

УДК 792.01+792.09

III Международный фестиваль камерных театров и спектаклей малых форм «МолдФэст.рампа.ру»: от массовой культуры до рецептуализма

© Котович Т. В.

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

Третий международный фестиваль камерных театров и спектаклей малых форм «МолдФэст.рампа.ру», проходивший с 22 по 29 ноября 2011 года в Кишиневе, позволил осознать границы современного сценического высказывания, возможности режиссера и актера в рамках различных театральных систем, а также реальности выхода в новые художественные измерения. Вербально-математическая модель фестиваля представлена в виде дуги, соединяющей масскультовый спектакль с рецепцией в современном театре. Между этими двумя крайними точками расположены сценические произведения, созданные в классическом, модернистском и постмодернистском хронотопах, а также постановки, равно тяготеющие к структурам с разным построением художественного пространства-времени и сочетающие различные хронотопы. Анализ хронотопа театрального произведения предполагает рассмотрение степеней взаимодействия актеров с пространственно-пластической системой спектакля.

Ключевые слова: хронотоп театра, классический театр, модернистский театр, постмодернистский театр, рецептуализм, театр в массовой культуре.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 22-34)

III International festival of chamber theater and small form performances «MoldFest.rampa.ru»: from mass culture to receptualism

© Kotovich T. V.

Educational establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk

Third International festival of chamber theaters and small form performances «MoldFest.rampa.ru», which took place in Chisinau between the 22nd and 29th of November, made it possible to understand limits of a modern stage utterance, director's and actor's possibilities within different theatrical systems, as well as realities of entering new artistic dimensions. The verbal and mathematical model of the festival is represented in the form of an arc which connects the mass cultural performance with the rehearsal in the modern theater. Between these two extremes stage works are located, which are created in classical, modernist and post modernist chronotopes, as well as performances, which are drawn to structures with different structure of artistic space-time, and combine different chronotopes. Analysis of the chronotope of a theatrical work presupposes consideration of the degrees of the interaction of the actors with the space and plastic system of the performance.

Key words: theater chronotope, classical theater, modernist theater, post modernist theater, receptualism, theater in mass culture.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 22-34)

Фестиваль в Кишиневе (директор – Юрий Хармелин) собирает на своей сцене театры, говорящие на русском языке, но, поскольку они приезжают из разных концов постсоветского пространства и даже мира, ясно, что они представляют разные вступающие в диалог ментальности и спо-

собы понимания – человека и искусства. Эти различные художественные высказывания располагаются во вселенной фестиваля часто наугад, но иногда самым иррациональным образом они складываются в некое подобие логически наблюдаемого созвездия.

Цель статьи – создание вербально-мате-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovich3@rambler.ru – Т. В. Котович

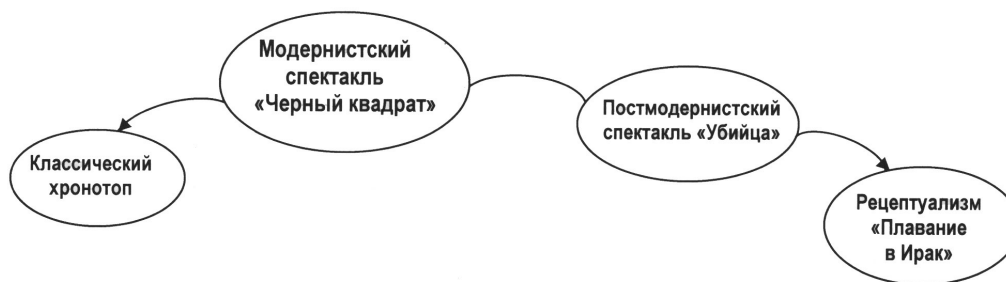


Рис. 1. Первая геометрическая схема-дуга представляет самую общую концепцию «МолдФэст.рампа.ру».

математической модели фестиваля. Для этого ставятся задачи: 1) выстроить схемы, лежащие в основе модели фестиваля; 2) проанализировать спектакли, показанные на фестивале.

Решение данных задач предполагает использование методов структурного и системного анализа в исследовании целостной художественной ткани всего фестиваля, а также хронотопического метода в анализе каждого конкретного произведения в общем контексте.

Коль скоро мы стремимся построить математическую модель, то художественная целостность фестиваля будет представлена в виде геометрических схем-дуг.

Вербальный вариант схемы. Фестивальные спектакли выстраиваются в виде дуги, на которой располагаются: 1) в левой части – самый большой блок – блок *классического хронотопа*; 2) в крайней правой точке – один спектакль *рецептуализма*; 2) в вершине дуги – спектакль *модернистского хронотопа*; 3) в правой же части полу-дуги – спектакль в *постмодернистском хронотопе* (рис. 1).

Таким образом, основной массив сценических произведений фестиваля (19) представляет собой вполне традиционный для русского художественного мышления, устойчивый тип спектакля. Для анализа этих постановок необходимо выявить, что представляет собой хронотоп классического театра.

Здесь акцентировано пространство в рамках прямой перспективы, а время здесь конкретно, едино и сюжетно. Время спектакля, как правило, является временем события. Вместе с тем, кроме фактического и изображенного времени усиливается внимание к причинно-следственным и психо-

логическим нюансам, а также появляется ассоциативное время. В основе такого хронотопа находится принцип соотнесенности событий и их согласования. Не требует особого доказательства тот факт, что энергетический импульс и энергетический ступок подобного спектакля сконцентрированы в самом играющем актере. Из этой единственной *точки* распространяется силовое поле спектакля. В актере сосредоточена и художественная (внешняя и внутренняя) форма спектакля в классическом театре.

Принцип согласования актера с пространственно-пластической системой в *классическом театре* – это оппозиция: *персонаж* (актер как личность спрятан за ним) и *фон* (практически отстранен, а потому и является только дополнением или украшением).

От вершины изображенной нами дуги в правой части представлена минимальная часть фестиваля: в трех точках – по одному сценическому произведению.

