

УДК 792.01+792.09

Театр как способ антропологического мышления: человек, структура, мир

Котович Т. В.

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



Статья посвящена исследованию структуры современного художественного мышления как аналога мышления научного. Международные театральные фестивали дают возможность анализировать формальные свойства произведения, те самые свойства, которые в искусстве XX века из вспомогательных превратились в основные, смыслообразующие. Сам сценический язык в современном искусстве стал принципиально главным в художественном высказывании. И в самой структуре находится не просто причина визуального облика спектакля, но в ней содержится скрытый смысл постановки. Мир усложнился, и вслед за ним значительно усложнился и художественный язык. Больше невозможно найти основания на поверхности и в вербальном уровне текста, только глубины бессознательного оказываются хранителями наиболее важных смысловых причин мира, реального и художественного. В статье анализируются спектакли, показанные на разных фестивалях «МолдФэст.Рампа.Ру», как композиционно сложные структуры. Семантический анализ позволяет понять, вскрыть актуальные способы передачи современных смыслов сценических произведений. Сложные художественные структуры позволяют судить о сложности внутреннего мира современного человека.

Ключевые слова: мышление, театральный фестиваль, смыслы спектакля, структуры постановки, современный сценический язык.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 81-92)

Theater as a Way of Anthropological Thinking: Man, Structure, World

Kotovich T. V.

Educational establishment «Vitebsk State P. M. Masherov University», Vitebsk

The article centers round the study of contemporary art thinking as an analogue of scientific thinking. International theater festivals make it possible to analyze formal features of a piece of art, the features, which in the XX th century art turned into main ones out of the supplementary, or into the sense building ones. The theatrical language itself in contemporary art has become principally dominant in an artistic utterance. In the structure itself one can find not just the reason for visual image of the performance, it contains hidden sense of the show. The world has become more complicated, following it the artistic language has also become more complicated. It is no longer possible to find grounds on the surface and on the verbal level of the text, only depths of the subconscious turn out to be storages of the most important sense reasons of the world, the real and the artistic one. Performances shown at different festivals of «MoldFestRampa.Ru» are analyzed in the article as compositionally complicated structures. Semantic analysis makes it possible to understand topical ways of conveying modern senses of theatrical performances. Complicated art structures make it possible to understand the complicated character of the inner world of the contemporary man.

Key words: thinking, theater festival, senses of the performance, structures of the performance, contemporary theatrical language.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 81-92)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovichHYPERLINK«mailto:kotovich3@rambler.ru –

Т. В. Котович

Анализ спектаклей Кишиневского государственного молодежного театра «С улицы Роз» «Эквус» и «Дом Бернарды Альбы», сценической инсталляции Донецкого Театра юного зрителя (г. Макеевка) «... С любовью и всякой мерзостью», а также постановки «Процент любви» театра «InterMedia» из Бонна дает возможность уразуметь, каким образом современное сценическое мышление создает многоплановые, многосмысловые художественные структуры.

Цель статьи – создание моделей обозначенных спектаклей как отражение антропологических исследований современных деятелей искусства.

«Эквус», спектакль Юрия Хармелина по пьесе Питера Шеффера в сценографии Ф. Бессонова на сцене Молодежного государственного театра «С улицы Роз» (Молдова) как визуализация мифа. Спектакль исследует возраст перехода, изменение детского сознания и эволюцию его в сознание взрослого человека. Главному герою – Алану Стрэнгу (Никита Волок) – 17 лет. Обуреваемый внутренними противоречиями, фрейдистскими комплексами, кризисом веры, он совершает кровавое злодеяние. Доктор Мартин Дайзерт (Василий Павленко) – психолог и психоаналитик – разбирается в ситуации в поисках причины того, как замечательный мальчик превращается в монстра.

Подобное исследование роднит постановку с целым рядом произведений Юрия Хармелина в том смысле, что режиссер с помощью современного сценического языка пытается не просто понять и выявить болевые точки поколения (актеров на сцене и зрителей в зале), не просто говорить на острые социальные и психологические темы, но и отыскать самую глубинную глубину проблемы – нерв в бессознательном, архетип, т. е. то, что повторяется в любых ситуациях, семьях и временах.

Вот почему так пристально мы рассматриваем структуру таких спектаклей, их пространственно-временной континуум, т. е. ту сетку, которая позволяет увидеть не явленное и невысказанное прямо и словами.

На сцене размещены точки пространства:

1) стол у левого портала (фрагмент

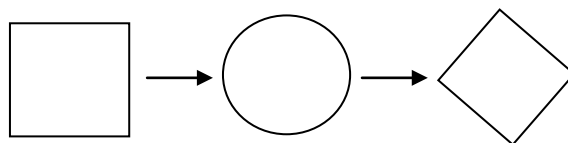
кабинета доктора), медицинская кровать у правой кулисы (больничная палата) – это совсем небольшие топосы. В них происходит реальное действие: *здесь*.

2) в центре сцены красный квадрат то ли ринга, то ли загона..., ограниченный с трех сторон толстыми четырехугольными брусами в виде ограды. На них стоят, садятся. С их помощью ринг разгоняют вокруг его оси. За ними прячутся. За них цепляют поводья. Это сооружение чем-то похоже на перевернутый огромный стол... это – большой и главный топос. В нем происходит символическое действие: *нигде*, в сознании.

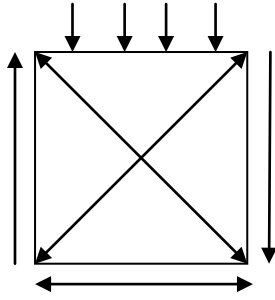
Таким образом, пространство спектакля представляет собой сочетание реального и ирреального. Красный ринг-квадрат – центр этого сочетания: на нем реальные фрагменты действия сменяются ирреальными. Красный квадрат в ирреальном пространстве, не меняя очертаний, предстает конюшней, полем, кинозалом, комнатой Алана. Он не только не меняет очертаний, он при этом и не наполняется никакими объектами. В нем отсутствуют какие бы то ни было материальные атрибуты. В нем совершаются только символические и смысловые действия. Это – целиком знаковое пространство. Попадая в него, персонажи преображаются: выявляется их внутренняя сущность.

