

## **МИСТЕРИЯ – МИФ – МЕТАФОРА: СЕМАНТИКА СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ В БЕЛОРУССКОМ ТЕАТРЕ**

Цель исследования – сопоставление структуры и смысловых понятий поэм Якуба Коласа «Новая зямля» и «Сымон-музыка» с постановками национальных театров Беларуси по этим произведениям. Задачи исследования: выявление особенностей типов персонажей, прояснение символики структурных элементов рассматриваемых спектаклей и обоснование смысла катарсиса в них. Методом исследования является структурный анализ.

Ключевое слово белорусской ментальности и одно из ключевых имен белорусской культуры – Колас. Расшифровывая смысл понятия, исследователи определяют его как мотив высвобождения души и духа из праматери природы [2, с.140]. В обход основных коренных аспектов мироощущения XX в. (связанных с жестким разъятием материальной и духовной субстанций) Якуб Колас отразил панорамное представление о действительности. Пройдя через интуитивно выбранные художественные ряды в область принципиальных духовных импульсов современности, он создал поэмы, ставшие средоточием сакрального.

Латентные формы Великой Матери (Земли) в образах рая, царства Божия, небесного Иерусалима раскрываются через магический круг судьбы главного героя «Новой зямлі», через хаос, отображенный в его снах (например, волк как символ бездны) и через смерть. Бесконечность возрождения составляет скрытую сущность трансформаций Сымона в поэме «Сымон-музыка». В поэмах проявлено то, что таится в самых нижних глубинах ментальности.

Магия творчества в зонах коллективного бессознательного и мышление архетипами заставляет оставить в стороне стилистические особенности художественного высказывания Якуба Коласа и обратиться к специфике создания им мифологизированного мира. Вектор движения реальных событий в реальном физическом пространстве задан изначально, но не развитием сюжета и не классической композицией, а внутренней программой героя и его сверхзадачей. Это подчеркнуто его совершенным духовным

одинокостью и предельной сосредоточенностью на достижении своей цели. Одинокость здесь является способом вычлененности персонажа из среды и, вместе с тем, – средством обобщения. Развиваясь во времени, герой обнаруживает нелинейность собственного духовного существования. Цель оказывается принципиально недостижимой в условиях реальной действительности, но на других уровнях при этом открываются более высокие смыслы бытия. Именно там находит свое оправдание программа героя и выявляется глубина его сверхзадачи.

Семантика коласовских художественных матриц может быть передана следующей формулой: из несрасчлененности, синкретичности бытия и родового сознания герой-одиночка-художник движется по траектории своей личностной самореализации в направлении к новому всеединству, где его собственное Я растворяется в обще-духовной родовой магме.

Две театральные постановки поэм Якуба Коласа в начале XXI в. позволяют соотнести на структурно-смысловом уровне сущностные основы художественного мышления Якуба Коласа и современных театральных режиссеров *в культивировании сверхчувственного начала*. Картина мира, закодированная в литературном тексте, разархивируется в сценическом хронотопе: скрытое в поэмах иррациональное начало визуализируется через формы мистерии-драмы, т.е. с помощью ритуала.

Оба сценических произведения роднит их ритуальная сущность. В этом мы видим их наивысшее единство с художественным миром Якуба Коласа и их актуальность в современном пространстве, где плотные слои прошлых культур открывают свои истины и скрытые смыслы. Здесь наиболее значительным является не сюжет, а структура, существующая вне сюжета и до сюжета. Информация из событий сюжета не так существенна потому, что картину мира определяет сама структура ритуала.

Н. Пинигин в спектакле «Сымон-музыка» и В. Барковский в спектакле «Зямля» с помощью ритма, темпа, метра и структуры создают сценическую реальность, в которой сталкивается факт индивидуальной жизни героя и базовый опыт народного бытия. Сымон («Сымон-музыка») вырывается из единства рода, из *Мы* – в дорогу творчества и одиночества, к своему *Я*. Пясняр («Зямля») в конце своей дороги возвращается в лоно рода, чтобы избавиться от одиночества и собственного *Я*, отрекается от крайней индивидуальности во имя первородного *Мы*.

Обе поэмы и обе постановки представляют собой две линии развития культуры. «Сымон-музыка» осуществляется в реальности ренессансного типа культуры и позиции художника, отстаивающего свое Я. «Новая зямля» выявляет принципиальную невозможность свободы человека в реальных событиях. В спектакле «Зямля» совершается перевод реальных событий в зону сверхчувственной реальности, в зону первообразов и идей. Поиск свободы, одинаково актуальный для поэм «Сымон-музыка» и «Новая зямля», обретает в спектакле «Зямля» не только смысл избавления от всего заурядного, но и через преодоление индивидуализма – движение к сакральному, вечному и всеобщему. Пясняр представляет собой тип культуры Новейшего времени, где коллективное начало снова начинает довлеть, творец становится анонимным, а художник тяготеет к жрецу и пророку.

В образах Сымона и Пясняра очевидными становятся новые роли личности. И один и другой – это принципиально новые для белорусской театральной культуры герои. Оба они рассматриваются как единый персонаж, но существующий одновременно на двух противоположных точках пути бытия и познания. Сымон начинает движение, Пясняр его завершает. Так, две противоположные точки смыкаются, и приоткрывается смысл постоянного возвращения, а значит, и внутреннее единство типов героя и структур перехода.

Фаустовский тип личности, Сымон соотносится с пророческим типом, Пясняром. При всем приводимом нами различии героев, внутреннее глубинное их родство обнаруживается в творчестве и – главное – в *переживании* состояний творчества. Сымон пройдет путь обретения собственного голоса в искусстве, а затем встанет на путь Пясняра. Мы вправе предположить, что следующий этап развития предложенной В. Барковским структуры – это возвращение Пясняра к Сымону. Так мы становимся свидетелями одного целостного существования как круговорота разрушения-возрождения, отпадения от единства, возвращения в него и нового отпадения.