Прежде всего, это – модернистский хронотоп. Он характеризуется тем, что здесь происходит свободное обращение с фрагментами пространства. Здесь пространство спектакля – уже не просто и не только сцена, а то, что создается всем находящимся на сцене и организуется не самими предметами, а их соотнесенностью. Время, как и пространство, все более оказывается субъективным временем режиссера и персонажей спектакля. Проблема времени выдвинулась в центр осмысления современных проблем искусства, и стало очевидным, что именно время проектирует пространство, именно оно разворачивает различные пространственные конфигурации. Тогда понятие структуру пространства как системы материально-художественного объекта

стало возможно, проследив его становление во времени.

Принципы согласования в модернистском спектакле могут иметь разные варианты. Во-первых, речь идет о верховенстве пространственно-пластической системы: пространственно-пластическая система (в виде сценической визуализации образа пространства, организованной по собственным законам, на основе выявления характеристик самого пространства) и актер (как персонаж, который является также частью целостного образа спектакля). Во-вторых, это может быть выявление и визуализация пространства-времени: пространственно-пластическая система (причем, выявляются и визуализируются способы ее сборки, выявляются возможности монтажа фрагментов пространства и времени, производятся эксперименты со свойствами пространства и времени) и актер (еще спрятанный за персонажем, но представляющий собой только живой фрагмент пространства как своеобразный механизм структуры). Но в любом варианте актер соотносится с пространственно-пластической системой произведения только частично.

Смысл модернистского произведения – в самом его художественном языке, в собственной логике и эстетике высказывания.

Постмодернистский хронотоп начал формироваться в последней четверти XX века. Наиболее существенным в нем является время. Значение пространства исчезающе мало. Здесь по-разному согласуются

пространственно-пластическая система и актер, так как на основе коллажа монтируются воедино осколки событий и сюжетов, фрагменты образов, используются цитаты из других текстов (в том числе и классических) для высечения новых смыслов. В конечном счете, авторство спектакля как бы утрачивается, так как финальным синтезатором смысла произведения становится зритель, ведь каждый человек из публики вправе уловить из сценического высказывания тот слой, к восприятию которого он готов (имеются в виду образование, знания, уровень мышления и понимания и пр.).

Спектакль модернистского хронотопа – «Черный квадрат» по мотивам произведений Леонида Андреева в постановке Приднестровского государственного театра драмы и комедии им. Н. Аронецкой (г. Тирасполь, Молдова). Мы расположили его в центре фестивальной дуги по нескольким соображениям.

Во-первых, в фестивальной программе (22 постановки) он шел 13-м. Во-вторых, приходится ровно на самый центр, так как открывает четвертый из шести фестивальных дней. Не будет корректным определить расположение этой постановки как «золотого сечения», однако оно приближено к этому. Более того, именно модернистский хронотоп представляет собой первый в современном искусстве выход за предел классической традиции, он первым вступает с ней в спор и противоречие, все появляющиеся за ним были бы без него невозможными.

Логично начать с классического хронотопа.



Рис. 2. Вторая геометрическая схема-дуга фестиваля: в классическом хронотопе.

От подобной логики не отступили и мы. Таким образом, «Черный квадрат» представляет собой замковый камень фестиваля.

Спектакль постмодернистского хронотопа – «Убийца» по мотивам пьес А. Молчанова и А. Чехова в постановке муниципального театра «Встречи» (г. Гатчина, Ленинградская обл., Россия).

Спектакль, представляющий собой зону рецептуализма, – «Плавание в Ирак» камерного театра (г. Люксембург).

Столь пространное обобщение необходимо не только для определения критериев анализа спектаклей, но и обозначения позиции автора статьи в осмыслении системы самого фестиваля. В Кишиневе создана уникальная структура, чьей базой является театральные лица, вращающие кадры хорошо образованных в сфере искусства людей, некоторые из которых становятся актерами Театра «С улицы Роз», находящегося в этом же здании, командно (глава его – Юрий Аркадьевич Хармелин, заслуженный мастер искусств Молдовы) создающего фестиваль. Он проводится при поддержке фонда «Русский мир» и под патронатом Посольства РФ в Молдове. В рамках этой структуры не прекращается процесс обучения и познания. И не зря нынешний фестиваль использовал определение «лаборатория».

Вербальный вариант схемы (рис. 2). В вершине этой дуги располагается спектакль, представляющий собой квинтэссенцию классического хронотопа; 2) крайняя левая точка – спектакль из зоны массовой культуры; 3) между крайней левой и вершиной – постановки, равно тяготеющие к тому и к другому полюсу; 4) крайняя правая точка – модернистский хронотоп; 5) между вершиной и крайней правой – постановки, равно тяготеющие к тому и к другому хронотопам.

Спектакль режиссера Н. Лордткпанидзе «Продавец дождя» по пьесе Р. Нэша в постановке Государственного молодежного драматического театра «С улицы Роз» (г. Кишинев, Молдова) в сценографии Н. Андронатиа располагается в вершине этой дуги.

Созданное в классическом хронотопе, его пространство – это только место действия, а время – хронологическая последовательность событий сюжета. Здесь обжит каждый сантиметр сцены, столь плотным является весь его визуальный ряд. Режиссер со сце-

нографом создают такую картинку, где существует только перетекание-переплавление объекта в объект, объема в объем и где между ними фактически нет разделения, нет воздуха и нет перерыва. И все вместе это представляет собой фон, который постановщик использует как своего рода ладонь, чтобы подать главное – актера. Каждый персонаж здесь выявлен с тщательно разработанным характером, партитурой движений, пластикой тела, и – задачей в развитии событий. И все вместе они складываются, как пазлы, в общую канву. Постановщик акцентирует в каждом эпизоде ведущий персонаж, и степень взаимодействия с ним остальных, и градус проживания актерами чужих реплик. Молодые артисты театра прекрасно чувствуют материальность своего тела и материальность друг друга – и это создает бытовую пласт спектакля. А поверх сюжета существует *надбытовое* его звучание.