Красный квадрат, в отличие от другого топоса, не статичен. Раскрученный в нарастающем темпе, он превращается в круг. А время от времени поворачивается к зрительному залу одним из своих углов, трансформируясь в самую неустойчивую фигуру – ромб.

Красный квадрат определяет и линии передвижений персонажей спектакля. Это будут диагонали и движение вокруг сторон квадрата. При этом основные силовые (смысловые) линии – диагонали, в которых сосредоточена экспрессия и динамика, и дальняя (у задника сцены) сторона квадрата, на которой появляются фигуры-символы лошадей и на которой происходит акт жертвоприношения главного героя.



Трансформации квадрата в спектакле



Линии передвижений персонажей спектакля

В восприятии пространства огромную роль играет, кроме формы, цвет и свет.

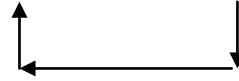
Реальное пространство (кабинет и палата) имеет серо-зеленоватые тона, как и колер костюмов доктора, Алана и его отца (Д. Савельев) с токами-акцентами пурпурного в костюме миссис Соломон (О. Софрикова) или охристого в костюме миссис Стрэнг (А. Прищенко).

Цвет квадрата является символом жертвоприношения, преступления, энергии и крови, а также глубинных уровней бессознательного. Красный здесь не является окрашиванием или просто акцентом в общей цветовой гамме спектакля. Красный представляет собой знак и понимается как архетипический цвет. Он активно взаимодействует с формой квадрата и с формой круга (когда квадрат вращается или когда светом очерчивают круг внутри квадрата).

В черном кабинете – кубе сцены красный квадрат-круг на сценическом планшете приобретает еще большую активность, т. к. красный является антагонистом черного.

В соседстве с красным видоизменяется и серый цвет. Если в реальном пространстве он остается только окрашиванием и не более, то на задней стороне квадрата серый превращается в знак призрачности. Фигуры лошадей похожи на огромных людей в длинных плащах с наброшенными на головы капюшонах, серые за прозрачно-серым занавесом. Они возникают в боковом сценическом свете словно фантомы. Они как будто нависают над квадратом, хотя не приближаются к нему. Они воспринимаются как рельефы, едва выступающие из плоскости стены. Молчаливые, недвижные, они предстают как символы того, что сильнее человека. А в спектакле – еще и того, что мучит главного героя, что является ему в больничных кошмарах.

Белая точка – маленькая фигурка медсестры (И. Секриеру), движущаяся строго по линиям сторон квадрата.



Ее существование, исключительно в реальном пространстве, совпадает с назначением костюма. Однако в контексте взаимодействия красного-черного эта белая точка-линия видится живым акцентом цвета, т. е. недостающим, но обязательным в символической цветовой триаде.

В ирреальном пространстве существует еще одна чрезвычайно важная деталь: человеческое обнаженное тело, трогательно чистое, как в работах Сальвадора Дали, и экрессивно драматичное, как у М. Караваджо. И теплое золото кожи. Жизнь, любовь, страсть, природа – все связано с этой ранимой теплотой.

Таким образом, оба пространства в спектакле разделены не только формой, но и с помощью цвета, соответствующего каждому из них.

Время в спектакле в точном соответствии со структурой пространства представляет собой соотношение реального и ирреального времени. Но характеристики этих двух потоков указывают на еще большую сложность:

1) реальное время включает в себя хронологическое время, т. е. время сюжета. Оно не определено в спектакле, т. к. точно неизвестно, какова продолжительность манипуляций доктора Мартина с сознанием и подсознанием Алана. Вне зависимости от количественной характеристики, это – время диалогов доктора и Алана, доктора и миссис Соломон, доктора и миссис Стрэнг, доктора и мистера Стрэнга, т. е. время происходящего в больнице, куда после ареста помещают Алана. Это время представляет собой сразу два направления:

а) от минуты, когда миссис Соломон просит доктора Мартина посмотреть Алана, ибо такое медицинское исследование – единственный шанс для парня избежать сурового наказания, и до момента, когда доктор добивается результата.

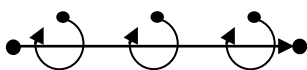


Это – линейное время, он движется от точки до точки.

б) в каждом эпизоде доктор Мартин возвращается к начальной точке своего движения в подсознании Алана, он начинает все сначала: с разных сторон к самому Алану, со стороны его отца, со стороны матери, со стороны владельца конюшни и т. д. Это направление не толкает сюжет вперед:



Оба эти направления сосуществуют в спектакле только вместе,



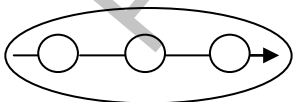
т. к. каждый эпизод доктора Мартина имеет единую цель и движет к этой цели.

2) ирреальное время – это время подсознания Алана. Оно раскрывается между диалогами с доктором Мартином:

а) оно перерезает реальное время.



б) оно существует в разрывах реального времени. Каждый его фрагмент завершен, целостен и заключен в себе самом, имеет собственный смысл. Но все эти завершенные смыслы определяют собой суть всего пространства-времени спектакля: его сюжета, его эпизодов и смысла произведения.

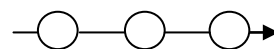


Постепенно раскрывая подсознание, Алан оказывается:

а) в определенных точках своих воспоминаний: собственная комната в родительском доме, первый приход на конюшню, свидание с Джил (А. Ревнивых) в кино, неожиданная встреча там же с отцом, интимное свидание с Джил в конюшне.

Эти фрагменты воспоминаний очень похожи на реально происходящее, и в этом родственны с реальным временем. Но они существуют только в пространстве красно-

го квадрата, только в ирреальном пространстве. И поэтому, какими бы реальными они ни казались, на самом деле они являются только воспоминанием и живут только в подсознании Алана.



б) в череде выплесков подсознания, в череде воспоминаний есть эпизоды, рифмующиеся между собой и имеющие символический характер. Они тоже являются воспоминаниями, но их значение для спектакля совсем иное.

Алан открывает доктору Мартину свою тайну. Это – его ночная скачка на коне. Когда он и конь, как в легенде, становятся единым существом, происходит момент единения и возвращения человека к природе, момент полного слияния с красотой, момент высшего наслаждения и растворения в другом существе и в природе. Донага раздетый юноша стоит на ребре красного квадрата спиной к залу. Затянутый черным широким поясом, он отклоняется, словно вот-вот упадет на планшет сцены. В руках поводья, он натягивает жесткие веревки. А капюшон «коня» нависает над его запрокинутым влажным лицом. Остальные «кони» из рельефов превращаются в фигуры, выходят вперед, закрывают собой существо, ставшее кентавром, поглощая его.

