

УДК 792

## Коласовский спектакль «Несцерка»: хронотоп театрального произведения

А.А. Малей, Т.В. Котович

*Традиционная белорусская культура является отражением ментальности народа и служит базой для развития художественного мышления в современном искусстве. С такой позиции спектакль «Несцерка» Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа представляет собой хронотоп (пространственно-временной континуум) объединения специфически сценического произведения и структур народной культуры.*

*В спектакле «Несцерка» пространство – открытое пространство, это – космос человеческого бытия, микромир человеческих отношений и связей в соотнесенности с координатами космического большого мира, скрытая символика и структура ритуала как связь человека и космоса. Это – символ движения по горизонтали в перспективу.*

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

Идеология белорусской государственности в современных условиях требует нового осмысления *белорусской идеи*. В основании этой идеи находится не что иное, как традиционное художественное мышление как олицетворение картины мира в видении исконного белоруса. Слагаемыми такой картины мира являются элементы народной повседневной культуры всех регионов Беларуси, т.е. Подвинья, Поднепровья, Центральной Беларуси, Понеманья, Восточного и Западного Полесья. Наименее изученным в этом смысле является Подвинский регион с его бытовой и праздничной символикой одежды, предметов повседневности, традиций и обрядности. Тем более нет исследовательских работ о воздействии традиционной белорусской культуры на современное театральное искусство и художественное мышление. Таким образом, необходим искусствоведческий анализ взаимодействия и взаимосвязи глубинных архетипов культуры Подозерья (Подвинья) и структур сегодняшнего театрального искусства. При переходе в зону постиндустриальной культуры является наиболее актуальным 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 соотнесенность 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 режиссеров и художников XXI века.

Театр, как никакой другой вид художественной деятельности, близко подводит к тому, что есть эстетико-социальное моделирование: структура, способ существования и функционирования, ролевая деятельность членов системы, нравственные установки эпохи и живое единство произведения и его социального и художественного контекста. Театральное произведение как артефакт, как фокус нравственной самоидентификации личности, оказывается средоточием понятий, представлений и переживаний своей эпохи, а также материальной визуализацией художественной картины мира в границах своей эпохи. С такой позиции спектакль «Несцерка» Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа представляет собой хронотоп (пространственно-временной континуум) объединения специфически сценического произведения и структур народной культуры.

Волеизъявление одного постановщика, который является организатором всего творческого процесса в создании спектакля, – эта характерная и уникальная особенность театральной истории в XX–XXI веках требует осмысления структуры сценического действия, его конструкции и архитектоники. А существование народной традиции в ее ритуально-обрядовом комплексе, а также в одежде, предметах быта и повседневном дизайне, – является особой областью исследования. Соотнесение этих двух позиций в едином спектакле – случай уникальный в истории белорусского профессионального театра. Спектакль «Несцерка» Коласовского театра представляет собой сочетание и согласование сценических режиссерских структур и символики белорусской народной культуры.

Думается, что 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, но мы приходим к пониманию основ национального менталитета сквозь призму высокого искусства.

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» [1, с. 106].

Наше исследование выявляет пространство и время в качестве системы координат, в которой существует спектакль «Несцерка», в соотнесенности с хронотопом народной белорусской культуры, а также вычленяет структурообразующий модуль данного театрального произведения.

Спектакль «Несцерка» Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа претерпел несколько восстановлений и частичных реконструкций на протяжении 65 лет своего сценического существования, был капитально обновлен и премьерно представлен на открытии юбилейного для театра (80 лет) сезона 8 октября 2006 г. Такая полная реконструкция является принципиально важной для современной культуры как реальная возможность сомкнуть связь времен и пространств не только в истории 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 ее архитектурной, семантикой и структурой ритуалов и обрядов, символикой рушников и нарядов, вербальными кодами, восприятия мира и космоса, а также к мифопоэтической картине мира.

В анализе театральных произведений, в том числе и спектакля «Несцерка», практически не обращались к проблемам художественных способов организации пространственно-временной структуры сценического произведения. Данная область, если ее вопросы и касались попутно с другими проблемами исследований структуры художественного произведения, предметом обобщений, в общем, не становилась. Тем более, не изучались вопросы существования элементов народной культуры в рамках профессионального театрального произведения, а также соотнесения структур собственно сценических и специфически народных матриц в целостном единстве спектакля.