Пьеса повествует о семье фермера Джонатана Карри (В. Петров), в которой двое старших сыновей, Ной (Д. Савельев) и Джим (Н. Волок), вместе с отцом заботятся о младшей сестре, Лизи (О. Софрикова), уже повзрослевшей и уже полюбившей, но несчастливой и одинокой, с грустными перспективами. И так, и этак пытаются мужчины помочь некрасивой, с потухшими глазами Лизи, привлекая к ней внимание помощника шерифа Файла (А. Чужов), но ничего не выходит. В этом сюжете одним из ключевых моментов является жара, неизбежная, бесконечная, нудная... Неожиданно возникающий на пороге человек предлагает за деньги вызвать дождь. Билл Старбак (В. Павленко) меняет в этой семье все и всех. В жаждущую душу каждого он приносит долгожданную влагу, и душа каждого оживает и расцветает. Это самый Старбак оказывается в спектакле и средоточием надбытового пласта. В постановке Н. Лордткпанидзе этот персонаж не трюкач, не блаженный, не искатель приключений, он грустно отстранен от событий. Режиссер предлагает, а актер решает образ в ключе ироничном, печальном и лишенном всякой сентиментальности. И весь спектакль, как и этот образ, оказывается пронизанным светлой грузинской интонацией с трогательной человечностью и мужской мужественностью.

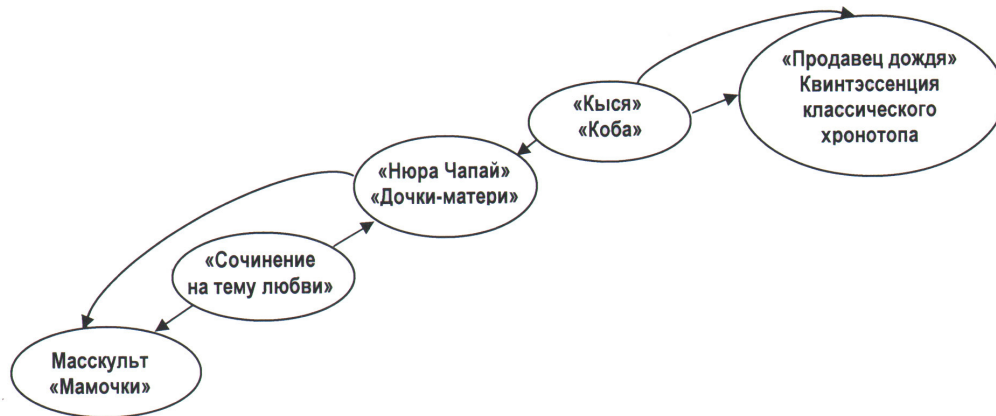


Рис. 3.

Такой целостности звучания в классическом хронотопе не имел никакой другой спектакль в фестивальной программе.

Другие, размещенные в рассматриваемой схеме-дуге, так или иначе тяготели к двум противоположным полюсам – к массовой культуре либо к модернизму. Проанализируем левое полу-дужие схемы (рис. 3).

Вершиной данной части схемы являются спектакли «Нюра Чапай» по пьесе Н. Коляды в постановке Государственного молодежного драматического театра «С улицы Роз» и «Дочки-матери» по пьесе А. Марданы в постановке Полтавского академического областного украинского музыкально-драматического театра им. Н. В. Гоголя (г. Полтава, Украина). В обоих спектаклях пространство представляет собой место действия, а время является событийным временем.

Постановщики (Юрий Хармелин – в первом и Влад Шевченко – во втором спектаклях) тщательно разрабатывают актерские партитуры как главное составляющее постановок. Женские образы колоритные, броские, объемные и даже эпатажные. Кроме подчеркнутой характерности в каждом присутствует доля драматизма, хотя ситуации в обеих постановках, в общем, комедийные: первая решена в жанре буффонады, вторая – комедии положений. Обе постановки бенефисные, особенно это касается актрисы Л. Колохиной (Нюра Чапай).

В пьесе Н. Коляды речь идет о наследстве, за которым поспешили дочь Лана (А. Самариева), внучка Лиляка (Е. Тендель) и внук Сашид (М. Чеботарь), получив телеграмму о кончине бабули и наткнувшись на нее, жи-

вую и вполне цветущую. В пьесе А. Марданы молодая и постарше женщины, подрабатывая проститутками-надомницами, случайно едва не убивают подвыпившего клиента.

Оба спектакля с равным успехом можно отнести к явлениям массовой культуры, так как в каждом важным являются, прежде всего, сюжет и вполне узнаваемые современные ситуации, изложенные внятно и просто. Режиссеры используют драматургический материал, где персонажи и перипетии узнаваемы, и строят сценическое представление так, что все герои вызывают понимание и сочувствие.

Вместе с тем, в обоих спектаклях рядом с сюжетным планом существует еще один, с основным действием не связанный и для общей картины событий как бы совсем не обязательный. Через всю постановку «Нюра Чапай» проходят-проплывают по периметру сценической площадки десять Матрешек. Спектакль «Дочки-матери» обрамлен (в прамбуле и в послесловии) жестким испанским мужским танцем. Режиссерам мало одного только выявления сюжетной линии, они не хотят одного только подобия стандартного сериала, – они стремятся придать действию дополнительные смыслы. Например, матрешки поначалу рассматриваются как функциональные фигуры вроде дзанны, а к финалу становятся почти метафизическими образами, настойчивой привязанностью главной героини к своему прошлому. А знойные мужчины в брутальном изломе выглядят как угроза всему женскому. Однако оба спектакля вполне логичны в своих сценических высказываниях и без этих до-

полнительных выразительных средств, а потому в сторону модернизма мы их не относим.

В левой части рассматриваемого полу-дужия мы размещаем два спектакля (рис. 3).

