
УДК 792.075(476)

Пространственно-временной континуум современного белорусского театра в творчестве ведущих режиссеров и сценографов

Т.В. Котович

Анализ творчества современных белорусских мастеров театра представляется оригинальным с точки зрения исследования моделей структурообразования и особенностей художественной формы спектаклей, созданных на протяжении последней четверти XX века и на рубеже столетий.

Театр Бориса Луценко.

В самом начале 1970-х гг. Б.И. Луценко предложил структуру сценического произведения в виде двойного пространства. Эстетика спектакля «Раскіданае гняздо» по пьесе Янки Купалы (на сцене Белорусского академического драматического театра имени Янки Купалы) представляла собой соотносимость действия бытового (в центре сценической площадки разворачивался сюжетный ход пьесы) с действием пластическим (на галерее задней сценической стены в «окнах» с зеленой подсветкой происходило символическое действо в виде танца черных теней-силуэтов). Пространство-время произведения таким образом «разрезалось» и было выведено из просто хронологически последовательного течения сюжетных событий в план общечеловеческий, что и придало

постановке символическое звучание. Жесткая и усложненная структура нового сценического решения этой же пьесы в конце 1990 гг. подчеркнула возможность разной интерпретации пространственно-временного континуума в рамках одного драматургического текста. Пространственно-пластическая структура «Гнязда» 1972 года базируется на объемной части спектакля в сопоставлении с плоскостным решением задника сцены, когда двойная экспликация создает визуальное и смысловое напряжение постановки. Фрагменты спектакля 1997 года наслаиваются, сталкиваются в противоречиях – они представляют собой диалог уровней структуры постановки в своей алогичности, эклектике: пространственно-пластическая структура насыщается повышенной экспрессией и напряженной ассоциативностью. Целостность разомкнута.

Режиссура Б.И. Луценко строится на насыщении пространства сцены символами и знаками. Так, в «Макбете» постоянно возникает эпизод, когда главный герой опускает руки в чаши с водой перед каждым новым преступлением. В сценографии Ю. Тура сценическая площадка замкнута четырехъярусным задником, в котором написанные фрагменты холста, деревянные и металлические перекрытия соседствуют с черными фигурами мимов, – все это действует вокруг изображения В. Шекспира в центре композиции – плоскости задней части сцены. У портала находятся огромные чаши с водой. Сценография Ю. Тура скульптурна и знакова, он пользуется фрагментами, кусками образов, опознавательными знаками материалов для создания плотной и грубой материи пространства.

В режиссуре Б. Луценко постоянно используется задняя галерея для движения зрительского восприятия по вертикали. Колорит в его постановках создает дистанцию зала и сцены: словно патины времени отдаляет действие от сиюминутности переживания его.

Многослойна по структуре постановка «Трагедии человека» (по мотивам пьесы И. Мадача). Небольшой круг занят свежеструганными досками до колосников. Окна-двери на разных высотах. Между ними – лестницы. Посередине сцены круглый помост, в центре которого высокий столб, наверху его – тоже круг. Две такие же конструкции, только меньших масштабов, по обеим сторонам сцены. Они, эти маленькие конструкции – два райских дерева. Центральный помост – основное место действия. Из темноты занимают свои места актеры. Молчание взрывает беспенный музыкальный ритм, прожектором едва высвечиваются лица и фигуры: начинается движение, двигаются тела и мелькают руки, скачет свет – Хаос! Внезапно зал и сцена полностью освещаются, и освещается множество людей, полуголых, в гончарных передниках, наверху и у «деревьев», на помосте в центре; ангелы в белых тогах – на балконах у осветительных приборов. Двое архангелов (а это они стоят на авансцене) читают оды Богу (а это Он сидит на помосте в центре). А ангелы с балконов и наверху поют Осанну Богу. Все наполняется мощью звука, торжественностью и величием. Следующий эпизод спектакля – действие в раю, где происходит сюжет между Адамом и Евой вплоть до их изгнания из рая. А далее идут «путешествие» героев по эпохам. Стремление сопоставить судьбу человека и эпоху с ее глобальностью – цель постановщика, поэтому ключевым моментом в структурообразовании является наложение интимного психологизма на мощь звучания самого пространства. Эти два блока не пересекаются, не взаимопроникают, а сосу-

ществуют, перемежаются наподобие слоев. Это послойное структурообразование Б. Луценко и делает основным принципом своей постановочной системы.

«Христос и Антихрист» (по роману Дм. Мережковского) – один из смыслообразующих спектаклей этой системы. Он представляет собой монтаж эпизодов; прием непоследовательного в хронологии или логике порядка: не композиционное развитие сюжета от завязки через кульминацию к развязке или плавного течения жизни героев, а выхватывание как лучом разных, порой бессвязных эпизодов, которые к финалу стягиваются в единый круг.

Актёрская игра при заданной статичности наполняется сильным внутренним переживанием. Приподнятость тона, намеренно классицистская выразительность жеста, подчеркнутость поз, размеренность движений, вокальные партии и фронтальное мизансценирование, когда актеры обращаются к залу, общаясь друг с другом. Историческая дистанция как бы стерла яркие тона с сюжета, и персонажи спектакля – в зеленоватом, сером и черном – слились в общей гармонии старой фрески: они обладают общей судьбой как участники общей драмы, и только золото куполов озаряет этот ушедший образ. Повисшие над сценой на разных уровнях – символ надежд и падений – они отмечают вехи времени и являются цезурами в спектакле. Их вертикали уравнивают горизонтальные и диагональные строгие линии передвижений по сцене. Спектакль не является последовательным развитием сюжета, он словно кружится на месте. Вместе со звуком падающих капель Время стремится с нуля, к точке исчезновения, и из этой точки протягивается в финал спектакля, существующий от общей конструкции отдельно: в эпилоге действие происходит за гранью жизни царевича Алексея. Когда его образ словно растворяется во всем, он теперь фрагментами и обрывками фраз окружает Петра. Угасший мир как непоправимость судьбы. По пересекающимся диагоналям все персонажи пройдут как напоминание о исторической драме и отыгранной судьбе.