Научные тексты о структуре театра сделались востребованными в 1990-е гг. с появлением настоятельной необходимости теоретического анализа сценического языка. В определенной мере советское театроведение, по сути своей, «импрессионистское», выражающее только лишь впечатления и субъективные переживания самих критиков, нуждалось в фундаментальных исследованиях, ибо наряду с практикой театра совершенно определено должен существовать и *мета-театр*, то есть его теоретическая область, в которой исследуется все связанное с театром. И эта область всегда не менее значима, чем практика театра.

В нарастающей мозаичности художественного творчества в современных условиях существует необходимость поиска тех скреп, которые удерживают само представление о художественном произведении как о единстве и целостности. Представляется, что топико-темпоральный анализ художественного моделирования может стать отправной точкой в систематизации новых подходов к изучению современных театральных процессов. Одним из направлений подобного анализа является сопоставление структур спектакля и структур в народной модели мира как хронотопа.

Целью исследования является создание модели спектакля «Несцерка» с его определенными способами организации хронотопа (пространственно-временного континуума) в соотнесенности собственно сценических структур и матриц народной культуры.

Для достижения цели определены следующие задачи: 1) охарактеризовать пространственно-пластическую структуру спектакля «Несцерка»; 2) выявить структурное единство в спектакле «Несцерка» пластической структуры театрального произведения и пространственно-временной системы элементов народной культуры; 3) определить *на-*

раметры пространственно-пластической организации спектакля; 4) выявить особенности движения и развития спектакля «Несцерка» во времени; 5) определить структурообразующий модуль спектакля в качестве основного системного показателя пространственно-временного континуума «Несцерки».

Объектом исследования является хронотоп спектакля «Несцерка». Предмет исследования – способы моделирования театрального произведения в соотнесенности с матрицами народной культуры.

Методология и методы проведенного исследования: для достижения поставленной цели использована совокупность приемов и операций эмпирического и теоретического освоения художественной реальности театра. В работе авторы делают попытку соединить теорию и историю театра. В качестве рабочих методов исследования применялись общелогические методы, принципы структурного анализа и синтеза выделенных структурных элементов системы театрального произведения в единое целое, а также общенаучные методы индукции и аналогии. Одним из основных рабочих методов исследования является моделирование как построение теоретической модели изучаемого объекта. Эмпирическая область исследования сосредоточена в получении данных наблюдения, где мы воспользовались прямым наблюдением (за ходом спектакля), а также опосредованным наблюдением (материалы, статьи, исследования аналитиков и критиков как база для формирования модели). Вместе с тем мы проводим мысленный эксперимент (взаимодействия объектов, объединенных в схемы) и используем прием идеализации (выведение структурообразующего модуля спектакля). Основополагающим для нашего исследования стал топико-темпоральный (хронотопический) анализ (рассмотрение спектакля через его пространственно-временное выражение). Теоретическая и методологическая основа исследования опирается на положения, разработанные в трудах М. Бахтина, Д. Лихачева, Ю. Лотмана, К. Малевича, А. Мостепаненко, белорусских театроведов В. Нефедя, Р. Смольского, А. Соболевского, Т. Орловой, В. Мальцева, исследователей белорусской народной культуры Я. Крука, Л. Дучица, М. Кацара, А. Куриловича, Л. Маленко, Г. Масловой, М. Романюка, Е. Сахуты, Д. Тризны, В. Фадеевой.

Научная новизна и значимость полученных результатов: данное исследование – интегративное исследование хронотопа спектакля «Несцерка» как соотнесенности пространства-времени собственно сценического произведения и художественного мышления народной культуры в формировании сценического искусства XXI века.

Практическая значимость полученных результатов: материалы исследования, основные его положения и выводы использованы: 1) в составлении курса лекций, семинаров и творческих заданий на историческом факультете ВГУ им. П.М. Машерова, в педагогической практике преподавателей кафедры всеобщей истории и мировой культуры; 2) в создании курсовых проектов; 3) в деятельности студии «Театральная гостиная» ВГУ им. П.М. Машерова; 4) в деятельности студии театроведов при СШ № 44 г. Витебска; 5) в деятельности студии театроведов при гимназии № 3 г. Витебска (исследование различных аспектов сценографических решений и использования реквизита в спектаклях).

**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 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 рассматривалось как «каждый раз полностью разрешаемый парадокс конструктивного организма или органического конструктивизма, невозможная реальность такого целого <...>, которое одновременно есть и жизнь, и техническая конструкция» [17, 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., Т.К.) только приступает к немистифицированной разгадке сущности и законов художественного формообразования в универсальности его человеческих и планетарно-космических определений» [17, с. 125].

