к изменениям бытия героя в следующей. Этот процесс происходит не в материальном смысле, а на более высоком уровне, и на каждом последующем этапе после всех испытаний раскрывается главная тайна человека – его абсолютное бессмертие. В поэме проявлено таящееся в самых нижних глубинах ментальности, зеркально представлено, открыто обозрению, зафиксировано.

Магия творчества в зонах коллективного бессознательного и мышление архетипами заставляет оставить в стороне стилистические особенности художественного высказывания Якуба Коласа и обратиться к специфике создания мифологизированного мира. По точному замечанию Г.Паневича [1, с. 31], «Колас абапіраецца на вобразную аснову міфалагічных уяўленняў, рэшткі старажытнага светаразумеання і светаадчування, якія падаюцца ў паэме праз развіццё асобных прыёмаў і прынцыпаў вобразатворчасці».

Реальные события нанизываются плотными и часто непроницаемыми корпускулами на развёрнутую стрелу времени. Вектор движения в реальном физическом пространстве задан изначально, но не развитием сюжета и не классической композицией, а внутренней программой героя и его сверхзадачей. Это подчеркнуто его совершенным духовным одиночеством и предельной сосредоточенностью на достижении своей цели. Одиночество здесь является способом вычлененности персонажа из среды и, вместе с тем, – средством обобщения.

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

«Сымон-музыка» мистериален. Он насыщен мощными силовыми линиями природных первозданностей в слиянии с космическими ритмами и с энергией духовных проекций человека.

Н. Пинигин в спектакле «Сымон-музыка» с помощью ритма, темпа, метра и структуры создает сценическую реальность, в которой сталкивается факт индивидуальной жизни героя и опыт творческого искания художника.

Главная тема постановки – социум и творец. Сымон вырывается из единства рода, из *Мы* – в дорогу творчества и одиночества, к своему *Я*. Это – ритуал перехода, где герой исторгнут из социума во имя самообретения. Главная его цель – переоценка, преобразование, прекращение привычного образа жизни и перехода в другой образ жизни. Герой здесь отделяется от других и затем совершает сам пе-

реход. Удаленный из клана, он совершенно одинок, остро переживает потерю семьи и наступление неизвестности.

Движение Сымона в линейном пространстве-времени представляет собой вектор. Хотя оно и не задано, т.к. каждое следующее событие не обязательно является следствием предыдущего, развитие сюжета поэтапно и хронологично. Герой устремлён в будущее.

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

Причинных связей в спектакле нет, его структура мозаична, а, значит, время его обратимо и нелинейно. Здесь обращает на себя внимание наличие в спектакле нескольких темпоральных рядов: 1) объективное время событий и их участников в конкретных эпизодах; 2) субъективное время героя; 3) время хора.

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

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

Сюжетная развёртка происходит вне внутреннего движения Сымона. Согласно К.Г.Юнгу, *“богатство сознания состоит в ментальной восприимчивости, а не в накоплении приобретений. Всё, что приходит к нам извне и даже всё, что берет начало внутри, может стать нашим собственным только тогда, когда мы одарены внутренней полнотой, адекватной поступающему содержанию. Действительный рост личности означает осознание развития, начало которого кроется во внутренних причинах»* [2, с. 259].

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

Время хора представляет собой монтажные швы между эпизодами и событиями сюжета. Вместе с тем этот темпоральный ряд не просто функционален в структуре спектакля, он, разрывая событийную последовательность, выводит смысл из профанного в сакральное. Это происходит благодаря визуальному образу хора, плотной группой выделенного и как бы исторгнутого из состава всех участников спектакля, а также благодаря темпоритму это ряда.

Если сюжет развивается в ритме реального времени, а внутренний мир Сымона – в растянутом и дрящемся, то хор существует в предельно сжатом времени, когда мы уже почти не различаем произносимых слов, а только слышим ритм-гул,

переходящий в барабанную дробь. Ускоряющийся ритм меняет и семантику происходящего: темпоральный ряд хора оказывается не параллельным двум другим, а как бы перпендикулярным. Благодаря такой геометрической расшифровке мы наглядно видим, как сшивается спектакль по структуре и как поднимается его смысл в сакральное. Сжатый ритм словно выбрасывает всё действие в иную зону сознания, где совершенно меняется действие, состояние, наше восприятие происходящего; спектакль и зритель как бы зависают в нигде; мы все будто влетаем в область бессознательного.