Взаимоотношения двух людей, отца и сына, царя и царевича определены роком. Мотив бесконечных кровавых повторений в русской истории сопрягается с шекспировским размахом страстей и внутренним напряжением его хроник, а также с темой проклятия в античных трагедиях, где рок ведет героев и потомки платят жуткую мзду за грехи предков. Герои, окружающие двух главных лиц, подобны античному хору, они сопровождают, «комментируют» действие, в этом спектакле они решены как символы эпохи, своего рода скульптуры с точно схваченным, но обобщенным образом – их много, они из разных слоев, – вместе они некий «логический хаос», сумеречный карнавал ряженых в париках, в масках, в камзолах и холщевых рубахах.

Структура спектакля «Христос и Антихрист» представляет собой еще и своего рода «свернутый свиток», где сомкнуто время и пространство. Сегодняшний и вчерашний день соединены – на сцене два Петра (Р. Янковский и А. Суцковер) и два Алексея (маленького царевича играет Егор Федотов). Причем маленький Алексей появляется как воспоминание взрослого Алексея о самом себе, а присутствие двоих Петров – действительное совмещение пространства. Центральная сцена, в которой за одним столом Петр и Алексей, а между ними молодой Петр – она же и центральная в понимании стиля этого спектакля. Алексей за этим столом как на допросе у отца, Петр суров, недоверчив и злопамятен, а молодой Петр прекрасен, разговорчив, хмелен, он – глава этого

стола: Время на мгновение соединилось в одной точке, и люди стали людьми, вне политики и ненависти, и это же время выявило то, что мир недостижим, и понимания нет и не может быть, и Время здесь хозяин, и оно здесь Рок, и оно с хохотом правит бал. Как невидимый никем Банко являлся Макбету на пиру, так молодой цветущий Петр постоянно стоит перед Алексеем как неотвратимость, как перст указующий... Он везде рядом с нынешним Петром, но он – не двойник, он – Время. В режиссерском приеме «свернутого свитка» заключена суть происходящей на сцене трагедии, этот прием делает трагедию ощутимой, явной, живой. Это – первое проявление «скрученного времени», в котором совмещены прошлое и настоящее. «Нарушение хронологии» сворачивает и пространство: внутреннее и «внешнее» пространства Алексея так же симультанны.

Способ актерского существования: повышенность тона в звучании актерской речи, подчеркнутость поз, фронтальная расположенность актеров, мелодекламация. Звук спектакля: падающие капли, умноженные эхом. Этот звук – всегда предвестник трагических событий, знак тревоги.

Цвет спектакля: Свечи. Освещенный полумрак, рассеянный в центре, второй ярус сцены не освещается, лиц не видно. Тусклость времени, ветхость ушедшего. В поле света – только царевич. Другие входят и выходят из этого круга. Мрачная старина. Клетка. Тюрьма. Цвет и свет здесь функционально-образны.

Б. Луценко насыщает свои спектакли сложными ритмическими перепадами, соотношение эпизодов выстроено по принципу мозаики, которая объединяется в единое целое постепенно в ходе усложненной ассоциативной связи. Постановщик разбрасывает метафоры, символы и знаки по канве произведения, пространство-время он дробит, слоит, смещает и растягивает, время при этом словно останавливается и с ним происходят любые метаморфозы. Спектакли Б. Луценко представляют собой эстетически изоморфные модели: замкнутая система произведения принципиально модульна, где каждый модуль в свою очередь замкнут в себе как целостность; персонажи существуют в границах своего модуля, однако для них возможны перемещения «по вертикали», т.е. из реального в ирреальное (внутреннее) пространство, и одновременное существование в том и другом сразу.

Таким образом, Пространственно-временной континуум, выстраиваемый Борисом Луценко, представляет собой сложные (как минимум, два-три пласта) структуры, состоящие из принципиально разных сочетаний выразительных средств, которые соотносятся на основе контрапункта. Континуум насыщен многочисленными знаками и символами. Сценография всегда является многоярусным построением с фронтальными композициями основного места действия и с использованием задника сцены как конструктивного фона, а также и как важного места событий. Спектакль часто прослаивается зонгами. Таким образом, перед нами модульная конструкция-система, созданная по принципу вписанных и встроженных друг в друга фрагментов (подобных кусками полотен старых мастеров). Б. Луценко разворачивает время вокруг оси, растягивает его и экспериментирует с ним, с иррациональностью. Это позволяет сложно структурированное пространство воспринимать как выявление разновременных кусков и состояний внутренних миров персонажей в их взаимостолкновении. Отсюда СОЭС (структурообразующий элемент спектакля) – подобие вмонтированных друг в

друга модулей головоломки, где из соотношенности монтажных элементов время создает «проход» в иррациональность внутреннего пространства-времени персонажей.

Театр Валерия Раевского.

Обобщающая метафора визуализует пространство спектаклей В.Н. Раевского и их структурообразующий элемент находится в пересечении постановочного и сценографического (Б. Герлован) пласта как выявление площадного (полисного) начала.

Режиссер работает на стыке мифа и публицистики, и в этом отношении близок мироощущению античного театра: постановки В. Раевского – своего рода обращение к гражданам полиса через метафору и сюжет определенного мифа, истории, события, персонажа. Как правило, сценография укрупняет сюжет, обобщая смысл или противостоя персонажу. В центре событий и смыслов один образ, один герой. Он противостоит и судьбе, и остальным персонажам, и миру вокруг.