Метафизическое пространство спектакля сценически осуществляется с помощью конкретной пространственно-пластической структуры, визуализирующей спектакль в трехмерном мире. Так же, как в материальной народной культуре в определенном геометрическом и цветовом ритмах, в определенной художественной форме осуществляется метафизика национального мышления. В спектакле Коласовского театра «Несцерка» конкретная пространственно-пластическая структура взаимосогласует архитектонику ритуально-обрядовых белорусских комплексов с режиссерско-сценографическим построением сценического произведения, визуализуя соотнесенность 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.

Немногие театры имеют в своем репертуаре такой долговечный спектакль, как «Несцерка» у коласовцев. Премьера произведения состоялась 18 мая 1941 года. Режиссером-постановщиком был заслуженный деятель искусств БССР Наум Лойтер, ученик Вс. Мейерхольда, художником-постановщиком – Липа Кроль, композитором спектакля – заслуженный деятель искусств БССР Исаак Любан. Режиссер обновления 2006 года – заслуженный деятель искусств Беларуси Виталий Барковский, художник обновления – Петр Анащенко, художники по костюмам – П. Анащенко и Нина Бобрович, композитор обновления – Александр Криштафович, балетмейстер – Николай Падаляк.

Через спектакль за 65 лет его существования на коласовской сцене прошло несколько поколений актеров. В нем участвовали звезды 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 «Пав-

линкой» 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 отмечает, что «антикварный спектакль («Павлинка») у купаловцев – А.М., Т.К.) давно потерял художественную целостность. Многие поколения актеров разболтали монолитность режиссерского рисунка. Никто не хотел быть блеклым дублером своего блестящего предшественника, каждый делал из роли «выходную арию». Благодаря актерам «Павлинка» все-таки не стала мертвой музейной реставрацией, живет активной творческой жизнью. В ряде комических сцен из крестьянской жизни каждый актер отвоевывает себе индивидуальное пространство, «зону воздействия на публику», «территорию игры». <...> Спаянный ансамбль исполнителей с интересом смотрит на новичков: а что можешь ты?» [11, с. 16]. В спектакле «Несцерка» нет расбалансированности пространственно-пластической структуры спектакля: он существовал всегда и существует в капитальном обновлении 2006-го года как единая целостность. Именно подобная тщательно сохраняемая целостность есть отличительная черта «Несцерки» у коласовцев. Притом, что вся эта целостность определяется жанром комедии, т.е. «Несцерка» так же, как и «Павлинка», состоит из ряда комических сцен, и притом, что коласовские актеры так же, как и купаловские, имеют возможность в своих эпизодах создать собственную «территорию игры», жесткая режиссерская партитура не позволяет им выйти за пределы ограниченного существования исполнителя в рамках всего спектакля – главным остается ансамбль, существующий по законам пространства-времени, т.е. в рамках определенного 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 персонажи. В спектакле «Несцерка» у коласовцев пространство – это ярмарка, панский двор, перекресток в лесу с видом на далекую реку и деревенская площадь. Это – открытое пространство, это – космос человеческого бытия. Не микромир жилья, как в «Павлинке», а микромир человеческих отношений и связей в соотносительности с координатами космического большого мира. В «Павлинке» главное – сюжет. В «Несцерке» – скрытая символика и структура ритуала как связь человека и космоса.

Как отмечает 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» [3, с. 235], исследователь определяет хронотоп как формально-содержательную категорию и всегда пользуется ею в качестве схемы в анализе места действия художественного произведения.

В «Несцерке» все места действия, при всем их различии, связаны воедино сценически через две главные сценические детали: 1) находящийся в центре сценического планшета бугор-пригорок; 2) жесткие, 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 40-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 свое 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 XVIII – начале XIX века на Оршанщине, в Бешенковичах устраивались большие ярмарки. Гончарные изделия среди товаров местной промышленности и сельского хозяйства, среди привозных товаров занимали видное место. Не зря гончариха Мальвина радуется, что, хоть и не удалось ей впихнуть большой и красивый горшок Несцерке, день удался и прибыль у нее славная. Ярмарка, изображенная в «Несцерке» имеет свою специфику (это также является специфической исторической приметой): на ней торгуют предметами мелких промыслов, торговцы и торговки предлагают платки, ткани, стремена и т.д. Видимо, ярмарка в спектакле началась недавно, а завершится через два дня, т.к. из слов Мальвины мы узнаем, что в эти сроки состоится свадьба ее дочери и школяра Самохвальского. «Распределенные по всей Беларуси, <...> (рынки – А.М., Т.К.) разрушали патриархальную замкнутость, вели к упрочению этнокультурного единства <...>» [13, 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 ученого Несцеркой пригорок является символом университетской учености. Стол и кресла, находящиеся в центре его, поданы в обратной перспективе, т.е. словно обернуты на зрителя. В эпизоде суда, на котором встречаются шляхтюки, Несцерка и Судья, пригорок соотносится с Голгофой. В эпизоде перекрестка, на котором шляхтюки 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» [13, с. 93].