Ближе к вершине, к двум только что проанализированным постановкам, находится «Сочинение на тему любви» по пьесе С. Рубиной, написанной на материале книги М. Вика «Закат Кенигсберга» и ею же поставленной в Самарском муниципальном театре драмы «Камерная сцена». Главный герой, пятнадцатилетний Курт Херрман (Е. Клюев), пишет школьное сочинение о том, как он провел лето. Обычное традиционное сочинение перерастает в рассказ о том, как приходят к власти фашисты, как рассыпается круг друзей, потому что поляков Марека и Ренату Кучински (И. Кузнецов и С. Симакова) уничтожат в лагере, другие вступят в гитлерюгенд, а третьи побоятся дать работу и еду Курту, наполовину еврею. А потом кончится война, и придут русские. И парнишку арестуют. И он погибнет. И все повествование окажется, как понятным становится только в финале, высказанным от лица уже умершего персонажа.

Все размещенное на сценической площадке достаточно условно: в левой части – черный параллелепипед, намекающий на косу в заливе; в правой – стол под кружевной скатертью, с письменным прибором. То есть место действия едва обозначено и не является пространством спектакля, которое на самом деле соткано из фрагментов воспоминаний, словно из листков очень давнего ученического сочинения, и кадров уже уходящего в небытие сознания. Это очевидно в композиции спектакля, так как персонажи появляются неожиданно в разных местах и почти без привязки к месту события, словно постепенно высвечиваются на старых фотографиях. Столь же фрагментарно и время, хотя события развиваются вполне последовательно и необратимо.

Все персонажи решены не как объемные характеры, а скорей как фрагменты образов – намеком, эскизом. В результате общая актерская партитура графична, принципиально не прорисована. Акцентирован сюжет, но не переживание персонажей. Это подчеркивает составляющие массовой культуры в спектакле: наличествуют крайне трогательный

сюжет с обязательной любовной темой, герой, которому зритель сочувствует и сострадает, узнаваемость ситуации, внятное ее изложение самыми простыми средствами. Но при этом главный персонаж, Курт, решен в постановке с сильной нотой наивной юношеской откровенности, открытости и порывистости. Он не клишированный, он оригинальный, с только этому парню присущими чертами.

Спектакль, расположенный в самой крайней левой точке полу-дужия – «Мамочки» по пьесе В. Зуева в постановке режиссерского отделения театрального института им. Б. В. Щукина. Сюжет спектакля представляет собой драматическое повествование о судьбах женщин, чьи сыновья погибли на одной из южных войн. Они собираются небольшими стайками, живут в землянках на бывших местах боевых действий и ищут тела своих мальчиков. Сыновья в это самое время смотрят на них сверху и обращаются к ним, не слышимые ими. А матери или погибают на минном поле, превращаясь, как и сыновья, в белые тени, или, находя родные тела, увозят их домой.

Режиссер В. Терещенко прекрасно понимает, что такой сюжет не может не вызвать самое сильное сочувствие, сопереживание и соучастие в зрительном зале. Всем героиням и героям зал сострадает. Они все узнаваемы и знакомы. История изложена просто до примитива, и в этом – логика подобных произведений (на ТВ, в сериалах и ток-шоу и пр.). Исходя из этой логики, в подобной постановке невозможно использование объемных образов и даже типажей, а должны существовать маски и актерские партитуры вынужденно доводятся до клише. Постановщик даже не считает нужным обозначать ирреальность погибших персонажей, они вполне ощутимо и наглядно участвуют в событиях, выделенные только белым цветом костюмов.

Театр массового потребления – это театр повторяющихся схем, т. к. стереотипы восприятия формируются в социальной среде, в социуме и обусловлены общественными настроениями [1, с. 110]. При выборе жанра такой театр ориентируется на остросюжетные спектакли и мелодрамы и обращен к зрительской аудитории, состоящей из женщин среднего возраста. В этом смысле по-

становочное решение в спектакле безупречно. Иного рода проблема возникает в связи с перспективами развития участников спектакля, будущих режиссеров. Несомненно, что опыт существования внутри подобных постановочных решений является полезным, но встает вопрос выбора того, каким путем они пойдут в профессии дальше и захотят ли ограничить свое творчество одной только областью масскульта.

В правой части все того же полу-дужия расположены моно-спектакли (рис. 3).

«Кыся» Вологодского театра «Свой театр» по пьесе В. Кунина в постановке Я. Рубина.

Актер Всеволод Чубенко уже десяток лет играет этот материал. Уже исчезла вместе с временем определенная эпатажность, осталась в прошлом яркая броскость образа. Стали выявляться новые смыслы в истории кота, путешествующего по миру и совершающего добрые дела. Сохранилась мужественная брутальность, и при этом возник некоторый драматизм и даже философские раздумья.

«Коба» (монолог старого человека) по рассказу Э. Радзинского в Каунасском камерном театре в постановке С. Рубиноваса. В исполнении актера Александра Рубиноваса также акцентирован момент уже состоявшейся истории. И так же, как В. Чубенко, А. Рубиновас не использует иронии в повествовании о злоключениях своего героя, а только легкую усмешку по поводу людской суеты вообще. Кыся демонстрирует свое превосходство и умение управлять событиями. Фудзи, старый товарищ Кобы, от имени которого ведется рассказ, подмят событиями и пытается разобраться в психологии страха перед властью и самоуничтожения перед бывшем товарищем, а ныне диктатором.

Но тот и другой – рассказчики мудрые, и актеры настаивают на определенном внутреннем отстранении от своего героя.

Безусловный успех таких спектаклей, особенно «Кыси», говорит об их приближенности к масскульту, и все же здесь больше настоящей исповеди, искреннего переживания.

Проанализируем постановки, размещенные в правом полу-дужии (рис. 4).

Вербальный вариант схемы. Здесь располагаются спектакли, относящиеся к классическому хронотопу и, вместе с тем, содержащие в своей структуре черты модернистского хронотопа.

В центральной точке находится «Женщина в песках» театра «Zego» (г. Кирьят Оно, Израиль), авторский спектакль О. Родовильского по мотивам романа Кобо Абе.

Сюжетный ряд: ученый, изучающий насекомых в далеких дюнах на побережье, оказывается в деревне, где люди живут в глубоких ямах и борются с бесконечно наступающим песком. Он попадает в одну из таких ям, уверенный, что это случайность и что пробудет он там только одну ночь. Но продлится его заточение семь лет, и женщина, хозяйка, станет его возлюбленной, и, несмотря на ее смерть и свое освобождение, он останется в песках навсегда.