Так, металлическая обшивка сцены-корабля в «Аптымістычнай трагедыі» по пьесе Вс. Вишневского находится в контрапункте с живой плотью актеров; Комиссар противопоставлена всем остальным черным бушлатам. Мизансцены выстроены по принципу геометрического противостояния. Актерская пластика приобретает знаковый смысл. Сюжет, в котором разрозненная масса матросов должна превратиться в организованную структуру, в полк, у В. Раевского решается с помощью ритма, цвета, взаимоотношенности объемов и их пластического баланса. Режиссер пользуется не усложнением структуры постановки за счет различной по природе модулей, не изменением пространства-времени в их эстетической сущности, а построением единой метафоры из сопоставления однородных знаков и символов, которыми насыщены все элементы спектакля.

В «Страсях па Аўдзею» (по пьесе В. Бутрамеева «Крик на хуторе») В. Раевский на основе сюжета о гибели раскулаченной семьи создает несложный по структуре сценический эквивалент в последовательности событий. Но односложность читается как обобщение, предельность эстетических смыслов, в которой исчезает подробность характеров, образов и сюжетного хода, важным становится тип и трагедия как таковые и некое пространство бытия вообще. Крестьянин вообще как человек земли, трагедия человека как сущность жизни, гибель семейного клана как гибель определенного периода в человеческой цивилизации – т.е. нечто, постоянно повторяющееся в истории человечества. В чем и очевидна мифологичность художественного мышления В. Раевского. На основе конкретного сюжета режиссер отдает приоритет постоянно повторяющемуся.

В подобных условиях открыт значительный простор для актерского существования между упрощенной схемой и психологически-бытовыми подробностями. Г. Овсянников находит тот же мифологический смысл образа, что присутствует во всей постановке. Каждая деталь из просто бытовой превращается в таком случае в живописную, скульптурную. Он не присутствует отдельно вроде наблюдателя, он сам выражает эстетику и метафору постановки, он вписан в ее эстетику как главный элемент. Он существует в единой односложной структуре спектакля.

Сценическое пространство решено упрощенно и скупое, цветовая гамма небеленого холста, статуарные и внешне бесстрастные позы, небольшие цезуры в действии, «стоп-кадры» в сцене расстрела семьи в финале. Эстетические элементы спектакля не

сталкиваются и не чередуются, пространственная структура спектакля подобна сгустку в момент остановки развития. Это свойственно спектаклям В. Раевского «Брама неўміручасці» (по пьесе К. Крапивы), «Радавыя» (по пьесе А. Дударева), «Бура» (по пьесе В. Шекспира), «Мудрамер» (по пьесе Н. Матуковского), «Тры сястры» (по пьесе А. Чехова), «Ромул Вялікі» (по пьесе Фр. Дюрренмата), «Князь Вітаўт» (по пьесе А. Дударева), «Чорная панна Нясвіжа» (по пьесе А. Дударева).

Б. Герлован осуществляет сценографические разработки, в которых большую роль играют цветовые акценты и качество фактуры материалов. Его решения привлекательны и сами по себе, но смысл их в том, что они являются концентрацией структурообразующего элемента спектакля В. Раевского, обозначают формулы этих произведений. В «Аптымістычнай трагедыі» акцентируется блестящий холод листового металла, целиком покрывающего планшеты сцены, фиксируются на серебристом цвете черный поток бушлатов, серые одинаковые одежды женщин и их красные платки. Жесткая цветовая партитура выявляет психологию времени. Сценические композиции Б. Герлована принципиально фронтальны, закрнуты и центричны, часто вытянуты и вверх. Его решения «Ромула Вялікага», «Князя Вітаўта» и «Чорнай панны Нясвіжа» предполагают не просто среду как метафору быта и бытия, а пространство как субстанцию, живущую по собственным законам (например, ворота в «Вітаўце»). Сценические композиции Б. Герлована тяготеют к целостности общего решения, единству композиции и монументальности. Его пространство однородно, центрично и осязаемо.

Таким образом, пространственно-временной континуум Валерия Раевского-Бориса Герлована представляет собой зоны предельного уплотнения материальных модулей спектакля (сценографических объектов и актерских энергетических выявлений). Соотносимость подобных уплотнений достигается путем их ритмического размещения во времени как акцентированных эпизодов постановки и движения их по сценической площадке (например, движение громадных ворот в «Князе Вітаўце»). Центром спектакля всегда является мифолого-поэтический персонаж, берущий на себя функции страдающего героя, отчего энергетическое средоточие всегда сконцентрировано в данном смысловом узле постановки. Режиссер и сценограф активно используют фольклорно-насыщенную символику обрядового характера, придавая объектам на сцене почти тотемное значение. СОЭС – звучащие визуализованные пульсирующие сгустки пространства с втянутым в него остановившимся временем.

Театр Валерия Маслюка.

В.М. Маслюк не сочинял сложные структурные сценические композиции. Его спектакли были достаточно традиционными, он исповедовал театр актерского жизнеподобия, психологически-бытового переживания, режиссерская его манера состояла в умении мизансценировать с массой, давая яркие характерные мазки для всех составляющих ее персонажей. Спектакль состоял в перемежении дуэтных сцен с сольными эпизодами и массовыми, в которых массовые были самыми красочными, сочными и образными. Одним из первых в белорусском театре В. Маслюк начал использовать пространство зрительного зала, осветительных лож, оркестровой ямы как дополнительные площадки. Выйдя за пределы рамки портала, он словно освободил спектакль

от его плоскостности и вывел произведение в скульптурное восприятие. Актер стал приближенным к зрителю, обозреваемым со всех сторон. Однако при всей традиционности творчества и дани психологизму, творческую манеру В. Маслюка трудно отнести именно к психологическому театру. В значительной мере особенностью его манеры является утверждение в границах психологического театра фольклорной основы и акцентирование карнавальной стороны актерского исполнительства.