В ином смысле пригорок можно трактовать и как место схождения чего-то постоянного (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 авансены 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 проема по кулисам, четвертая арка, порталная, главная, оснащена самой богатой объемной резьбой (создана в бутафорском цеху Коласовского театра).

Итак, мест действия в спектакле – четыре. Все они являются открытыми, густо «населенными»; 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 идет по этому же кругу (по солнцу); 2) по прямой линии авансены 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 подчеркивают ритм пространства спектакля. Ритм и рифму пространства держат также повторение орнаментов, определенные элементы в дизайне, одежде, линиях движения действующих лиц.

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

Художественное время Д. Лихачев определял как «явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание <...>» [4, с. 211]. Время в произведении определяется, прежде всего, внутренней организацией самого произведения. «Структурное время произведения не есть, однако, время его механической развертки,

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» [16, с. 48]. В этом смысле сценическое время адекватно времени музыкального произведения, которое «в силу его внутренней организации останавливает текучее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно его обволакивает и свертывает» [15, с. 28].

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, неизменности и неразвиваемости чувств главных персонажей, отсутствие динамики во всех образах спектакля. 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 – дирижер не просто пьесы, а спектакля. Именно, дирижер, т.е. режиссура распорядка событий принадлежит не ему, а обряду.

События спектакля сосредоточены в трех 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 [12, с. 146–149]. Три – один из магических знаков, воздействующих на жизнь человека, один из символов космической связи человека и вселенной. Спектакль идет три часа, имеет три акта.

Внутреннее, интровертное время «Несцеркі» основано на ритме соотнесенности его эпизодов: толока, сгруппированность ярмарки переходит в ряд дуэтных сцен (их – семь); толока, сгруппированность в эпизоде забавы со скomoroxами 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 соотнесенность со священным законом белорусской ментальности, основной чертой белорусской народной культуры, смыслом и характером обрядовых комплексов – взаимопомощью, толочностью, взаимоподдержкой.

Способ актерского существования – сценическая попытка воплотить ритуал. И народный, белорусский. И легендарный, сценический. А, значит, оправдать психологически заранее заданную ситуацию. В. Нефед, описывая первую постановку «Несцеркі», подчеркивает: «Режиссер 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 приемами преувеличения, гротеска. Так, при обрисовке отрицательных персонажей режиссер и актеры создавали доведенную до гротеска выразительную внешнюю и внутреннюю характеристику, начиная от костюма и походки и заканчивая речевыми особенностями каждого» [2, с. 284–285].

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

Несцерка Ильинского оказался именно таким персонажем, характеризующимся сплавом интеллекта самого актера с крестьянской находчивостью героя. Несцерка народного артиста СССР Ф. Шмакова – простаk, человек сметливый, любопытствующий и разумный, готовый прийти на помощь, хотя бы потому, что знает, как это сделать. Этот бродяга достаточно хорошо приспособлен к жизни, и научен ею выживать. Несцерка народного артиста БССР Шипилло 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, настойчивым, что называется, «себе на уме». В современной версии Несцерка народного артиста Беларуси Т. Кокштыса оказался юрким, вьедливым, сатиричным, умеющим раствориться в толпе и вовремя выскочить из нее. Несцерка артиста П. Ламана – парнем из этой самой толпы, сметливым, умеющим к месту рассказать историю и, как бы между делом, справиться с проблемой.

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

Настя – главная героиня спектакля в исполнении народной артистки 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. Аладко – грустной и задумчивой. Е. Сладкевич сегодня играет девушку с глубоким внутренним миром, испытывающую сильную драму, искренне любящую и готовую нести это чувство через любые испытания.

Юрась – главный лирический герой в исполнении народного артиста БССР А. Шелега был лихим сельским красавцем. Артист П. Ламан подчеркивал пассивность персонажа. Сегодняшний Юрась – А. Базук, хоть и не выходит за рамки заданной автором пьесы пассивности, однако чувствуется, что это – внутренне цельный, сильный и жизненно устремленный парень.

Мальвина, мать Насти – у заслуженной артистки БССР Я. Глебовской «женщина властная и жадная до уважения. Актриса Я. Глебовская создала образ женщины, которая стремилась во что бы то ни стало проникнуть в среду панов» [2, с. 285]. В исполнении народной артистки БССР З. Конопелько Мальвина была громогласной, очень внимательно следящей за событиями и их движением. Заслуженная артистка БССР Л. Писарева создавала образ плотной крестьянки, из сущности которой крестьянское и не

уходило. Сегодняшняя Мальвина у артистки Р. Грибович – более шляхтянка в своем поведении, выражении чувств, желаниях.