3) Акт трансформации решается режиссером как обряд инициации, посвящения, тайный ритуал, раскрытие архетипа. Этот фрагмент спектакля представляет собой разрыв в течении реального времени и разрыв в цепи воспоминаний. Этот фрагмент качественно отличается от всех потоков времени в произведении. Это – прорыв в состояние вечности, в самую глубину бессознательного. Выглядит и ощущается рискованно: здесь острая грань жертвоприношения, брака и оргии, однако подобное совмещение и является смыслом архаической мистерии. Этот эпизод – финал первой части и кульминация спектакля.

4) В финале второй части постановки происходит подобное по экспрессии и напряженности событие, когда Алан разрывает эту связь и это единство, и приносит в жертву коня. Сознание Алана сдвигается, ведь ему кажется, что он освобождает внутренние силы коня и освобождается сам.

Обретенное единство разрывается, ритуал не возводит человека, а обрушает его в бездну. Смысл оказывается в том, что нынешний человек не в состоянии обрести гармонию, не в состоянии удержаться на тонкой грани. Доктор подчеркивает: всем владеет только страсть.

Другие, параллельные смыслы подобно-го сюжета и подобной рифмы:

б) падение из высшей точки блаженства в кровавую преисподнюю;

с) уничтожение языческого идола во имя единого Бога.

Эти два эпизода объединяются и составляют большой круг времени, обнимающий собой все потоки и направления времени в спектакле.

Актерская партитура спектакля

Доктор – Алан – мистер Стрэнг – миссис Стрэнг – Джилл составляют главную цепку персонажей.

Доктор соединен со всеми, кроме Джилл, т. е. со всеми, пребывающими в реальном времени. Он сосредоточен, аккуратен, четко распределен во времени и пространстве, в движениях и словах. Он словно отчеканивает время по секундам словами.

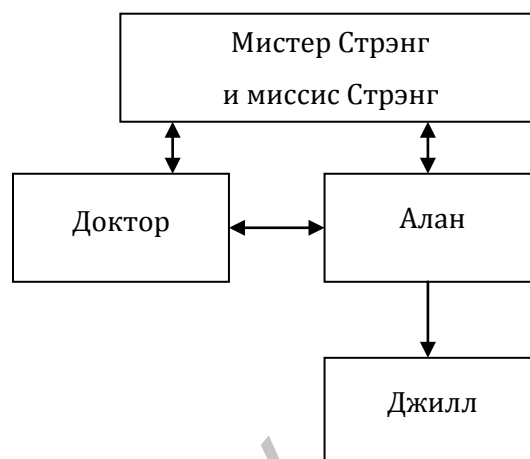
Алан также соединен со всеми, он находится во всех пространствах и во всех потоках времени, перемещаясь из одного в другое поочередно как по кольцам и все более погружаясь в бездну. Актер балансирует по этим кругам между фарсом-вызовом (в реальном времени) и сильной драматической экспрессией (в ирреальном времени).

Мистер Стрэнг встречается со всеми персонажами. В реальном пространстве-времени он строг, закрыт в себе, резок и истеричен, когда раскрывается обратная сторона его ханжества. В потоке воспоминаний Алана его отец предстает иным, и эта линия роли у актера комиксно-карикатурная.

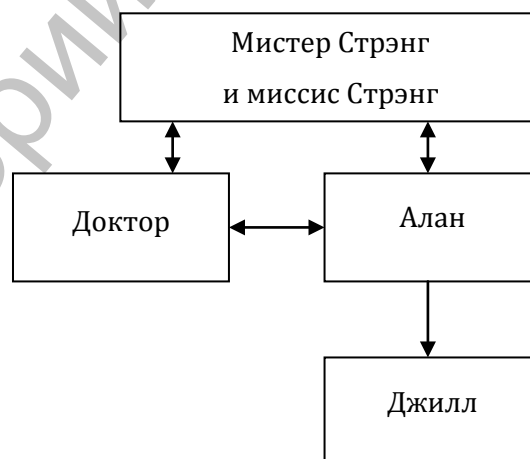
Миссис Стрэнг также соединена со всеми и также присутствует в реальном и ирреальном времени. Она одинаковая всюду и всегда. В ней превалирует одна нота и одна краска. Здесь дается типаж.

Джилл соединена только с Аланом, она существует только в воспоминаниях Алана. Нежная, мудрая, очень осторожная. Она симпатизирует Алану, но ее стремление стать его подружкой обречено на неудачу. Их объединяют лошади, но для каждого лошади

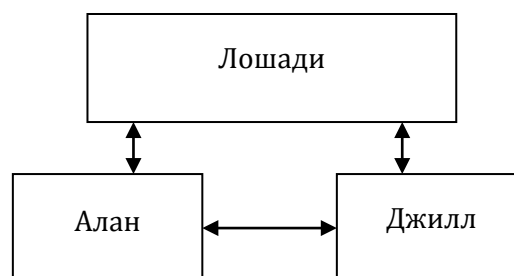
имеют свой смысл.



Персонажи второго плана (миссис Соломон, медсестра, владелец конюшни (А. Петров)) – из реального пространства-времени, их эскизы графически отчеканены, актеры отзеркаливают манеру доктора Мартина, укрупняя и оживляя реальность.



Безмолвные персонажи (лошади) – из ирреального пространства, из бессознательного Алана.



Такая сложная партитура отношений и их взаимодействия требуют от актеров точности переходов в пространстве-времени и точности существования внутри разных

топосов и потоков времени. Существовая на сцене одновременно, актеры используют разные исполнительские системы от психологически-бытовой до условно-символической.