«Клеменс» по пьесе К. Сая (театра имени Якуба Коласа), действительно, карнавален. Режиссер погружает действие в игровую стихию народной комедии, в которой ощущается сильный трагический элемент, и создает довольную широкую панораму образов. Но не нравы и характеры являются главным сюжетным содержанием постановки, а бытийная нравственная основа человеческой жизни. Масса обладает собственным бытием, а каждый из массы – своим, ото всех не зависящим. Соотношение массы и человека, отпадение человека от массы, единичность судьбы и движение-колебание массы – в этом суть спектакля В. Маслюка. Это очевидно из сопоставления-чередования эпизодов. Пространство-время спектакля не обладает структурированной сложной конструктивностью, оно представляет собой движение карнавальной свободной формы, в которой осуществлены небольшие прорывы в крупный план главных героев. Словно выбитый из массы, герой либо исчезает из сюжета, со сцены, либо вновь поглощается массой. Поскольку для сценической динамики В. Маслюку такой несложной структуры оказывается мало, он использует прием сильного символического акцента. В «Клеменсе» это – фигура Быка Клеменса, решенная наподобие Минотавра.

В спектакле «Тутэйшыя» по пьесе Янки Купалы (Могилевский областной театр) акцент сделан на огромном ковчеге, который является центром сценографического решения, занимая почти всю площадку, оставляя актерам для действия авансцену и небольшие области у порталов. И в этом спектакле В. Маслюка преобладает карнавальная стихия, обозначенная той же формой. Как и в «Визите дамы» по пьесе Фр. Дюрренмата, в «А это выпал из гнезда» Д. Вассермана по роману К. Кейси «Полет над гнездом кукушки», в «Любовь, джаз и черт» по пьесе Ю. Грушаса, в «Судном дне» по мотивам повести В. Козько. Работая в содружестве с художником Д. Волоховым, В. Маслюк акцентировал в могилевских спектаклях среду, насыщенную дизайнерскими мотивами, т.е. создавал современный карнавал, цивилизационный карнавал. Здесь и выявляется структурообразующий элемент его спектаклей: кристалл дизайн-карнавала.

Трагический карнавал в блеске сценографических ярких объектов, где и актеры становятся частью такого смоделированного пространства-времени, продолжен в спектаклях В. Маслюка периода Русского театра имени М. Горького: «Гамлет» по В. Шекспиру, «Мастера» на основе композиции А. Дударева по мотивам романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Такова и структура «Бабье царство» по пьесе Ю. Нагибина. «Сыночек мой, маленький... Иди ко мне», – женщина в большом черном платке протягивает в зал руки. А из глубины сцены медленно, как в кошмарном сне, идет юноша, ее сын, зажимая руками раны, и падает. Женщина простирает руки: «Сыночек мой, маленький...» И далекий детский голос спрашивает: «Мама, война будет? Будет война? Что же ты молчишь, мама?» Она стоит одна долго-долго. Пауза тянется. Мощный,

тяжелый круг судеб, который нес на себе людской поток, замер. Упала на колени и прокляла судьбу обезумевшая от горя женщина. А круг тяжело и скрипуче вздрогнул и понесся дальше. Круг этот пересечен воротами, которые то распахиваются, то закрываются наглухо, то уходят в глубь сцены, то придвинуты к залу: за воротами прячутся, спасаются, возле них встречаются, от них ждут вестей и бед, в них видят надежду на будущее. Ворота – это целый мир, свой и чужой. Шумная деревенская жизнь, отраженная в сюжете, позволяет режиссеру снова окунуться в стихию карнавальности и снова вычленив из нее отдельные судьбы. Несмолкаемое бабье вече пляшет, мечется по сцене, стелит огромные скатерти, собирается у ворот, чтобы решать проблемы, – это вече и этот круг сопрягают смысл трагического карнавала жизни. Спектакль завершается эпизодом, в котором женщины журавлиным клином выходят к самому краю сцены, а главная героиня всматривается в лица зрителей. Издалека вновь возникает мальчишеский голос: «Мама, война будет? Будет война? Что же ты молчишь, мама?» Круг замирает, и над залом повисает тишина... Бытие как карнавал, как тяжкий круг судеб, как жизнь на земле и во имя земли – центр художнического интереса В. Маслюка.

«Король Лир» по пьесе В. Шекспира (театр имени Якуба Коласа) обладает такой же пространственно-временной структурой. Авторская постановка В. Маслюка «Вялікая сумная рыбіна, якая чакае...» соотносит бытовой, психологический, клинический уровни существования человека. Спектакль создан из череды эпизодов, где дуэтные сцены перемежаются сценами снов и сценами с посетителями лечебницы. Эти ритмические чередования позволяют дуэту переходить в соло или в ансамбль. Пространство-время произведения состоит из трех пластов, но все они однородны, т.е. выстроены с помощью одинаковых выразительных элементов. Акцент сделан на дуэте. Он несет основную сюжетную нагрузку, влияет на тональность и характер других эпизодов. Способ существования актеров в этом спектакле – жизнеподобие, причем особенно важна некоторая сниженность интонаций, поз, жестов и действий. Но исповедь характерна в основном только для двух главных героев постановки, остальные даны как бы штрихами, т.е. создают не столько образы, сколько функции. Эпизоды снов отделены меняющимся светом. И сон сложно противопоставить яви, т.к. он больше похож на ее продолжение, это – воспоминание героя, или даже его монолог. Время хронологично, фрагментарно: действие происходит в несколько дней, последовательно, не выходя за рамки житейского времени и сюжета, и не возвращаясь к его поворотным точкам. Пласты спектакля осуществлены в едином ритме, который нигде не ломается, не смещается, не растягивается и не убыстряется. Ни в подсознание, ни в сверхреальность пространство-время этого произведения не выходит. В. Маслюк не пользуется здесь метафорами и знаками, выключает символизм пластического ряда. Наиболее важным является звучащий текст, отображение реальной действительности, проецирование житейской ситуации на сцену.