Выразительным и интересным для актеров всегда был образ школяра Самохвальского. Легендарный народный артист БССР Т. Сергейчик создавал сатирический образ, заслуженный артист БССР Н. Тишечкин был мягким и смешным Самохвальским-студентом. Артист М. Краснобаев настаивал на ущербности школяра. Сегодняшний Школяр у артиста М. Фролова не лишен изящества и трогательности.

Судья в исполнении народного артиста БССР И. Матусевича был язвительным, желчным и хитрым. У заслуженного артиста А. Лобанка Судья выглядел чуть-чуть сумасшедшим. Сегодняшний Судья у артиста В. Соловьева – жесткий и уверенный, жадный и сластолюбивый.

Пан Барановский, как пишет В. Нефед, «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 ученый диспут, в котором будут выступать школяр Самохвальский и иностранный ученый» [2, с. 286]. Барановский народного артиста 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 учености.

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

Метафизическое пространство 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 определенном цветовом ритме, отражающем в определенной 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, визуализуя соотношенность 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 смыкаются 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 [18, с. 79]. Главными цветами культуры выступают черный, белый и красный. У многих племен, как подмечает В. Тэрнер, другие цвета являются производными. Каждый из трех цветов имеет в разных культурах множество значений, но определяющие всегда совпадают, т.к. связа-

ны они с человеческим телом, с осознанием сильных физиологических переживаний [18]. Поскольку эти переживания превосходят обыденные, то и воспринимаются они как состояния с избыточной энергией, и им приписывается космическое происхождение и социальное бытие.

В бытовой повседневности человек руководствуется состоянием, настроением, сиюминутными реакциями на происходящее. Неотрефлексированность является и основной, первоотлчком к дальнейшему осмыслению явления и события, и их анализу. 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. Каким образом обнаружить начало и конец этой нити?

И, действительно, «мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами, т.е. испокон веку наличными всеобщими образами», т.е. архетипами [19, 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 и независимой и объективной: скорее, это нечто такое, что выявляется к жизни самим актом человеческого познания» [20]. 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» [20, с. 368]. Архетипы Платона и архетипы Юнга объединены в опытах С. Грофа [21, с. 150–200], которые выявили процессы, происходящие на биологическом уровне, но с отчетливым отпечатком архетипического ряда, потрясающего своей глубиной и значимостью. Таким образом, нить, пронизывающая и связующая человеческое существо и мир, не имеет начала и конца. Все 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 ее 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 черный вызывают чувства, образуемые парами: благо – зло, чистота – нечистота, счастье – несчастье, жизнь – смерть, свет – тьма. В этом случае белый и черный выступают как выражение высшего уровня в модели мира. В ритуалах же тесная связь присутствует между белым и красным, а черный выражен неявно. Тогда триада представляет собой следующее: белое – позитивное, красное – двойственное, черное – негативное.

Как свидетельствуют различные словари символов [22], быть белым – значит, быть в правильных отношениях с живым и мертвым. Значит, быть здоровым и невредимым. Белое является символом радости, еды, зачатия, вскармливания. Белые знаки символизируют и гармонию с мертвыми. Белый – это все явное, очевидное и открытое. Это – дневной свет. И это – источник всего сущего. Белое означает и неоскверненность,

в моральном и ритуальном смыслах: белизна и чистота во всех отношениях идентична признанию определенного социального статуса.

Красное обладает, как мы отмечали выше, двумя качествами и значениями. Оно связано 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 ручник. По его нижнему краю горизонтально краю располагается полоса орнамента, с основной фигурой, которая использовалась как в предметах быта, так и в оформлении одежды, – ромбом. Необходимо отметить, что в данном орнаменте используется только красный цвет, без добавления черного. Это связано с белорусской свадебной обрядностью. Во время венчания в храме молодые стояли рядом на белой части красно-бело-красного ручника. Первая красная часть ручника символизирует рождение, вторая красная – смерть. Белое поле посередине – вся жизнь. На суперзанавесе присутствует только первая красная часть ручника. Это символизирует то, что у молодоженов все 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» [23, 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» [22, с. 373].

В финальном эпизоде «Свадьба» из-под колосников опускаются так называемые «языки» – три ряда праздничных ручников. 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 ручников 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 XX 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» [24]. 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 подчеркиваем, 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 распространен 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», «Панский двор», «Лесная река», «Цветущая яблоня».