Если пьеса П. Шеффера содержит психологический анализ по принципу Фрейда, то спектакль глубже и сложнее:

От Фрейда (агрессивный и жестокий отец)
к Иисусу (отец-защитник)
уровни подсознания

конюшня
уровень реального сознания

мифологический уровень
кентавр (коллективное бессознательное)

мифологический + христианский
бессознательное поднимается к уровню
подсознания

и, наконец, жертвоприношение
христианское архетипическое
(коня и себя одновременно)

«Дом Бернарды Альбы», драма Ф. Г. Лорки в постановке Нугзара Лордкипанидзе и сценографии Ф. Бессонова на сцене Молодежного государственного театра «С улицы Роз» (Молдова) как визуализация танца. Н. Лордкипанидзе – режиссер психологической театральной манеры, приверженец глубокой разработки характеров и отношений персонажей, мягких и нежных переходов в актерских взаимодействиях, точного следования сюжету.

В предыдущей своей постановке на сцене театра «С улицы Роз» – «Продавец дождя» – эта постановочная школа служит не только созданию теплого и трепетного произведения, но и серьезному актерскому тренингу, в котором всегда нуждаются молодые исполнители. В воле режиссера было подать актеров словно на ладони, сделав всю остальную сценическую структуру просто поддержкой им.

В «Доме Бернарды Альбы» подход Н. Лордкипанидзе сохраняется, внимание к актрисам столь же пристальное, однако здесь не меньшее внимание уделено всей целостной структуре спектакля и каждой из составляющей его партитур.

Сам сюжет произведения Ф. Г. Лорки предполагает подобное сценическое решение, и система образов соответствует тан-

цевальной структуре фламенко. Черные широкие юбки заменены на обтягивающие платья, отчего тонкие девичьи станы превращаются в гибкие змеиные тела, над которыми и среди которых монументально возвышается Бернарда, хозяйка дома, хранительница традиции, мощная как колонна, несущая на себе весь груз судьбы. Противостояние Бернарды (Мария Мадан) и ее дочери Аделы (Арина Ревнивых) является не явным, скрытым, но главным противостоянием в постановке. Противостояние Аделы и Мартирио (О. Софрикова) наиболее сильно выражено. Экспрессивная, страстная, яркая и не скрывающая своих чувств Адела – и горбатая, скрытная, не менее страстная и злобная ее сестра. Именно их конфликт приводит к трагедии и гибели дома.

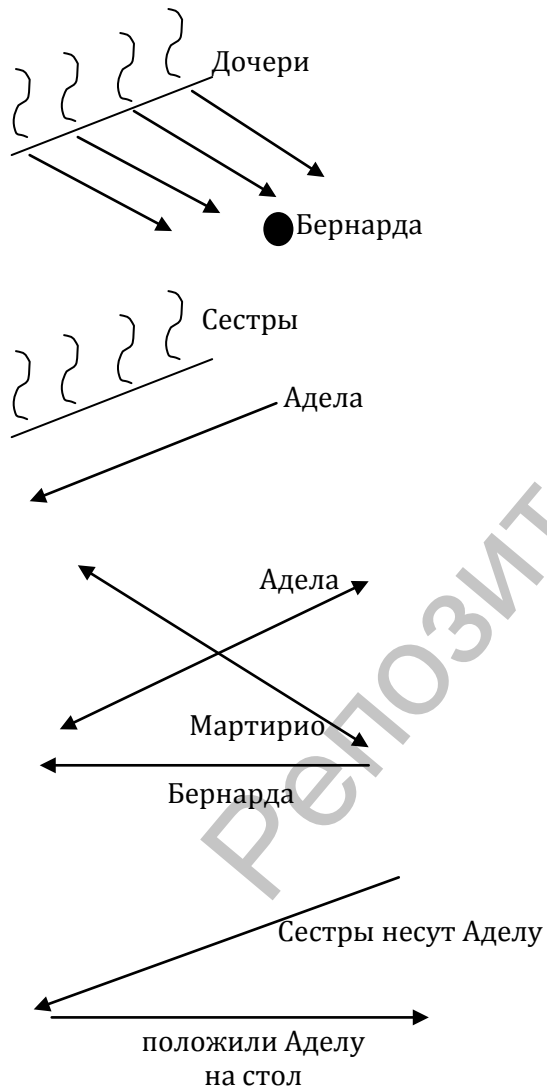
Эти трое составляют костяк, основные партии танца. Их характеры созданы равно жестко, графично и опытной актрисой Мадан и молодыми актрисами Ревнивых и Софриковой. Остальные актрисы окружают и дополняют трагическое трио, придают основному действию объем и глубину. Когда они садятся все вместе фронтально, параллельно рампе и держат на коленях белые простыни, зигзагом опускающиеся на пол между ними, это еще более похоже на графическую композицию. Как и моменты, когда белую скатерть снимают со стола и складывают в квадрат. Или, когда на этой скатерти стоят длинные стаканы, из которых пьют вино, сидя за столом. Все линии материи, грани стаканов, прямые спины женщин и такие же прямые длинные спинки стульев – все линии четкие, контуры прямоугольные и ровные, углы прямые и жесткие.

Кружева в виде гигантского палантина, сероватые, прозрачные, острыми башенками опускающиеся на все и накрывающие всех в финале.

Этот офорт в спектакле разбавлен акварельным тоном. Отдельная партия, особняком присутствующая в спектакле, – образ бабушки, сумасшедшей матери Бернарды, Марии Хосефы (Людмила Колохина). Она появляется ритмически в самые тревожные мгновения как предвестие беды, как предсказатель и как образ беды. Нежно-персиковые развевающиеся легкие одежды, роскошно завязанный узлом-цветком на голове прозрачный длинный шарф, белая

игрушечная овечка в руках. Стихи и предсказания, произносимые нараспев. Плавные круглящиеся движения вокруг черных фигур. Отзвук другого мира, тащущегося внутри дома, отблеск недостижимого счастья, отсвет изломанного сознания и протест против общественных запретов и домашних табу. Ее жесты широки и округлы. Она словно огромная птица широкими рукавами хитона охватывает и закрывает все пространство. Линии ее движения – окружность и полукруг.

В то время как у других персонажей они резкие, как стрелы.



Пространство спектакля замкнуто в реальном пространстве, сосредоточено в едином месте действия. В нем нет ничего иного, как только сюжетная канва. Это – выявленная из поэзии Лорки трагедия и страсть. В этом пространстве нет разрывов, оно гомогенно и изоморфно во всех его точках. Равно, как и время, стрелой, прямой и ров-

ной, движущееся от начала конфликта к финальной трагедии. Здесь нет внутреннего пространства-времени персонажей, разворотов и повторов. Время не возвращается в прошлое и не обрывается в ирреальность.