Таким образом, Валерий Маслюк выстраивает свой пространственно-временной континуум в виде стихии карнавала в бытово-комедийном плане с элементами фарса и вкраплениями драмы, используя откровенную бутафорию в сценографии и реквизите, превращая их частично во фрагменты лубка. Эти своеобразные инсценированные приемы в сочетании с остро-характерной и с остро-трагедийной актерской ма-

нерой игры дают глубину, объемность и трогательность общего тона постановок. В структурах В. Маслюка нет прорывов в иррациональность, в мифо-поэтику или параллельные временные потоки бытия. СОЭС – маскарадно-карнавальный знак, обрядовый образ.

Театр Виталия Барковского.

Структурообразование спектаклей В.М. Барковского в значительной мере обозначено поисками экзистенциальности. Это инспирирует и сдвиги различных пластов в едином пространстве способом напыла, диффузии, сгущенного символизма, игры предметами и фрагментами сценографии. В экспериментальных мастерских «АКТ» В. Барковский создал четыре спектакля: «Марк Шагал», «В стиле барака, или Мертвые не потеют», «Последняя пьеса Треплева», «Цветной». Эти спектакли осуществлены каждый в сочлененности разнородных пластических рядов: непредвиденные и затяжные паузы, введение нарочито безобразной пластики тел, разрывы в ходе спектакля, грубые обрывы эпизодов как разрушение логики последовательного движения. Спектакль «Марк Шагал» начинается с чрезвычайно длинной паузы: тела, переплетаясь на сцене, изредка медленно меняют позы в течение почти 7 минут; действия нет, ничего не происходит, ничего не звучит, не меняется свет. Сознание зрителя как белый лист, как освобождение от любых изначальных впечатлений нужно постановщику, чтобы на нем писать сюжет и смысл спектакля. Пластика актеров здесь подобна преодолению сгущенного воздуха. Во время театральных экспериментов в мастерских «АКТ» сетка на теле вместо сценического костюма всегда во всех спектаклях. Она стала главным структурообразующим элементом беспредельной вариации темы. Сетки убрали конкретные образы, любую идентификацию стиля, всяческую принадлежность конкретному времени и конкретному пространству, – снивелировали персонаж, блокируя его узнаваемость. Этим самым они растворили и материальность (узнаваемость) сюжетов с их поверхностными смыслами. Внимание больше не задерживалось на внешней оболочке спектакля, оно обрело свободный доступ во внутренние мотивации поведения человека. Это была форма театрального перформанса, свободного, всегда импровизационного биоэнергетического акта на заданную тему. Темой была точка, в которую шли векторы эротического бессознательного, интеллектуальной сверх-напряженности и тончайшей работы с ритмами, т.е. с теми категориями, что (и в этом парадокс или закон) нельзя материализовать в традиционном театре, но которые можно осуществить и сделать доступными восприятию только сценическими средствами.

Во второй период творчества В. Барковского (Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа) пространственно-временная структура его произведений значительно изменилась и усложнилась.

В спектакле «ТАМУ ШТО ЛЮБЛЮ...» (по пьесе Елены Поповой «День корабля») главный мотив спектакля обозначен тонкими струнами, идущими от центра сцены горизонтально, натянутыми как нотный стан, и вертикальные слева, они похожи на нити судьбы и на космический дождь. Сценография Вл. Матросова, с которым чаще всего работает В. Барковский, распаивает разъятый образ небольшой городской квартиры в огромный, молчаливый мир: вся ширина и высота сцены затянута прозрачно-серым

холстом с летающими архангелами-силуэтами, словно стены храма воздвигнуты над невидимыми, исчезнувшими стенами обычного дома. Матросов и Барковский разметали 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 введен театр пластический, картинный, а диалоги персонажей совмещены с монологом главного героя. Это родственно чеховской художественной интонации: в самом понятии рубежного ощущения жизни, недосказанности, в символизм действия, в обыденность врывается экзистенциальный звук лопнувшей струны..., а комедия и драма меняются местами, и из одного жанра прорастает другой.

Барковский в спектакле переводит бытовую драму отцов и детей, психологически-романтическую трагедию героя-одиночки – в глубинную экзистенцию человека как вечного изгнанника, вечного путешественника, вечного Блудного Сына, потерянного в бесконечном холоде вселенной, с неприкаянной и некаящейся душой, в поиске идеала.

Структуру спектакля создает визуальный и музыкальный ряды (комп. Ал. Криптович). Музыкальный ряд основывается на теме надвигающейся угрозы – *грозы*. Звучание «сосредотачивается» и «визуализуется» как бы по вертикали сцены, т.е. от головы актера до колосников: это поддержано световым рисунком по расписанному холсту. Создается эффект раздувающегося пространства, которое существует поверх человека, в котором человек меньше и слабее. Глобальная пространственность, открытость противостоят актеру. Пространственность лишает сюжет интимности, рвет его связи и создает в спектакле новый смысл. Подобное структурное основание, каркас спектакля, его схема дают для актеров среду разной плотности, когда им оказывает «сопротивление» то наполненное, мощное звучание всего пространства, то некая разреженность воздуха сцены: они оказываются в условиях, когда невозможен один только психологизм как способ существования, необходимо партнерство на энергетическом уровне, ощущения друг друга движением глаз, спиной, с разных концов сцены, т.е. обнаружение и притягивание друг друга через наполненную символикой самоценную пространственность спектакля.