Колорит «Опушки» и «Лесной реки» сходен. Это – сине-зеленая гамма. Необходимо отметить, что синий и зеленый цвета наравне с красным, белым и черным используются только в ручниках Поозерья. Зеленый – это цвет растительности, дающей питание множеству существ животного мира. Зеленый 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 напряженные («Панский двор») и активные («Цветущая яблоня») сцены. Необходимо отметить, что, например, в христианской культуре главное символическое значение зеленого – это земля, точнее, поверхность земли, покрытая растениями. Зеленый цвет также символизирует юность и цветение. А синий цвет – цвет неба, водных глубин, темных лесов на горизонте, горных вершин, отражающих синеву неба.

В эпизоде «Панский двор» добавляется желтый цвет. Любопытно, что желтый цвет складывается оптически из красного и зеленого. Поэтому о желтом отчасти можно сказать то же, что и о красном, а отчасти – то же, что о зеленом. Желтый, так же как и красный, сопровождает все живое. Это – мед, жир, растительное масло, пыльца цветов, древесина и смола. Кроме того, желтым окрашен сам солнечный свет. Желтым бывает и пламя, и земля. Однако не зря этот цвет введен в сюжет «Панский двор», так как самое ценное людьми вещество – золото – также окрашено желтым. Однако в христианской культуре желтый становится цветом измены, продажности, вероломства и греха. Это вполне объяснимо, так как в этой сцене видно противопоставление шляхты и крест-

стьянства. Сцены диспута и суда являются кульминацией в спектакле, поэтому желтый 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 подчинен форме. Яблоня выглядит объемной, а за ее 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 ручников, используемых в спектакле в качестве реквизита (эпизод «Ярмарки»), за основу орнамента взята линия черного цвета, на которой располагаются ромбы красного и черного цвета. Черный в народной культуре почти повсеместно предстает как цвет негативных сил и печальных событий. В данном случае красные ромбы символизируют важные жизненные события, однако сознание того, что люди смертны (линия черного цвета), как бы огибают их. Черные ромбы по размеру меньше, чем красные. Этот ритм символизирует чередование подъемов и спадов в человеческой жизни. В центре черного ромба расположена красная точка. Это говорит о том, что в любом печальном событии зачинается то новое, что затем разовьется в радостное событие. Мы видим подтверждение этому в том, что сверху и снизу от черных 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 распространенного мотива в белорусском декоративно-прикладном искусстве). Белый цвет связан с акцентированием самого креста на красном фоне. Архетип белого выражает посвящение, праздник, жертвоприношение [22]. В ручниках спектакля «Несцерка» белые кресты оказываются наиболее важным композиционным и смысловым центром, так как здесь мы наблюдаем соотношенность с белорусскими ручниками, которые имели, прежде всего, ритуальный смысл в качестве оберегов, и использовались в магических целях. На них принимали новорожденных, их стлали 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 «ручник-абыдзённик», который вешали затем на придорожный крест.

Красные ромбы с двух сторон ручника увенчивают также и черные 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 придает им выражение «черный – белый». Такая оппозиция не является абстракцией, а дает возможность человеку 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 ручнике подчеркнуто противопоставление «черный – красный». Белос же представляется как неограниченное Безмерное пространство, нечто нематериальное. «Белос есть нечто активное, постоянно меняющееся; расширяясь или сокращаясь поочередно или одновременно, оно едва поддается разделению. Никогда не кончаясь, белос, распространяясь, создает пространство, бесконечное пространство» [25, с. 57]. Черный в этом ручнике символ смерти и печали, а красный символ жизни и радости.

Основой второго ручника в данном эпизоде также выступает линия. Главным элементом является *горизонтальная* линия. Ее 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 закругленные. Если смотреть издалека, 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» [22, с. 108]. В ручниках «Несцеркі» лучи звезды закруглены, что дает основание предположить, что человек еще не родился. Он представляет собой эмбрион или еще 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 ручников «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 белос пространство самого ручника. Отметим, что еще одна причина внимания к числу семь объясняется семидневными фазами луны, составляющими 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 – 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 предполагало наличие центрального элемента.

Костюмы в спектакле «Несцерка» соотносимы с народным белорусским костюмом. Костюм Несцерки состоит из свитки серого цвета. Этот цвет символизирует смире-

ние, меланхолию и безразличие. Свитки были верхней одеждой крестьян. Серый цвет – цвет бедности, скуки и тоски. Это в полной мере раскрывает тяжелую 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 ее совершенства. Цветок также символизирует весну и доброту. Ранее отмечалось, что закругленные концы восьмиконечной звезды символизируют не родившегося человека, однако этот элемент на сорочке дает основание предположить, что обладатель этой вещи – человек непростой, выдающий за действительность неправдоподобные вещи. Несцерка – персонаж добрый и находчивый, однако серая свитка придает 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 все не так просто.