В спектакле главным являются узлы отношений-столкновений персонажей. Бернарда Альба в день похорон мужа объявляет 8-летний траур, из-за чего ее дочери обречены стареть в девичестве. Единственное исключение сделано для старшей, 40-летней некрасивой и богатой Августиес (Алина Шишкина), к которой сватается римлянин Пэпе. Но Адела, ворвавшаяся в эту историю, уводит Пэпе, своей свободой воли и страстным желанием счастья вызывая зависть покорившихся материнскому запрету сестер. Горбатая и взрывная Мартирио становится причиной гибели Аделы.

Расходясь и вновь сталкиваясь, женщины сплетаются в своем долгом диком танце, и словно искры сверкают от этого столкновения. В затемнениях между эпизодами звучат стихи Лорки как эпитафии, усиленные гитарным звуком печали. Фламенко исполнено словами, взглядами, ритмом движений, резких вскакиваний и бросков, а также напряжением статики (и стояния и сидения), монументальностью Альбы и ломкостью дочерей. Стояние как звенящая струна вытянутого в позвоночнике вперед тела. Сидение как оплывающая масса, удерживающая и тормозящая любое движение. Размещение стрел-тел и массы-камня в пространстве сцены всегда эквивалентно. Как только есть масса-камень, на сцене возникает интенсивное поле, засасывающее энергию. Когда дочери одни, пульсация обостряется, в пространстве мелькают эти черные молнии, создавая ощущение хаоса, иллюзию свободы. Ритм этих эпизодов делается лихорадочным, рваным, даже паническим. Как будто им надо успеть хлебнуть хоть сколько-нибудь воздуха.

Фламенко исполнено отношениями героинь, обостренными, враждебными, разбегающимися и силой камня-массы-Альбы удерживаемыми. Мечущиеся женщины стремятся от центра как разлетающиеся стрелы. Альба стягивает их энергию к центру, отчего они изгибаются и свиваются в змеиный клубок.

Каждое сказанное слово вбивается в пространство, как широкий каблук вбивается в пол во время танца.

И лица... с ритмично меняющимся выражением. От маски, ничего не выражающей и делающей сестер до ужаса одинаковыми, совсем неразличимыми, – и до бешено искаженными из-за выбросов несдерживаемой страсти. Пламенеющее лицо Аделы, вызывающе открытое. Длинное и вытянутое желтовато-серое лицо Мартирио, изогнутое, как и ее горбатое тело, пантеро-изящное. Адела – огонь в этом спектакле, открытый, рвущийся, опасный. Мартирио – зверь, всегда подползающий изподтишка, всегда готовый к прыжку, опасный. Лицо Августиес, обрамленное черным крылатым платком, бледное, с колючими глазами. Августиес – жертва, не имеющая харизмы сестер, она то выпрямляется и сжимает кулаки, то сутулится, а кулаки делаются детски беспомощными. Августиес безопасна, ее страсти сгорели.

Остальные сестры дополняют это трио, многократно вторя и умножая энергию столкновений.

Альба в этом спектакле огромна, монументальна. И вместе с тем она – фантом. Ее энергетического импульса хватает только на время ее присутствия. От великого инквизитора осталась только оболочка. Центробежная энергия дочерей оказывается сильнее ее центростремительной мощи. И дом ей не удержать. Мария Мадан играет драму обрушающегося дома, а не драму тотальной власти.

Ее антипод – Хосефа такой же фантом и обратное, перевернутое отражение Альбы. Ее искаженный образ, ее двойник, и, в общем, ее будущее, ее результат, ненавистный Альбе, Бернардой отрицаемый. Лицо Бернарды словно грубо тесано из камня. И сама она гряда камня. Твердая и широкая как колонна. Лицо Хосефы словно оплывающее тесто. И сама она кусок мягкого большого пирога. В их тяжелом фламенко полыхает мрачная женская бездна, которая так ужасала Лорку дыханием преисподней.

Цветовая партитура постановки задана Лоркой: черный и белый колер. Сам спектакль представляет собой модернистскую структуру, т. к. все его партитуры равноценны и равнозначны: мизансценические построения, актерские работы, звуковые ряды и цвет. Но именно цвет выполняет является здесь главным визуальным посылом. Именно ахроматические черный и белый созда-

ют предельную графичность, которая соотносится с перестроениями и проходками:

- параллельно рампе прямая строгая с точками-константами;

- перпендикулярно рампе вдоль линии кулис с такими же фиксациями.

Эти линии образуют все прямые углы спектакля, а черное и белое согласуется с ними: черное на белом и белое на черном.

Черные платья в этой ситуации – не костюмы, а черные локальные пятна.

Авторы спектакля работают плотными цветовыми плоскостями. Два цветовых акцента – персиковое платье Марии-Хосефы (вертикальный отрезок) и плоское зеленое платье Аделы (длинный горизонтальный отрезок). Черное и белое имеет смысл самостоятельного цветового конфликта. В самом деле: белая скатерть, белые саваны, белая вуаль – не имеют прямого отношения к сюжету. Черный – цвет объекта, как и белый: черные платья, черные платки. Это – цвет движущихся точек-пульсаций.

Персиковый и зеленый акценты усугубляют графическую систему цвета. Персиковый – отцветающая и облетающая цветочность, а зеленый – юность и новая жизнь. Однако в спектакле это – прерванная жизнь, т. к. платье выносят без тела Аделы.

Образы спектакля постоянно рифмуются: в движениях, в статике, в цвете, в предметах среды. Этот четкий ритм повторений обманчиво скрывает бездну женского естества. Режиссер подчиняет форму, удерживая ее цезурами – фронтальными статическими мизансценами. Но ужас, упрятанный в тексте Лорки, вырывается слишком резким поворотом головы, яркими губами, крутым движением бедра, страстным изгибом спины, острым всплеском шелковой черной юбки.

Стихи Федерико Гарсиа Лорки и звук гитары определяют ритм спектакля и его жанр. Интонации жесткого черного фламенко. И дело даже не в том, что все персонажи в черном (цвет траура и благородства, содержащий в себе еще символы и мрачной страсти, и рвущейся наружу едва сдерживаемой экспрессии), но и в том, что все движения, передвижения, жесты и позы героинь полны четкого, геометричного, возбуждающепряного и внешне сдержанного пульса испанского танца. Это – главный смысл происходящего. В сдержанном и сдерживающем

пространстве, в замкнутом и не дающем вырваться за стены, в плотном воздухе несвободы и невозможности счастья вырывается страсть в каждом движении как угрожающий огонь, упрятанный внутри: «Начинается плач гитары, разбивается чаша утра...».