Событийный ряд: ситуация произведения является предельно экзистенциальной, так как герой оказывается в зоне между жизнью и смертью, ведь он умер для реального мира и очутился в абсолютной ирреальности. Абсурд изнаночного мира потряс его, вызвал резкое сопротивление, попытку бегства, риск гибели и насильственное возвращение, смирение, привычку, полное принятие этого мира как настоящей реальности.

Пространство-время: замкнутое коль-

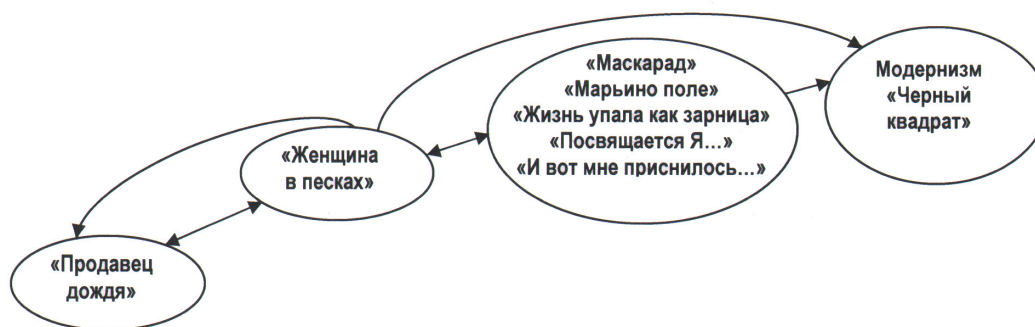


Рис. 4.

цом холста (песок), цилиндрическое в виде виртуального столба пространство отражает реальное место событий, внутри которых находится главный герой; время представляет собой хронологическую последовательность этих событий. И, вместе с тем, здесь присутствует сильная и красивая метафора пространства–времени, создаваемая, прежде всего, пластической партитурой: борьба с песком подобна фрагментам восточных единоборств, с такими же гармоничными и изящными позами, жестами, движениями по кругу; противоборство мужчины и женщины похоже на танец-бой каких-то неземных роскошных птиц; любовные эпизоды полны визуальной льющейся прелести линий.

Смысловый ряд: пластическая метафора перемещает смыслы спектакля в надсюжетный слой, где очевидным становится, что речь идет о выборе. Имеется в виду гамлетовский выбор о том, быть ли и как именно быть, и что такое свобода и несвобода. Это как если бы Гамлет отказался от своей борьбы и женился на Офелии, приняв правила Клавдия.

Актерская партитура: в кремневом почти бесцветье, в тонких переливах оттенков песочного вокруг фигур и в их облачении, исполнители существуют в столь же изящном рисунке развития чувств, осторожном и тонком, как изображение перышком. Без единого нажима, без светотени, без объема – одним только легким касанием, отчего возникает акварельно-графическая музыкальная интонация чувства.

Благодаря такой явной пластической составляющей, делающей весь спектакль одной большой метафорой, постановка, являясь совершенно классическим хронотопом, все же тяготеет в сторону модернизма.

В правой части этого полу-дужия (рис. 4) – спектакли «Маскарад» Государственного молодежного драматического театра «С улицы Роз» по драме М. Лермонтова, «И вот мне приснилось...» и «Посвящается Я...» Московского музыкального театра «АРТгнездо», «Жизнь упала как зарница» по мотивам произведений Н. Мандельштам Республиканского русского драматического театра им. М. Горького (г. Махачкала, Дагестан) и «Марьино поле» по пьесе С. Богаева Театра-студии «Струна» (г. Новосибирск, Россия).

Спектакль «Маскарад» в постановке Ю. Хармелина сведен к жесткой, математически выверенной, развивающейся во времени ритмической партитуре, вторящей развитию стиха Михаила Лермонтова.

Модель ритма представляет собой сочетание нескольких составляющих: 1) в мизансценах это – чередование дуэтов и массовок (чтобы такое чередование не наскучило, режиссер иногда сбивает такую настойчивость, вводя, например, несколько дуэтных эпизодов подряд); 2) в цветовом ритме чередование черного – красного – серо-голубого – черного и т. д.; 3) пластическая рифма (в первом акте – большая хореографическая миниатюра массовки черных фраков и во втором – подобная же вставка, но меньшая по времени и пластическому разнообразию). Эта партитура организует визуальную целостность постановки.

Событийная целостность: сюжет развивается последовательно, без скачков, каждое событие фиксируется – и только. Режиссер позволяет актерам работать методом эскизов, здесь не создается многосторонних образов крупными мазками, здесь графичные, штриховые наброски. Сюжет сосредоточен в Арбенине (В. Бондарев), который является спусковой причиной драмы. Этот образ определен принципиально как не романтический. Здесь скорее рефлексия схождения в ад, постепенного, уровень за уровнем опускания на самое дно.

Пространство–время спектакля. Пространство строится на лермонтовской модели, где существует реальная история и внутренняя история Арбенина. Смысл высекается из резкого столкновения этих двух линий.

Однако постановщик не останавливается на одной только визуализации лермонтовской модели, а создает новый слой пространства, делая главным смыслом – массовку черных фраков казино. Все остальное становится всего лишь частной историей этой основной (рис. 5).

Крошечный сценический планшет целиком занят черными фигурами во фраках. Утроба казино – вот пространство спектакля.