В спектакле «Письменные» (авторское произведение В. Барковского по мотивам пьесы австрийского драматурга М. Чокэ) жесткость и геометрическая эстетика конструкции, четкость пластического кода, «мистичность» световой партитуры, графичность актерского существования и отдельные взрывные импульсы, – делают произведение ограниченным, гармоничным, выводя восприятие в эстетику, где смысл его обозначен только на уровне художественных средств постановки. Структурообразование произведения находится в сценографии. Жесткая геометричность основана на взаимодействии, соприкосновении, пересечении и взаимодополнении плоскостей стекла, встроенных вертикально и горизонтально в черных кубах. С этой системой согласованы отточенные ритмические жесты и движения актеров, размеренность пауз, интонаций, верхних и нижних звуков – подчеркнутый способ существования марионетки, на фоне которого происходит один-два коротких прорыва в открытую клоунаду или психологизм. Четкие позы, застывшие лица-маски, фиксированные линии жестов – жесткий офорт здесь приобретает выразительность виртуальной реальности. Отчужденность и геометричность построения спектакля, черно-белый цвет, музыкальная строгость и композиционная закольцованность – предельная скупость в средствах увеличивают диапазон восприятия спектакля на уровне эстетики. Шифр вырази-

тельности «Черного квадрата» в его способности быть вместилищем бытия. Такого рода адекватности присутствуют в спектакле: он сжат до формулы, позволяющей каждому считать собственные смыслы.

В «Черной невесте» по пьесе Алексея Дударева «Черная панна Нясвіжа» суть конфликта устремилась за бытово-психологический предел благодаря пластическим эпизоды-вставки, подчеркнута картинно живописной пластике как характеристике персонажей и световой атмосфере спектакля. Спектакль, облаченный мощными дворцовыми воротами, огромной люстрой и опускающимися на цепях мостами, – красив и величественен в монументальной скупости темного дерева и лаконичных передвижений актеров в ограниченном пространстве. Он свободен от всяких деталей, от любых бытовых или психологических подробностей, обобщен до легенды, которая подобна оживающей картины, старого живописного полотна в старом замке. Сцепка всех персонажей с постоянно возникающей пустой инвалидной коляской, которая возит атрибуты королевской власти, с пустым зевом открытой и подсвеченной оркестровой ямы, в которой «клокочет бездна» – перемещает спектакль из романтической балладной истории в сложный, кристаллический сюжет о том, что человек живет сразу в нескольких уровнях, на каждом из которых свой счет и свой суд. «Черная невеста» представляет собой взаимопроникающую пространственную структуру: несколько пластов составляют основной художественный «текст» произведения: маленькая Барбара Радзвивилл как материализация раннего мира с его абсолютной незамутненностью; Крыса как химера наподобие нотр-дамских – воплощение порока, лицемерия, слабости, неверия и бессилия человеческих душ. Эти образы пронизывают все действие. Пласты пронизаны насквозь и основными музыкальными темами (А. Еренков) как звучащей энергетической субстанцией, пульсирующей и характерной, – и объединены пластической (Вл. Колесов) партитурой. Целостность постоянно содержит в этом спектакле глубинную экзистенцию человека с пробой его сил в предельной ситуации.

Спектакль «Шагал, 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 плеяды, к которой принадлежал Шагал. Они открыли значимость времени как стилиобразующего элемента нового искусства. Спектакль основан на перетекании эпизодов, их параллелизме, их наслоениях и замещениях, их возникновении по ассоциации или наоборот неожиданно. Принципиально нарушенная логика действия, места, соотношения верха и низа, начала и конца событий, далекого звучания детского и взрослого голоса, еврейских мелодий и звука тяжелого молота, молодости и старости, – футуристическо-поэтическое марево в духе Велимира Хлебникова и его эпохи.

В спектакле «Земля» В. Барковский испытывает другие отношения с пространством-временем, его метафорами становятся укорененность, рождение, обряд, цикличность существования крестьянского рода. «Земля» выстроена как поток сознания крестьянского рода. В сгущающейся тьме навстречу залу двигается едва заметный, маленький огонек... Человек в цивильном костюме идет к зрителям с зажженным фонарем. Пясян (Григорий Шатко)

начинает спектакль. Его герой идет навстречу себе самому, в поисках смысла себя самого, в поисках смысла прожитого, на исповедь и несет свою душу как огонь в поднятой руке. Главная идея же спектакля проявляется в массе, которая олицетворяет саму землю, поле, стену жита, и гул истории. Все тут сливается и словно теряет цвет, оттенки, детали – остается только двигающаяся, дышащая, напрягающаяся, мятущаяся масса... Спектакль – в определенной мере хореодрама, способ принципиально новый для драматического театра. Белорусские режиссеры и раньше не единожды включали пластические этюды в свои спектакли (у Ю. Мироненко в «Бэмби», у В. Мазынского в «Сымоне-музыку» и в «Званах Віцебска», у В. Раевского в «Чорнай панне Нясвіжа», у В. Барковского в «Чорнай нявесце»...), однако это были именно этюды, метафоры визуального ряда. В «Земле» пластика становится ведущим структурным ходом спектакля.

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, специфические приемы современной хореографии, пантомиму, статику. Это – ожившие групповые скульптурные композиции с фронтальными, круговыми, клинообразными, волнообразными геометрическими формами, совокупности геометрических структур на планшете сцены.

Планшет сцены обозначен как пустое поле, которое «прорастает» людьми, становится пространством смыслов бытия нации и ее Песняра. Костюмы выявляют не образ, а *материальную фактуру* фрески. Обыденность, серость, тканость – и есть правда жизни, это и есть материя истории. Эта 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 (В. Матросов) и режиссер на открытой сцене: вертикально опускаются стволы из-под колосников, и масса создает это самое древо, пытаясь через него понять себя. Концептуальное ограничение равносильно образному расширению пространства: чем меньше деталей, тем более насыщенным смыслом оказывается само пространство.