«...С любовью и всякой мерзостью», мультимедийная инсталляция режиссера Татьяны Шевченко в пластическом решении Екатерины Моревой по произведениям Ж. Кокто, Дж. Д. Сэлинджера, С. Козлова, В. Самойлова и др. с фрагментами из документальных и художественных фильмов в постановки Донецкого Театра юного зрителя г. Макеевка (Украина) как визуализация квантовости. С программкой к спектаклю в виде конверта с марками и текстом на потертой «несвежей» бумаге с буквами на пишущей старинной машинке.

Сценическая инсталляция – один из самых сложных жанров. Принятая как уже традиционное средство в изобразительном искусстве, она может вызвать спор о законности своего существования в театре. Перформанс или хеппенинг – понятны: там всегда есть действие, художественное ли, актерское, но – действие. Инсталляция в исполнении художников близка скульптуре, объектному искусству, даже, если в ней присутствуют кинетические элементы. Риск заволаживает, волнует, напрягает.

Белый кабинет. Его замечаешь не сразу, и различаешь детали сценографии не сразу: эти складки жесткие, широкие, как будто сама закрывающая всю сцену белая ткань сильно накрахмалена, или даже это вообще бумага. Сценография, которая сегодня воспринимается все больше как интродукция спектакля, которая на спектакль настраивает, задает его тон и ритм, здесь является только одним из слоев зрелища, не первичным и отдельным. Интродукция создается самими актерами, которые ходят перед зрителями и среди зрителей, фотографируют зрительный зал, заговаривают со зрителями, смеются – это непривычно и не понятно. То есть понятно, что это введение, но во что и каким образом и что должны делать в этой ситуации зрители и вовлекаются ли они таким образом в предстоящую игру, неизвестно. Правила не раскрываются.

Текст имеет несколько видов и значений. Во-первых, это черные буквы на и внутри

белых складок декорации. Во-вторых, фрагменты разных, сталкивающихся литературных произведений, сведенных воедино. В-третьих, текст постоянно возникает на экране отдельными строками, уплывающими. В-четвертых, текст на многочисленных листах бумаги, разбросанной по всему сценическому планшету. В-пятых, произнесение текста, вербальность спектакля. Она не подчинена сюжету и из сюжета вообще не исходит. Она самоценна, является самостоятельным слоем постановки. Она сродни музыкальной партитуре: в слова даже не стоит вслушиваться, они просто создают интонационные ряды.

И – самая суть инсталляции: фигуры актеров в качестве объектов и объекты, трансформирующиеся в фигуры актеров. Реальные тела исполнителей дwoятся в изображении на видео, возникающем на заднике: то синтезируются, то разъединяются: и смыслы параллелятся, и смыслы сливаются. Отчего возникает эффект вспухания смыслов. Каждый следующий эпизод непредсказуем. Отчего возникает эффект случайности смыслов.

Четыре актера. Она – Елена Кондрашкина. Он – Павел Пиотровский. Конферансье – Александр Кокарев. Танцовщица – Екатерина Морева. Способ существования – многослойность. В каждом эпизоде свой способ: от трагического монолога к изощренной клоунаде. Монологом из «Человеческого голоса» Жана Кокто как ниткой связываются все эпизоды: можно прочесть смысл спектакля (один из вариантов смысла) как моноспектакль в контексте разных обстоятельств, воспоминаний, второго голоса (мужского) и мира вообще; или в контексте внутреннего мира с его параллельными рядами, ассоциациями и воображением; или как клиповое сознание-картинку, как срез дня; или как импрессионистскую этюдность.

В спектакле много пластических эпизодов, отчего возникает переплетение драматического театра с хореографическим, и нельзя точно определить, какой из них является ведущим.

Актеры работают импрессионистской манерой – небольшими мазками. Не позволяют экспрессии: внутренняя драма при внешней легкости: порхающие бабочки. У них легкость, пластичность, постоянное движение по сцене, мелькание тела. Актеры

работают сюрреалистической манерой и абсурдистской тоже.

Угадываются амплуа: Она – героиня, Он – герой, Конферансье – комик. Танцовщица – вторая героиня. Но: это – только некоторое подобие опорных точек. И точки эти мерцают. В спектакле нет ноты балаганности, но благодаря Конферансье она мерцает. А Танцовщица подобна фарфоровой статуэтке, что придает спектаклю дополнительную элегантность. Всей троице присуща элегантность, изящество поз и движений. А Конферансье – забавный клоун, легкий толстяк, фокусник, открывающий каждый новый эпизод, создающий компьютерные картинки на заднике сцены, фотографирующий публику перед спектаклем. И, как любой клоун, прячущий далеко в глубине горечь, всеобщую, большую, настоящую. Настроение тоже мерцает.

Цветовая партитура спектакля сдержанная и элегантная. Белый – в сценографии. Белый же (молочный) – в костюмах (пиджаки, брюки, платья). С обязательной пурпурной деталью в костюме (галстук, пояс или колготки), как будто это намек на одеяния патрициев.

Эстетическая изысканность во всей визуальности спектакля: фарфоровость слоновой кости, отсутствие острых углов или прямых, линии и движения круглятся и замыкаются на себе. Все персонажи подобны механическим восковым фигурам, выставленным в широких складках тканевой сценографии или на голубом фоне и внутри голубого фона компьютерной проекции. Фигуры – такая же компонента, что и все остальные. Равная остальным элементам.

Пространство постановки гетерогенно, неизоморфно. Время чрезвычайно уплотнено, спаяно в мгновение и гетерогенно (неоднородно), как и пространство. Структура пространства создается несколькими слоями: складки сценографии, живые актеры, видео, пластические этюды, интерактивность зрителей.

Время – время этих параллельных рядов. И одновременность – в виде синхронности существования в разных параллельных рядах. Симультанность – главный принцип спайки пространства и времени.