Время представляет собой совокупное время утробы казино. Оно превращается в остановленное время – время игры–интриги–везения–предательства–жизни–смерти. Внутри этого совокупного времени совме-

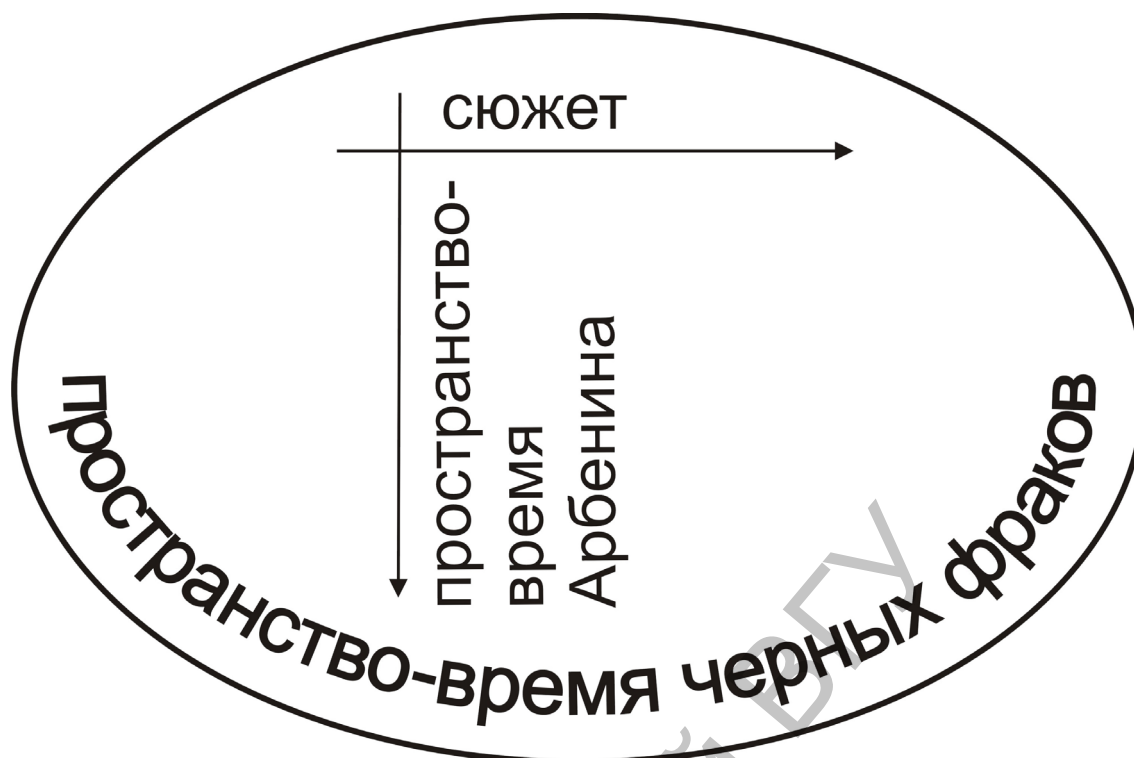


Рис. 5.

щены реальное время реальной истории с внутренним временем рефлексии Арбенина, фрагментами времени баронессы Штраль (А. Ревнивых), Нины (Е. Тендель), князя Звездича (В. Павленко) и др. Все эти линии сшиты воедино с помощью пластической партитуры черных фигур во фраках.

Таким образом, определяется семантическая целостность спектакля: классический хронотоп устремляется в сторону модернистского, когда для достижения смысла совмещены актерская партитура с приоритетной выразительностью художественного языка.

В спектакле «И вот мне приснилось...» режиссер О. Русов выбирает для исполнительницы Ирины Евдокимовой форму концерта. В первой части с изысканным артистизмом ахматовской гибкости актриса исполняет русские романсы в стиле артистов кабаре-театров начала XX века, когда каждый вокальный номер представляет визуальный и звуковой образ. Во втором акте она меняет свой облик и стиль исполнения. В песнях и романсах второй половины XX века возникают жесткость пластики и металл в голосе. Мизансцена выстроена треугольником: актриса в острой его передней вершине, в двух других – пианист (Д. Мальцев) и гитарист (С. Меритуков). Этот острый клин – всегда

резкое наступление, настойчивость, даже агрессивность. Два акта спектакля словно противостоят друг другу, отражают друг друга, как у Анны Ахматовой «... только зеркало зеркалу снится...»: серебряный век в первом противостоит железному во втором.

Актриса перевоплощается в каждом новом эпизоде и создает маленький завершённый спектаклик, и все эти фрагменты выстраиваются в целостность единой цепи. И главный способ синтезирования фрагментов в подобную целостность – это визуально-пластический ритм. Такой же прием использован в спектакле на слова И. Бродского «Посвящается Я...» режиссера А. Злобина, где в разных эпизодах актриса перевоплощается в разные персонажи (мужчин, подростков, женщин, птиц, пароход и пр.), в качестве объединяющего всю эту многосоставную партитуру.

В «Жизнь упала как зарница» режиссера С. Турпалова события происходят в реальном пространстве комнаты с диваном, письменным столом и вешалкой, с разбросанными на полу после обыска рукописями. Она (М. Карпачева), жена арестованного Поэта, лихорадочно пересказывает историю случившегося. Он (И. Акаутдинов), Поэт, существует как бы вне всего происходящего, вне

сюжета, рядом и поверх него. Драматизм возникает из столкновения разности ритмического рисунка: он – статичен, она – динамична. Она – в реальном пространстве-времени, он – в своем внутреннем мире и одновременно в ее воображении. Он словно постоянно пересекает ее пространство-время, из чего драма создается, прежде всего, через пластическую линию. Это подкреплено визуально через цвет: он в черной одежде почти сливается с одеждой сцены, она – в цвета охры пальто и с золотом волос, ниже горизонта зрения – белое пятно рукописей на черном сценическом планшете, выше горизонта – терракота стола. Цветовая партитура символизирует движение: земля = небытие = бытие. Звуковую партитуру создает протяжный ритм стихов Осипа Мандельштама, противостоящий синкопическому ритму текста женщины.

В отличие от спектакля «Женщина в песках» здесь протагонист – женщина, здесь она движется от протеста, борьбы – к отчаянию, терпению и смирению. Здесь она, попадая в плен обстоятельств, отказывается от решительных действий. В спектакле нет метафоры, как в «Женщине в песках», здесь только с помощью противостояния ритмов сюжет выводится в метафизику: Она и смерть, Он и смерть – Они оба и смерть.