Визуальность, смысл, ритмика постановок Барковского базируются на музыкальных законах – его сценические произведения существуют в *музыкальном пространстве*, которое предстает и рамой, и структурной организацией спектакля. Именно Ал. Криштафович создает космическое звучание «Земли». Музыкальная партитура складывается по принципу мозаики фрагментов, связанных единым фоном. Она построена на совпадении тональностей, на связующей теме и инструменте (орган), которые пронизывают весь организм спектакля. На этой основе закомпонованы аутентичное пение, хорал и клавесин. Вся партитура основана на законах белорусского лада.

В спектаклях Барковского существуют две реальности, которые своеобразно взаимосочетаются в едином: пространственность как музыкально-сценографическая реальность и пространство актера. Актер зажат в пространственную структуру, и мир его трепещет в

ней: в таком взаимодействии не может быть ни жанровости, ни характерности, ни психологического переживания, ни жизнеподобия. Актер вынужден искать узкий люфт собственных тонких чувств, вынужден поднимать из собственного подсознания себя самого и это концентрировать на сцене. И в это же самое время актер как бы всасывает, вбирает в себя все пространство спектакля. Тогда его абсолютная свобода и распахнутость выявляет и делает видимыми все слои его личности. Он открыт и прозрачен для обозрения. Так же, как в сценических партитурах Б. Луценко и В. Раевского, актеры В. Барковского имеют возможности для импровизаций. Здесь мы наблюдаем случай, открытый и зафиксированный в практике Ежи Гротовского, когда актер освобождает духовные импульсы и вынуждает зрителя совершать подобные действия с самими собой. Здесь наблюдается более сложная организация пространства-времени актера, чем просто одновременное пребывание в двух кругах (внутреннего пространства-времени актера-человека и в пространстве-времени персонажа): здесь малый круг персонажа словно растворяется в большом круге человека или, наоборот, малый круг поглощается большим – в любом случае, они диффузируют, и значение этой диффузии не в спрятанном за персонажем внутреннем мире актера, а в самом этом внутреннем мире, поводом для визуализации которого является персонаж. В структуре сценического произведения В. Барковским акцентируется целостность сложного внутреннего мира актера-человека в слоистой или разъятой, многоуровневой среде. В его художественных структурах среда противостоит человеку, а человек благодаря своей духовной силе пытается преодолеть разорванность среды. Такая позиция фиксирует человека как центр, точку схода всех способов и концепций пространства-времени в современном белорусском театре.

Таким образом, пространственно-временной континуум В. Барковского представляет собой «этюды памяти» (так сам режиссер обозначает жанр и стилистику своих постановок), здесь стрела времени разворачивается назад, и в этом движении времени к началу оно разрывается на фрагменты, останавливается, в эпизодах растягивается, фиксируется на важных для смысла моментах. Пространство распадается, события оказываются в зоне «нигде». В. Барковский создает зазоры экзистенциальности, зависания между жизнью и смертью, в которых сам континуум становится сплошь метафизическим. В противопоставлении/конфликте/сопоставлении/стяжке человека и рода, человека и семьи, человека и народа, человека и человека и в выходе на основе такого столкновения в пространство-время осмысления своего бытия состоит СОЭС Виталия Барковского: т.к. структура его постановок напоминает праматерию античного театра, где актер и хор сосуществуют по принципу кантаты.

Театр Валерия Мазынского.

В спектаклях на сцене театра имени Якуба Коласа авторский почерк В.Е. Мазынского проявился наиболее полно и отчетливо. Это было определено уже в самой первой его постановке «Сымон-музыка» по мотивам поэмы Якуба Коласа. В истории театра этот спектакль стал первым примером поэтического театра и выразил отход от жизнеподобия психологической манеры и отход от фольклорной традиции. Созданный на основе стихотворного текста, он подразумевал и сценическое осуществление по законам поэтического жанра поэмы. На авансцене происходит хронологическое

действие, отражающее последовательность сюжета, от среднего плана сцены в центре к заднику поднимается пандус в виде дороги к солнцу. Сам солнечный диск восходящего яркого светила изображен на арьерзанавесе задника сцены. Смысл образа главного героя постановки – в движении по этой дороге. Здесь же происходят и те эпизоды, которые становятся смыслообразующими для его судьбы и главными, опорными пунктами спектакля. Таким образом, структура постановки представляет собой взаимосочетание трех модулей, среди которых ключевым, объединяющим компонентом является уровень главного персонажа.

Этот же принцип В. Мазынский использует в спектакле «Кастусь Каліноўскі» по пьесе Вл. Короткевича: круг сцены так же поднят под углом, как пандус в «Сымоне...», и обратная перспектива, которая визуализуется на сцене подобным образом, создается единая образная целостность произведения. В любой момент небольшая деталь, оказавшись знаком иной атмосферы, принципиально меняет место действия (сценограф – Ал. Соловьев). Структура постановки сопрягает два разнородных пласта: документальное жизнеподобие и символическое осмысление происходящего. В.Е. Мазынский стремится найти между ними ключевое единство и создает его при помощи обобщения эпизодов на поднятой площадке (визуальный образ пространства) и при помощи центрального персонажа спектакля (романтический образ Кастуса Калиновского). Выводя главный персонаж за пределы жизнеподобного пласта постановки, а также и за пределы символического звучания, режиссер предлагает актеру третий способ: существование образа *над* разнородностью материи спектакля, и тем самым отъединяет его, дает ему иную задачу, словно выделяет образ некоей рамой из всего контекста. Это тот же прием, каким пользуется В. Раевский, например, в «Страстях па Аўдзею», только принцип осуществления такого приема иной: В. Раевский «укоряет» персонаж в тепло земли, В. Мазынский возносит его в поднебесье и отдаляет, окутывает романтико-героическим туманом. И, действительно, Калиновский внешне напоминает декабристов. Сюжетные подробности и детали существования героя, его диалоги, история любви и т.д. являются необходимыми для последовательности движения событий в спектакле, но эта череда эпизодов не представляется основным смыслом произведения, скорей, это – только повод для созидания образа личности на историческом отдалении и в поэтической «дымке». В. Мазынский сознательно отвергает принцип документальности отображения личности, его интересует прометеевское начало в персонаже, а, значит, поэтико-романтическое.