Структура спектакля квантовая. Особенно очевидным это становится, когда изображение и реальность сливаются: все во всем, все сквозь все, все прозрачно и призрачно. Связано все пунктирно: через весь спек-

такль проходят фрагменты «Человеческого голоса» Ж. Кокто. Это – как бы сюжетное событие произведения. Эстетическое же событие – в структуре произведения: фрагменты, обрывки, нечто похожее на крылья бабочки, едва уловляемые смыслы, возникающие и тут же теряющиеся смыслы. Сосредоточиться невозможно, все утекает, как вода, между пальцами. Квант эстетической структуры мерцает, едва обозначимый и едва уловимый. Квант воспринимаем и ощущаем только в зрительском восприятии. Куклы? маски? персонажи комедии дель арте? скульптуры? объекты? Игра с предметами возникает и тут же исчезает. К примеру, эпизод с медвежонком, забавным и прелестным, – забавный и драматичный одновременно: предмет здесь и просто объект и персонаж кукольного театра и элемент среды – с ним общались, ласкали и вдруг оставили и больше к нему не вернулись. Что такое он был? Разуму зацепиться не за что, остановиться и уловить что-то нельзя.

Реальность видимого исчезает, убегает, ускользает. Остается игра с фрагментами, с осколками. Насмешка над зрителем? Заблуждение зрителя? Однако тут же: красота и гармония. Цвет-свет-симметрия во времени и пространстве.

В структуре, которая занимает 1 час 10 минут сценического времени, содержится 12 картин + Р. S. Картины-части: деконструктивная, антропологическая, патетическая, аэродинамическая и пр. – обозначения условны и подвижны, т. к. любая из картин-частей несет и признаки любой другой, и качества названия.

Когда окончательно теряешь нить, то, наконец, и отдаешься целиком этому потоку симфонической визуальности. Эта вселенная многослойна, необъяснима и неожиданна. Но замкнута: она начинается в интерактивности (иллюзия контакта со зрителями, создание якобы общего пространства) и завершается, когда на заднике возникают фотографии зрителей, сделанные актерами перед спектаклем в ходе интерактива. В чем смысл этого кольца, этой замкнутости: игра? зеркало? сброс всякого смысла? театр с его всевластием?

Спектакль крайне элитарен, как научный эксперимент. Он увлекает эстетической прелестью и изысканностью, заманивает в ловушки, раздражает многосложными

кроссвордами и лабиринтами – и тревожит ускользающими смыслами и алогизмами.

Подобное столкновение меняет сознание, потому что, попадая в зону неопределенности, оно теряет хрупкие опоры традиции, но приобретает объемность-открытость-эластичность-бесстрашие.

Интервью с Татьяной Шевченко:

Т. Ш.: Сразу хочу оговориться, что считаю, что заданные Вами вопросы касаются не только меня. Во-первых, во многом они касаются замысла спектакля, а идея его создания принадлежит не только мне, а и нашему актеру Павлу Пиотровскому. К тому же, эта работа начиналась как самостоятельная, внеплановая, некий эксперимент для группы единомышленников, поэтому создавалась она в очень плотном контакте друг с другом. Поэтому я посчитала правильным ответить на них совместно с Павлом.

Т. К.: Чем определяется для Вас выбор жанра?

Т. Ш.: Жанр? А вначале не было жанра, было дело. Желание делать. Желание принять участие в событии, создать культурное событие, когда культура – не каноническая форма, но поиск, но движение. Жанр? А выбора жанра не было. Жанр оказался ответом на вопросы, которые мы задавали себе и окружающим. И становилось понятно, что именно в этой, а не какой иной форме мы хотим вести диалог с нашим зрителем.

Т. К.: Насколько Вы видите современным подобное сценическое мышление?

Т. Ш.: Современно – актуально? Современно – злободневно? Современно – своевременно? Сложный вопрос. Оценка субъективная: нам хочется видеть театр живым и синтетическим искусством. И опыты подсказывают, что это просто необходимо, чтобы этот вид искусства существовал и развивался. Оценка объективная: практика говорит, что это реальность.

Т. К.: Чем определен был выбор литературного материала для спектакля? И как это Вы смогли соединить?

Т. Ш.: Актрисе было скучно, актеру хотелось, режиссер задумался.... Нет. Или так. Однажды в грим уборную вошли сумерки... Все бы ничего, но в сумерках слышались мужской и женский голоса... Спорили, вспоминали, признавались.... И сумерки подслушали разговор мужчины и женщины.... Нет. Или

не так? Очень трудно ответить. Проста и ясна работа с материалом по заказу, но когда «....это свободно льется из души...», (А. П. Чехов) в силу вступают другие законы, и не подчиниться им губительно. Может быть, это и называется творчеством?

Т. К.: Что Вас волнует в современном театре? что Вам не скучно в нем?

Т. Ш.: Человек. Личность. Актер. Актер – проводник, актер – носитель информации и проблемы... Актуальной, современной, злободневной...

Павел Пиотровский: Мы являемся участниками технического процесса, т. к. работаем в государственном театре. Технический процесс подразумевает под собой присутствие квалифицированных специалистов. Это касается всех цехов, начиная от административного аппарата и кончая техническими службами. Каждый день мы ведем сражения с бытовыми проблемами – НЕ готово, НЕ успеем, НЕ сделано, НЕ возможно, НЕ нужно! Вы о чем? Искусство живет и развивается по своим собственным законам. Не скучно, когда группа единомышленников ставит перед собой цель и не взирая ни на что пытается ее воплотить.

«Процент любви» режиссеров Д. Брянцевой и О. Сосницкой в постановке театра «InterMedia» г. Бонн (Германия) как визуализация обратной информации. Если структура «С любовью...» фрактальна, и каждый ее момент-квант таков, каким его воспринимает зритель, а смысл всего спектакля и каждой его секунды целиком зависит от зрителя, то «Процент любви» имеет последовательно-сложную структуру, смысл которой задается авторами произведения.

Театральная группа «InterMedia» была создана в 2009 году сотрудниками медиа-компании Deutsche Welle. В 2012 году она приняла участие в общегерманском конкурсе любительских театров и заняла второе место в категории «Инновация». Дарья Брянцева и Ольга Сосницкая создали комбинацию из трех частей: романа А. Гавальды «Я ее любил. Я его любила», где описываются отношения молодой переводчицы и женатого мужчины, романа О. Забужко «Полевые исследования украинского секса», где рассматриваются отношения писательницы и художника с точки зрения философского исследования, и романа М. Кучерской

«Тетя Мотя», в котором замужняя женщина влюбляется в другого.