Личность Сымона в течение его путешествия постоянно расширяется. Каждый поворот дороги и каждая новая встреча означают приращение нового жизненного содержания. Однако для героя такое приращение не является внешним, все самое главное происходит внутри его собственного мира. Поэтому извне его реакции выглядят сомнамбулическими всегда, и режиссер

вынужден акцентировать визуально каждый блок впечатлений Сымона. Ритм этих блоков то ускорен (сцена в трактире), то, наоборот, сознательно растянут (сцена во дворце), что позволяет почувствовать их сюрреальность.

Если Пясняр вспоминает, и от этого динамика мизансцен соотносима с происходящим во сне, то Сымон существует реально, и происходящее с ним является действительностью. Однако сюрреалистичность режиссерского приема в одном и в другом случае подчеркивает внутренние причины наполнения личностей героев. Один из них разрывает кольцо сюжета вокруг себя, выпуская внутренний мир на свободу. И поэтому происходящие события всего лишь стимулируют его на их преодоление. Другой ищет в событиях сокровенный смысл, необходимый ему для осознания бездонности внутреннего мира личности, связанной со своим истоком – родом.

В одном и в другом спектакле постановщики представляют туннели перехода как трансформацию пространства и времени в виде некоего полета героев поверх событий, вне событий, в ситуации выпадения из событий. Благодаря манипуляциям с ритмом сценических действий режиссеры выводят своих героев из активного действия в *состояние*. И сам спектакль становится многократной проекцией: и того, что должен сейчас видеть Сымон или Пясняр, и того, что в данный момент видим мы, и того, как оценивает герой происходящее, и того, что вообще не относится к сюжету, а представляет собой прорыв в иное измерение и структурную перестройку личности героя. Растягивание и сжатие ритма в анализируемых постановках являются механизмом визуализации не сюжета, а *состояния*.

Визуальная символика Н. Пинигина и В. Барковского слагается в картину до-рациональную и вне-рациональную. Движение героев интуитивно, подчинено внутреннему импульсу и представляет собой разворачивающийся файл. В программе, избранной постановщиками, герои преодолевают границы своих персонажей и размыкают их существо в архетип.

Путь Сымона символически представлен как разрыв с традиционными ценностями, когда зависимость от общины, семьи, коллектива преодолевается. Путь Пясняра символически представлен как восстановление традиционных ценностей.

Эти традиционные ценности связаны с аграрной стихией. Земледелие с его почитанием земли и культом Богини-Матери

пронизано ритуальной ментальностью. Связь общины и рода во времени и пространстве обеспечивается плодородием почвы, и ритуалы жертвоприношений предназначены для высвобождения энергий и потенциальных сил земли. Пясняр символически совершает обряд инициации, одеваясь в свитку, и, тем самым, сам становится частью почвы, т.е. уходит в землю, к предкам. Отголоски земледельческих культов здесь очевидны. Так же, как и в «Сымон-музыка» очевидно жертвоприношение Ганны в качестве жертвенного агнца – традиционной жертвы древних земледельцев и скотоводов. Через него Сымон возвращается на дорогу воссоединения с первопредками.

Оба героя в финале спектаклей умирают, но на самом деле это – акт возрождения, ибо в начале пути они, отрываясь от мирской жизни и профанного бытия, умирали для предыдущего существования. Смысл такого переворачивания состоит в изменении сознания и понимания, когда открывается переживание, в повседневной жизни невозможное. Жизнь и смерть в ситуациях ритуала читаются и воспринимаются в иной метрике, где связь с телом исчезает, а выявляется духовная энергия.

На последней стадии ритуала герой переживает катарсис. Духовная трансформация выражает смысл преображения от плоти в духовное существо. По определению С. Грофа, «мономиф странствий героя является схемой кризиса преображения, испытать который способен каждый, когда глубинные проявления бессознательного поднимаются на поверхность сознания» [1, с.54]. Поскольку пафос сакральности состоит в возвращении ко времени первопредков, когда собственно и начинался космос, то финал обоих спектаклей завершает все стадии ритуала, замыкает круг и заставляет зрителей пережить сопричастность происходящему, входя в состав участников ритуала. Путешествие в пространстве и времени, совершаемое героями обеих постановок, актуализирует виртуальную реальность современной культуры, что позволяет и актерам и зрителям со-существовать в рамках одного интерфейса.

Оба спектакля дают своим участникам (актерам и зрителям) такую встречу в мире ритуала, позволяя на сцене увидеть его подлинную прасову и первосущность действия. На фоне настойчивого и стремительного расползания форм массовой культуры и массового сознания, в условиях цивилизационного кризиса, распада традиционных ценностей и норм нарастает потребность в этих самых традиционных ценностях и нормах.

Поэтому современные белорусские режиссеры обратились к двум культовым произведениям классического национального эпоса, в которых циклическое мышление активизировано наиболее полно и плотно.

---

1. *Гроф, С.* Величайшее путешествие: Сознание и тайна смерти / С. Гроф. – М., 2008.

2. *Шаладонаў, І.* Мастацкая цэласнасць і праблема каштоўнасцей у творчасці Якуба Коласа / І. Шаладонаў // Янка Купала і Якуб Колас у кантэксце славянскіх культур: матэрыялы Міжнар. навук.-тэарэт. канф., Мінск, 3–4 каст. 2002 г. / рэдкал: У. В. Гніламёдаў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2002. – С. 139–142.

БИБЛИОТЕКА БГУК