«Марьино поле» режиссера С. Кремаренко повествует о том, как три оставшиеся от всего села бабы идут на железнодорожную станцию встречать с войны (через 60 лет) своих погибших мужей. Материал тяготеет к абсурдизму, однако постановщица избирает сочетание вполне классического актерского существования с модернистским визуальным рядом, в котором много интонаций Серебряного века.

Пространство спектакля: через темный лес, а на самом деле – это путешествие в никуда и в никуда. Время спектакля: это – и оставившееся для реальности время, и время ирреальное, которое является цикличным, корпускулярным, фрагментарным.

В каждом отдельном фрагменте режиссер создает отдельную структуру, и все они разные и образованы не сочетаемыми выразительными средствами. Сами героини по сюжету – древние старухи, которые почему-то в спектакле представлены как молодые и красивые женщины с почему-

то пионерскими косичками с ленточками. В чем смысл такого преобразования, остается не проясненным, ведь и до путешествия они были такими же, и ничего нового во время путешествия с ними не произошло. Значит, движения во внутреннем пространстве персонажей на самом деле не было. Видимо, более важным для постановщицы было сделать зрителей свидетелями их жизней: того, что довелось им пережить на их веку и каким социальным абсурдом эта жизнь была. Но как согласуется с этим символика Серебряного века? Старухи-то – совсем не из такой культуры и не из подобной среды. И, например, трудно объяснить, насколько логично соединение плаката «Болтун – находка для шпиона» с текстом под ним о режиссуре Сталина или в финале соединение песни в исполнении Анны Герман «Покроется небо пылинками звезд...» с «В бананово-лимонном Сингапуре...» Александра Вертинского.

Однако переживание авторов спектакля по поводу трагедии персонажей и искреннее сочувствие им в постановке очевидно.

Модернистский хронотоп на фестивале (рис. 1). Спектакль «Черный квадрат» режиссера Д. Ахмадиева поставлен по инсценировке, состоящей из мотивов рассказов Л. Андреева: «Прекрасная жизнь для воскресших», «Марсельеза», «Ангелочек», «Ложь», «Казнить нельзя», «Смех» и пьесы «Жизнь человека», в которых писатель в яркой и своеобразной форме запечатлел некоторые из существенных черт переломной исторической эпохи глубокого кризиса. Это – слова из текста аннотации к спектаклю.

Пространство-время спектакля: место реального действия – это кладбище, а место художественного действия – по ту сторону бытия, созданное из параллельных линий внутреннего мира каждого персонажа. Композиция постановки создается коллажем в пространстве и монтажом во времени. Спектакль гомогенный во всех точках: в нем ни где нет разрывов в пространстве и времени.

Сценическое произведение выстроено в форме симфонии и по принципу симфонизма, при котором темы развиваются, противостоят, преобразовываются в некоей цикличности. Постановщик-«композитор» (будем называть его так, коль скоро его спектакль близок к музыкальному произведению, но возьмем термин в кавычки,

ведь речь идет не о музыкальном оформлении (драматической постановки) заявляет в начале несколько тем: судьба подростка Саши (С. Тикуш), которого выгнали из дома; образ Старухи-нищенки (И. Серикова); непрекращающийся вопль Приговоренного к смертной казни (М. Гербей); издерганная и голодная жизнь Жены архитектора (Н. Галатонова); настойчивость Основного героя (С. Вакуловский) в противостоянии смерти. Начальная тема постановки заявлена романсом «Подайте ж милостыню ей...», который исполняют три девушки в черном, стоя спинами к зрительному залу у задника сцены. В финале они выйдут в белых одеждах прямо на авансцену с этой же мелодией. Через экспрессивные монологи, через напряженные хореографические перестроения, через взрывы черных квадратов кладбищенской стены – через истории тяжелых судеб автор спектакля приводит их всех к надежде и вере, что не умерли даже в подобном мрачном и безнадежном месте.

Первая часть спектакля агрессивна, действие происходит в ускоренном темпе. Вторая – лирична и наполнена внутренним драматизмом (исповедь Жены архитектора и женские судьбы). Третья часть – скерцо Приговоренного. Четвертая – утверждающее действие Основного героя. В этих частях возникает настоящее многоголосье разных небольших тем, которые сопутствуют основным и взаимодействуют с ними. Словно безбрежная река, разливаясь общее на всех персонажей беззастенчиво, растекается на отдельные ручейки и вновь сливается воедино.

Спектакль представляет собой целостность. Это:

1) единство цветовой партитуры (сценография А. Мазур, костюмы – О. Кузнецовой): черный, темно-серый, белый позволили обозначить ирреальность пространства и людей-теней внутри его, а резкая полотнолента красного отделяет третью часть от четвертой, словно кровавый финал судьбы;

2) единство пластического хода: произведение исполняется в едином ритме, в едином стиле, в едином композиционном решении;

3) единство хореографического движения (сам режиссер): жесткое геометрическое передвижение всей массы по нескольким фронтальным линиям, по диагоналям,

параллельно рампе и клином к авансцене;

4) единство актерской манеры исполнения;

5) единство оркестрового согласования всех партитур спектакля.

Постмодернистский хронотоп на фестивале (рис. 1). Спектакль «Убийца» Муниципально-го театра «Встречи» (г. Гатчина, Ленинградская обл.) по произведениям А. Молчанова и А. Чехова в постановке А. Корионова представляет собой калейдоскоп внутренних монологов героев, визуализацию этих монологов, диалогов в реальном времени, воспоминаний и ассоциаций. Комната с кроватью и стулом рядом с ней трансформируется в салон автобуса с сиденьями, парк со скамейками, салон мощного БМВ, палату в больнице или морг и пр. Французское окно превращается во входную дверь в общежитие, в театрик Кости Треплева и т. д. Пока персонажи сидят в БМВ, водитель (П. Явдосюк) изображает движение автомобиля через радиоуправляемый детский внедорожник, бегущий по сцене.

На всех трех планах сценического планшета происходит сразу несколько различных событий, ведь каждый из участников видит происходящее по-своему.