Структура «Процента...» представляет собой цепь: видео – исполнительский эпизод – видео – исполнительский эпизод – видео... Если в «С любовью...» вся структура мерцает, то в «Проценте...» она последовательно четкая. В первом – очень сложный, пространственно-временной ритм вставленных друг в друга и расширяющихся частей. Во втором – менее сложный, регулярный ритм частей-корпускул: интервью на видео последовательно перемежаются эпизодами, происходящими на сценическом планшете. Одна тема задана на весь спектакль, достигается документальность во всех частях, и во всех частях участвуют исполнители – не актеры. И в этом спектакле, как и в «С любовью...» присутствует интерактивность: перед спектаклем в фойе участники предлагают листы с анкетами, а в конце излагают со сцены результаты анкетирования.

Спектакль является провокацией. Ситуационной, персонажной, человеческой. Эстетической (как отказ от всякой художественности вообще). В игре со сценическими предметами нет никакой сценичности, а только одна сознательная обыденность: мясо, торт, гладильная доска: мясо отбивают, на доске якобы гладят (утюг не подключен, провод болтается), торт не едят. Это как будто не заранее продуманные ходы, а случайности, небрежности. В документальном спектакле эта небрежность работает на документальность: сбивает ожидаемую театральность, привычные представления, правила игры. Авторы декларируют свое любительство: театр – не их профессия, но они и не стесняются этого на профессиональном фестивале. Они выступают здесь как перформеры. И вступают в сценическое пространство как в неизвестную зону, непроясненную, и идут по ней не как заранее готовые к известным результатам. Авторы ставят эксперимент с вопросом о любви. Банальность ситуаций предельная, и искренность исполнителей – настоящая.

Каждая из корпускул – о любви. Или удавшейся, или об ожидании любви, или о своем представлении о ней, или о неудаче и разочаровании. Единая тема на весь спектакль, но с разных сторон и с разными подходами. Такие разные варианты: от обыденности с гладильной доской и детскими одежками до

скучного женского одиночества, от случайной связи до навязчивых взаимных претензий, от теплой встречи на старости лет до детских школьных ухаживаний. Варианты узнаваемые, у всех в жизни бывшие. Спектакль – исследование вариантов и желание понять смысл любви, уловить эту ускользающую странность.

В цепи эпизодов, в их сочетании, а также в авторских комментариях, с которыми время от времени постановщики появляются на сцене, присутствует ирония и грусть, желание поговорить о вещах тривиальных и волнующе-желанных.

Документальность диалогов подкрепляется тем, что реальные исполнители такие же не актеры (М. Руевич, С. Грациоли, Ю. Сеткова, О. Сосницкая, М. Бауер, Е. Иванова, Д. Брянцева), как и те, у кого на экране берут интервью. Постановка близка жанру ток-шоу: с одной стороны, демонстрация на зрителя, но, с другой, искренность высказывания. Тогда видеointerview являются основной событийной линией спектакля, а исполнительско-сюжетные эпизоды становятся цезурами-вставками, дополняющими общий смысл, делающими его объемным. Если исполнительские эпизоды признать за основное событие спектакля, тогда видео-интервью воспринимаются как цезуры-вставки, вносящие большую документальность.

Плоскость (экран с интервью) и объем (исполнители на сценическом планшете) здесь не только и не просто дополнительные по отношению друг к другу, но они существуют здесь по принципу *обратной информации*, когда смысл высекает сам зритель из их соотношения. Плоскость и объем не повторяют друг друга зеркально, а несут информацию по-разному, но смысл это информации удваивается, а составить окончательный вариант смысла может только зритель, помещенный как бы между плоскостью и объемом.

Заключение. Современный сценический язык при всем своем разнообразии тяготеет к отступлению от прямолинейности психологического прошлого театра. Постановщики стремятся к поискам новых путей в реализации сложного внутреннего мира человека.

Поступила в редакцию 17.01.2014 г.

УДК 069.4:008:379.83(477)

Культурный ландшафт как перспективный ресурс для музеефикации пространства 30-километровой зоны отчуждения

Ковалев Е. А.

Учреждение образования «Белорусский государственный
университет культуры и искусств», Минск



В представленной статье ставится задача рассмотреть возможность презентации территории зоны отчуждения в качестве культурного ландшафта, как современного метода музеефикации историко-культурного наследия. Выявлены сущностные характеристики данного метода и основные этапы его становления в науке. Показаны наиболее яркие примеры влияния уникальных природных условий Восточного Полесья на различные сферы культурного наследия и в целом при формировании культурного облика региона. В рамках концепции культурного ландшафта, автором предлагается несколько определенных направлений по использованию культурного пространства зоны отчуждения в туристической сфере, что будет содействовать сохранению информации о культурном наследии покинутых человеком земель. При этом приводится опыт использования в качестве объектов туристического показа памятников культуры, находящихся на территории украинской части зоны отчуждения.

Ключевые слова: Чернобыльская авария, зона отчуждения, культурное наследие, памятники культуры, музеефикация, материальная и духовная культура, культурный ландшафт, ЮНЕСКО.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 93-99)

Cultural Landscape as a Perspective Resource for Museum Acquisition of 30-Kilometer Exclusion Zone

Kavaliou Y. A.

Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

The presented article has the aim to consider a possibility to present the exclusion zone as a cultural landscape and as a modern method of museum acquisition of historical and cultural heritage. The essential characteristics of this method and basic stages of its formation in science are explored. Vivid examples of the influence of unique natural conditions of Eastern Polesye on different spheres of cultural heritage and the regional cultural look formation are presented. In the framework of the cultural landscape concept, the author offers some definite courses to use the cultural landscape of the exclusion zone for tourism. As a result this will help to save the information about cultural heritage of the abandoned area. Experience of using the abandoned area on the Ukrainian territory as objects of tourist attraction is given.

Key words: the Chernobyl accident, exclusion zone, cultural heritage, cultural monuments, museum acquisition, material and spiritual culture, cultural landscape, UNESCO.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 93-99)

Адрес для корреспонденции: e-mail: evgen-kv1@yandex.by – Е. А. Ковалев