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

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

Поскольку принцип ритуала состоит в сакрализации профанного и космолизации хаоса, то и его первая стадия означает отказ от профанного ради движения к сакральному центру. Это – начальная точка перед дорогой, своего рода импульс, задающий программу дальнейших испытаний.

Сымон изгнан из семьи, живущей по традиционным, от века заданным законам. Постановщик Н. Пинигин представляет на сцене целостную картину крестьянского быта в виде постоянного круговорота повторяющихся действий. Из этой системы СЫМОН постоянно выпадает. Его внутренний мир зачарован другими звуками, и он существует в других ритмах, музыкальных гаммах и колерах. На сцене персонаж визуализирован стоп-кадрами, он часто останавливается на ходу, внимательно прислушивается к себе, т.е. никогда не совпадает с единым темпом движений остальных.

Вторым этапом ритуала является сам путь. Он представляет собой движение от испытания к испытанию, и поэтому осмысливается не как движение в конкретном пространстве, а как внутренняя духовная трансформация. Путь СЫМОНА-МУЗЫКИ режиссер Н. Пинигин сценически передает как дорогу в пространстве и строит для актера Александра Молчанова мизансцены параллельно рампе, так как герой идет через испытания вперед, в будущее.

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

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

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

В “Сымон-музыка” Н. Пинигина акцентирована сцена страдания возлюбленной и музы героя, Ганны, сознание которой мутится после насилия над ней. Постановщик придает этой сцене смысл трагедии самого Сымона. Жертва расценивается как обрыв в душе героя самых нежных струн, т.к. Ганна понимается как символ самого чистого и незащищенного в самом Сымоне. Потеря Ганны аналогична потере Орфеем Эвридики. Одним из первых на дуальную соотносимость четверых персонажей обратил внимание В. Конон. “Заключная сцена драмы – притое, як Сымонка музыкай зачараваў пекла смерці і вярнуў да жыцця-памяці Ганну. <...> вір пякельны сам зачараваны жыватворнымі гукамі музыкі. Пад чароўную калыханку Ганна засынае, каб прачнуцца да жыцця. Паэт выбраў героіка-аптымістычны варыянт паэтычнага міфа пра Арфея і Эўрыдыку. <...> Класічнае мастацтва хрысціянскага свету арфічнае па сваёй сутнасці, бо светлы міф пра Арфея, перамога над смерцю – гэта “музычная” уверцюра да велікоднай хрысціянскай містэрыі” [5, с. 158].

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

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

В монохромности крестьянских свитков, пронизанной всполохами красного, на фоне всеобщего черного спектакль необычайно и строго красив. Музыкальная партитура, хореографическая составляющая, внешнее изящество и внутренняя грация, ясная и четкая композиция – всё это выводит его за границу эстетизма в мистерию первозданности форм.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Паневіч, Г. Генетычныя асновы вобазнасці / Г. Паневіч // 3 глыбінь народных / А. Лойка (гал.рэд) і інш. – Мн., 1982. – С. 29 – 40.
2. Юнг, К.Г. Душа и миф : шесть архетипов. / К.Г. Юнг. – М., 1997.
3. Конон, У. Беларускі музыка-Арфей / У. Конон // Польша. – 1992. – № 11. – С. 149 – 158.

#### МОДЕРНИЗАЦИЯ ОБЩЕСТВА И ДЕМОКРАТИЯ

**Е.Э. Кривоносова**

*Витебск, ВГУ*

Республика Беларусь, наряду с другими постсоветскими государствами относится к транзитивным, трансформирующимся обществам. Адекватное понимание современного трансформационного процесса требует учета ряда факторов: экономических, социальных, духовных и политических. Мы остановимся на последних.

Как известно, в западной (и не только) политической мысли существуют два подхода к рассмотрению механизмов и средств модернизации: либеральный и консервативный. В рамках либерального подхода проводится мысль о необходимости всестороннего развития либеральной демократии, внедрения ее норм и