В «Званах Віцебска» по пьесе Вл. Короткевича пространственно-временная структура выстроена по такой же модели: единое сценографическое решение (внутреннее пространство храма с веревками колоколов) как единая сценическая установка-площадка, массовые сцены, выражающие и событийный ряд и смысловые узлы спектакля, дуэтные сцены с основными персонажами, главным из которых является Иосафат Кунцевич. В цветовой партитуре постановке он всегда является моментом концентрации: черное или белое пятно на фоне коричневого дерева и серого металла конструкций сценографии. «Рагром» по мотивам романа А. Фадеева представляет собой ту же принципиальную модель: действие концентрируется на многочисленных приподнятых пандусах и под ними, главный персонаж объединяет собой цепь событий и их образный смысл.

Таким образом, Валерий Мазынский строит пространственно-временной континуум на столкновении героя и среды, однако герой отделен, вычленен из окружения; присутствуя в нем, в то же самое время отстранен от него. Для этого В. Мазынский сочетает разнородные по структуре пласты в спектакле: жизнеподобный и условный, массово-ритмико-динамический и сольно-приподнято-статичный. СОЭС: герой и «фон», в который герой частично погружен.

Театр Николая Трухана.

Режиссер в своем творчестве стремился к контаминациям, так как в соотнесении и объединении разных пьес видел обоснование для своих структурных композиций. Он создал некое новое единство органично, приближаясь к стилистике Л. Сулержицкого и М. Чехова. Он осуществлял спектакли в практически пустом пространстве, делая энергетическое поле актера основным выразительным средством постановки. В контаминации нет последовательности сюжета вообще, это – мозаическое наложение ассоциаций, фрагментов. Спектакль «Круці...», созданный по мотивам пьесы Ф. Алехновича «Круці не круці – трэба памярці» и его книги-дневника «У кашчорох ГПУ», представляет собой структуру, смоделированную из репетиции, шоу, фрагментов психологического театра, митинга, парада, игры с манекенами. Вульгарные дамочки-ведьмы, танцующие на площадке, уступают место Люциферу, и маскарад и праздник сменяются концлагерем и комендантским режимом. Режиссер обозначает две стороны одной ситуации, как бы выворачивает сюжетные линии наизнанку. Ассоциативные связи эпизодов спектакля возникают на их отграниченности по интонациям, темпу и разной актерской характеристике, световой партитуре. Ассоциативность внутри самих эпизодов более сложная, психологическая. Спектакль можно было бы обозначить как эклектичную модель, если бы не способ монтажа эпизодов: принцип свеобщего шабаша и аллегории Смерти, Чертей и т.д. – мистические персонажи постоянно перевоплощаются в реальные. Образность такого рода подкреплена костюмами актеров, напоминающих не то времена НЭПа, не то современные шоу – сумасшедшие цвета, открытые колеры, невероятные гаммы оттенков и комбинаций деталей, крикливый покррой и элегантные головные уборы. Использование ритмического монтажа позволяет соотнести эпизоды по их продолжительности и разместить эпизод в цепи других в зависимости от его значения для целостности произведения. Актеры действуют на разных уровнях площадки по вертикали ее. В ситуации замкнутого куба, из которого нет выхода, где актеры и зрители оказываются в единой замкнутой системе, пространство и время спектакля введено в атмосферу абсурда и фантазмагории бытия. Структурообразующим элементом постановки является именно наложение и динамика абсурдистских эпизодов.

Спектакль «Зданы» представляет собой иную модель: две пьесы не просто пронизывают друг друга, они входят в плоть одна другой. На разных концах сцены – комнаты двух семей музыканта и архитектора. События в двух комнатах начинаются одновременно, и все герои начинают говорить вместе. В этом некое подобие стереофонического эффекта. Затем сюжет и смысл расходятся по семьям и начинают двоиться, повторяться, усиливаться один другим. Структура спектакля как зеркало, двойная экспозиция. Затем с середины постановки появляется еще один уровень: персонажи

превращаются в маски-дзанны. В чудесных костюмах, париках, с золотыми масками они собираются вокруг стола, наливают в фужеры красное вино, входят в жилье архитектора, всматриваются в лица женщин, вслушиваются в речи героя, кружат вокруг его постели... Режиссер врезает этот новый структурный элемент в уже обозначенный зеркальный принцип спектакля. Разрезая им заданную изначально модель, он выводит произведение из трагической закольцованности и психологизма на более сложный уровень осмысления постановки. Кроме того, две фигуры в черном появляются между персонажами и оставляют в центре сцены огромную сферу, вокруг которой остальные герои соберутся уже после своей гибели. Таким образом, Н.Н. Трухан создал пространство-время, визуализуя его сразу в нескольких измерениях, а не только в плоскости портала или в объемности куба-кабинета.

Таким образом, пространственно-временной континуум Николая Трухана представляет собой соединение, как правило, двух структурных блоков психологического театра по принципу последовательного чередования фрагментов то одного, то другого; в данное соединение вводится условно-театральный элемент, призванный стать «замком» сцепки. Таким образом, пространство, которое четко обозначено только как место действия («пустой мешок», превращается в незотнositельный, структурный элемент и, благодаря этому приостанавливается время, которое затем через этот прием приостановки выводится в иррациональность. Однако не в иррациональность, подобную спектаклям Б. Луценко, где из столкновения элементов происходит выход в пространство-время внутреннего мира героя («Христос и Антихрист»), а – у Н. Трухана – в пространство-время надчеловеческих стихий («Здань»). СОЭС – чередование элементов пространства-времени, благодаря которому временем создается «проход» в иррациональность надличностных сил судьбы.