Этот человек четко следует своей судьбе, однако природный авантюризм не дает ему полностью влиться в толпу. Следующим элементом орнамента выступает черный ромб. Однако он обозначен графически, является структурным элементом, который делает ритм жестче. Это – каркас. Черные линии и перекрещивающие красные звезды-цветы символизируют испытания, трудные ситуации, в которые попадает главный герой спектакля. Испытания в нашей жизни также являются своего рода каркасом. В центре красных цветов-звезд находится белая точка. Точка в мистических представлениях – это центр и источник жизни. Точка – символ первичной созидательной энергии, которую иногда представляют настолько сконцентрированной, что отражать ее 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 черного ромба находятся две маленькие перекрещенные линии. Они символизируют перекресток. 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-андарака, 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 четко организованным внутри нее 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 мо-

тивы 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» [22, 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 еще и сексуальную энергию. Красный – цвет жизни, силы, энергии, без которых жизнь невозможна. Таким образом, в структурированном орнаменте передана основная мысль костюма. Орнамент передает красоту, жизненную энергию, юность девушки. Ей рано задумываться о смерти (отсутствие черного цвета) и о детях (отсутствие белых акцентов).

Неструктурированный орнамент ничем не ограничен с двух сторон как предыдущий. Он представлен красной изломанной линией, символизирующей подъемы 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 нечеткий. Основой орнамента является фигура, которая образована из двух линий (перекресток). Три луча этой фигуры оперены с одной стороны красным, с другой – черным. 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 – черный цвет, символизирует то, что героине в жизни предстоит тяжелое испытание – свадьба с нелюбимым (черный 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)» [22, с. 36]. Сплетенный из цветов и листьев и надетый на голову венок – живая корона, предполагающая победу и жизненную силу. Венок невесты символизирует новые начинания, радость, плодovitость.

О костюме 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 черной ломаной линии. От нее отходят элементы: черные 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 нее есть дети.

На рукавах сорочки Мальвины представлен структурированный плотный по цвету орнамент. Основа орнамента – линия черного 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 закругленными концами и маленькие красные линии с черными элементами. Такие линии могут символизировать колос, который 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 черным цветом. Это похоже на некий отличительный знак, принадлежность к определенному роду, желание выделиться.

Таким образом, мы подходим к выделению «формулы» спектакля «Несцерка». Выделение **структурообразующего модуля спектакля** – это первоначальное абстрагирование от приемов 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 своем 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» [6, с. 34].

Каждая пространственно-пластическая структура имеет свой модуль, обозначив который можно определить параметры пространства-времени произведения. Как H<sub>2</sub>O выражает концепцию воды, так и структурообразующий модуль – концепцию спектакля, он выступает в виде знака, указывающего на точный состав структуры спектакля и несущего с собой целую систему знаков. С определенным структурообразующим модулем связаны: *цветовая партитура* постановки: строгие, бесцветные, пестрые, 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 цве-

та; *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».

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

*Световая партитура*: образный свет передает 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 объем дерева и цветов на нем, чтобы создать *живое* дерево и *живые* цветы.

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

*Костюмная партитура*: шляхетные костюмы конца XVIII 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.

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

*Актерская игра*: приемы гиперболизации, гротеска, обращение к зрителю, наличие маленьких интермедий перед суперзанавесом. Актеры наиболее тщательно работают с внешними характеристиками персонажей. Способ существования актеров – действие в рамках заданного ритуала. В спектакле с легендарными исполнителями актерская игра характеризовалась аналогией с приемами в постановке Е. Вахтангова «Принцессы Турандот», где артисты играли в образ, а не психологически существовали в нем. Сегодняшняя актерская партитура «Несцеркі» отличается мягкостью и усиленной лиричностью исполнения. Ее характеризует воспроизведение обрядности. Актеры как бы растворяются в визуальности спектакля.

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

Таким образом, в спектакле «Несцерка» пространство – открытое пространство, это – космос человеческого бытия. Не микромир жилья, а микромир человеческих отношений и связей в соотнесенности с координатами космического большого мира, скрытая символика и структура ритуала как связь человека и космоса.