В текст пьесы А. Молчанова врезаются реплики из «Вишневого сада» и «Чайки» А. Чехова (Аркадина – М. Гайворонская, Фирс – П. Явдосюк), словно в реальность вливаются давно забытые школьные цитаты.

В спектакле повествуется о том, как один молодой человек, Дюша (В. Данилов), задолжал другому, Ссеке (А. Маковский), большую сумму денег. И этот другой предложил ему выбить долг у третьего парня или убить того, если не отдаст. Для того, чтобы Дюша не исчез с деньгами, Ссека приставил к нему свою девушку, Оксану (Д. Королева). История поездки, запечатленная в спектакле, – драматическая, слегка детективная, превращается в историю современных Ромео и Джульетты. Все актеры, кроме этих двоих исполнителей, играют сразу по несколько ролей в зависимости от конкретной ситуации, в которую попадают молодые ребята.

Сценическое повествование осуществляется как монолог Дюши, а все остальное скорее похоже на оживающие картинки его рассказа. Суть рассказанного и интонация, визуальный ряд и внутренние иронические оценки вступают в контрапункт друг с дру-

гом. Смысл рассказанного Дюшей резко расходится с тем, что мы видим, и постепенно утрачивается первоначальный посыл. Вся система драматургического материала рушится, перед нами осуществляется принцип де-конструкции, когда каждый элемент оказывается осколком былой целостности. Такой постмодернистский прием позволяет осознать и увидеть, как действительно строится наше повседневное существование, в которое врзается огромное количество информации, ассоциаций, впечатлений и пр.

Способ актерского взаимодействия – игра с предметами, друг с другом, с множеством играемых образов. За невероятными сценическими превращениями приходится следить с неослабным вниманием, так как хоть одно пропущенное приспособление и изобретение лишает возможности понять общий смысл спектакля.

Вот больничная каталка превращается в праздничный стол с водкой, хрусталем и сезанновскими яблоками и тут же делается полком в бане. Вот Оксана появилась в белом атласном платье невесты и начала парить лежащего на полке обнаженного, как Сальвадор Дали, и столь же залитого золотым светом Дюшу. Вот Мать Дюши превратилась в Аркадину. Вот Оксана сделалась заводной куклой Суок. Вот все они встали в скульптурную композицию на авансцене. Вот Ссека с синим испитым лицом читает кантианский монолог, а потом превращается в Чебутыкина.

Это только поверхностному взгляду все здесь придуманное кажется излишеством, на самом деле пиршество маленьких перформансов-эпизодов переплавляется в драму и абсурд существования. Как уже отмечено, трое из пяти актеров – многофункциональны в спектакле, и каждый образ в мгновенном перевоплощении ими создается крупным мазками, словно художник набирает краску мастехином и резко бросает ее на холст.

Время в спектакле представляет собой: 1) физическое время события; 2) поверх него многовекторность осколочного времени (каждого персонажа, воспоминаний, врезок и т. д.). Вместе с тем, в спектакле нет эклектики – благодаря изрядной порции иронии в актерской игре.

Спектакль завершается иронией горь-

кой: стоя на той самой каталке, актеры читают финальный монолог Маши из «Трех сестер» о том, как бодро играет музыка, и финальный монолог Сони из «Дяди Вани» о том, что все мы отдохнем. И только опускают строчки о небе в алмазах... Словно все судьбы, описав долгий круг, вернулись в прежнюю точку. Деконструкция выстроилась в абсурдистскую конструкцию.

Рецепция в рамках фестиваля (рис. 1). Спектакль «Плавание в Ирак» Стива Кэрира из Люксембурга представляет собой монолог, обращенный к зрителю. Но он не является ролью. С обращением выступает сам актер как человек. Он рассказывает о тех впечатлениях, которыми были полны его предыдущие дни, когда он ехал на фестиваль, и о том, что слышал и видел за час до выхода на сцену. Он повествует о жизни его семьи и о том, как он готовит по утрам завтрак. И о том, почему его недавнее путешествие в Ирак воздействовало на него и его творчество. В аудиозаписи мы слышим длинную речь-высказывание иракского писателя. А потом актер возвращается к листкам с пьесой и ролью, которая когда-нибудь состоится.

Здесь нет спектакля в традиционном смысле, как нет и приверженности к разному рода новациям, уже используемым в современном искусстве. Для российского театра это вообще непривычное зрелище. Главное составляющее – восприятие окружающего мира как материала и регистрация отдельных впечатлений. Видимо, это – даже безэмоциональное простое ощупывание руды, из которой потом извлекутся (или нет) золотые капли творчества. Это происходит в связи с исчерпанностью форм и выразительных средств театра и в связи с желанием преодолеть сам театр как таковой. Здесь отрицается художественное пространство и время и констатируется возврат в досценическое и в дотворческое состояние. Актер обрушивает себя в повседневность, в реальность физического и даже физиологического бытия, вне эстетики и вне какой бы то ни было рефлексии. Искусство здесь как бы и не при чем. И даже такой вне-театр остается театром, так как остается сцена, рампа и сценический свет. «Чтобы понять истину, нужно выйти за ее пределы», и чтобы понять театр, необходимо оказаться за ним.

Заключение. Третий международный фестиваль камерных театров и спектаклей малых форм «МолдФэст.рампа.ру», проходивший с 22 по 29 ноября 2011 года в Кишиневе, позволил осознать границы современного сценического высказывания, возможности режиссера и актера в рамках различных театральных систем, а также реальности выхода в новые художественные измерения.

Вербально-математическая модель фестиваля представлена в виде дуги, соединяющей масскультовый спектакль с рецепцией в современном театре. Между этими

двумя крайними точками расположены сценические произведения, созданные в классическом, модернистском и постмодернистском хронотопах, а также постановки, равно тяготеющие к структурам с разным построением художественного пространства–времени и сочетающие различные хронотопы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хренов, Н. Театр и кино как объекты социальных наук / Н. Хренов // Театр как социологический феномен. – СПб., 2009. – С. 87–119.

Поступила в редакцию 06.12.2012 г.

Репозиторий ВГУ