Поскольку хронотоп – это формально-содержательная категория, она позволяет характеризовать основные точки пространства и времени спектакля и его пространственно-пластическую конструкцию. В «Несцерке» все места действия, при всем их различии, связаны воедино сценически через две главные сценические детали: 1) находящийся в центре сценического планшета бугор-пригорок; 2) жесткие, деревянные арки, расположенные по кулисам. Это – символы встречи, вершины, соотнесенности с кос-

мосом, 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.

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, неизменности и неразвиваемости чувств главных персонажей, отсутствие динамики во всех образах спектакля. Концептуальным для спектакля является число три, объединяющее структурные части постановки и семантику белорусского обрядового комплекса.

Внутреннее, интровертное время «Несцеркі» основано на ритме его эпизодов. Эти сцены представляют собой прямую соотнесенность с законом белорусской ментальности, основной чертой белорусской народной культуры, смыслом и характером – взаимопомощью, толочностью, взаимоподдержкой.

Как и в народной культуре «Несцерка» осуществляется в определенном цветовом ритме, отражающем в определенной 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, визуализуя соотнесенность двух метафизик. Ручники, костюмы, «языки», кулисы соединены общей гармонией черно-белого-красного цвета как олицетворением главных колеров белорусской национальной культуры.

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

### Л и т е р а т у р а

1. Гуревич, А. Время как проблема истории культуры / А. Гуревич // Вопросы философии. – 1969. – № 3. – С. 105–116.
2. Няфёд, У. Гісторыя беларускага тэатра / У. Няфёд. – Мн.: Выш. школа, 1982. – 543 с.
3. Бахтин, М. Формы времени и хронотопа в романе / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – 1975. – С. 234–407.
4. Лихачев, Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 352 с.
5. Лотман, Ю. Заметки о художественном пространстве / Ю. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 448–463.

6. Малевич, К. Теория прибавочного элемента / К. Малевич // Декоративное искусство. – 1988. – № 11. – С. 33–36.
7. Мостепаненко, А. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени / А. Мостепаненко. – Л.: Наука, 1969. – 230 с.
8. Смольскі, Р. На скрыжаванні: Тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р. Смольскі. – Мн.: Беларуская навука, 1999. – 231 с.
9. Арлова, Т. Купалаўцы: Эцюды пра акцёраў / Т. Арлова. – Мн.: Маст. літ., 1985. – 127 с.
10. Сабалеўскі, А. Зоркі мусяць свяціць: Пакаленні купалаўцаў і іх акцёрскія лёсы / А. Сабалеўскі // Тэатральная творчасць. – 1997. – № 3. – С. 18–24.
11. Мальцаў, У. Наш хранатопчык / У. Мальцаў // Мастацтва. – 2001. – № 5. – С. 16–19.
12. Крук, Я. Сімволіка беларускай народнай культуры / Я. Крук. – Мн.: Ураджай, 2001. – 350 с.
13. Цітова, В.С. / В.С. Цітова // Народная культура Беларусі: энцыкл. давед. / пад агул. рэд. В.С. Цітова. – Мн.: БелЭн, 2002. – 432 с.
14. Повязь часоў – беларускі ручнік: Альбом / склад. В.А. Лабачэўская. – Мн.: «Беларусь», 2002. – 231 с.
15. Леви-Стросс, К. Из книги «Мифологические» / К. Леви-Стросс // Семиотика и искусствознание; под ред. Ю. Лотмана. – М.: Мир, 1972. – С. 25–50.
16. Минц, З. О смысловом пространстве «Балаганчика» [А. Блока] // Труды по знаковым системам. 19 / под ред. Ю. Лотмана. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1986. – С. 44–53.
17. Тасалов, В. Человеческое и универсальное в теоретическом искусствознании / В. Тасалов // Исствознание. – 1998. – № 2. – С. 98–126.
18. Тэрнер, В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах / В. Тэрнер // Семиотика и искусствознание; под ред. Ю. Лотмана. – М., 1972. – С. 50–82.
19. Юнг, К.-Г. Архетип и символ / К.-Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
20. Тарнас, Р. История западного мышления / Р. Тарнас. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. – 448 с.
21. Гроф, К. Неистовый поиск себя: руководство по личностному росту через кризис трансформации / К. Гроф, С. Гроф. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 347 с.
22. Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.
23. Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен. – М.: Изд-во Д. Аронова, 2004. – 96 с.
24. Родченко, А. Линия. Рукопись 1921 года / А. Родченко // <http://www.2advanced.com>.
25. Цит. по Миронова, Л. Цвет в изобразительном искусстве / Л. Миронова. – Мн.: Беларусь, 2002. – 151 с.

*Поступило 07.03.2006*