

Художественное пространство театральной культуры

Котович Т. В.

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



В статье рассматривается художественное мышление в современной сценической культуре на примере постановок, показанных в рамках международных театральных фестивалей: «M@rt.Контакт-2012», «Смоленский ковчег», «Люди», «Славянский базар в Витебске»: Театральные встречи». Автор анализирует способы и формы сценического представления, исходя из осмысления художественных структур, композиции и актерских работ. Исследование посвящено анализу связей в культурном пространстве современности, где исчезли предыдущие формы авторских контактов и еще не сформировались новые устойчивые модели взаимодействия разных культур, точек зрения и подходов. Рассмотрение конкретных произведений позволило автору понять основные тенденции художественного процесса, а также сформировать выводы о насыщенности и качестве элементов такого культурного пространства, как театр. Делая аналитический срез некоторой части культурного пространства, автор стремится экстраполировать свои выводы на общее состояние современного художественного мировидения.

Ключевые слова: театральное пространство, сценическая культура, структура произведения, ритм, монтаж, режиссура, сценография, актерское творчество.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 93-106)

Artistic space of the theatrical culture

Kotovich T. V.

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

The article considers artistic thinking in contemporary stage culture on the example of performances within international theater festivals: «M@rt.Контакт-2012», «Smolenski covcheg», «People», «Slavyanski bazaar in Vitebsk»: Theatrical meetings». The author analyzes ways and forms of the stage performance taking into account understanding of artistic structures, composition and actors' performance. The research centers round connections in the cultural space of today where previous forms of the author's contacts disappeared and new stable models of the interaction of different cultures, points of view and approaches are not yet formed. Consideration of definite works of art made it possible for the author to understand main tendencies of the artistic process as well as make conclusions about the concentration and the quality of the elements of such cultural space as the theater. Making analysis of some part of cultural space the author tries to extrapolate her conclusions on to the general status of contemporary artistic world vision.

Key words: theatrical space, stage culture, structure of a piece of art, rhythm, construction, direction, scenography, actor's creative work.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 93-106)

Международные театральные фестивали в современных условиях заменили гастролью, но это только одна сторона сегодняшних связей в театральном пространстве. Существенной их характеристикой является то, что они позволяют произвести срез состояния определенной части этого пространства, гетерогенно, неравнозначного, многосоставного и

очень неоднородного. При наличии выдвинувшихся в последнее время в российском театре лидеров сценического искусства и при серьезном и мощном слое давно занявших серьезное место в нем классиков существует зона неравновесности. В ней происходят столкновения форм и стилей, новых предложений и неожиданных совмещений известных приемов.

Это своеобразный котел настроений, а также поле поисков.

Цель статьи – выявление особенностей фестивальной палитры зональных международных театральных фестивалей в контексте художественной культуры современности.

Спектакли VII Международного молодежного театрального форума М.@rt.Контакт-2012 (21–27 марта, г. Могилев. Директор фестиваля А. Новиков).

Главным событием фестиваля в Могилеве стала трагикомедия по мотивам пьесы А. Чехова *«Три сестры»* в постановке Небольшого драматического театра из С.-Петербурга. В аннотации пишется, что «привычные драматические произведения выворачиваются наизнанку, но эта изнанка дает им единственно верное прочтение». И с этим утверждением можно спорить, т. к. «единственно верное прочтение» исключается самим ходом сегодняшней художественной жизни. Скорей это может быть единственно возможным способом художественного высказывания в артикуляции Льва Эренбурга, исповедующего гротеск как превосходящую меру абсурда, боли, икотного хохота и отторжения.

Пространство–время в спектакле Л. Эренбурга. Место действия не меняется на протяжении всей постановки. Действие, совершенно сюжетное, развивается направленно и безостановочно. У Льва Эренбурга время выглядит сжато, спектакль словно втиснут в небольшое пространство гостиной дома Прозоровых. В сценографии возникает эффект рафаэлевой «Афинской школы», где философы двигаются на зрителя фронтальной группой-полосой, а пространство за ними, по которому они только что шли, похоже на узкий коридор, никак не могущий эту полосу вместить. Художник В. Полуновский создает нечто похожее на сценической площадке, резко разделяя прихожую на заднем плане и гостиную на переднем расположенными перпендикулярно друг к другу предметами обстановки. Кажется, что все персонажи втискиваются в гостиную через эту узкую прихожую. Да и помещаются они в ней очень плотно, хотя на самом деле спектакль состоит в основном из дуэтных эпизодов. Такое ощущение возникает, конечно, от плотной концентрации пространства, насыщенного, как соляной раствор, предметами (серые казарменные вешалки, серые

табуретки с дыркой, старые рюмки и графины), сливающимися с костюмами и телами в единое, неразделимое *одно* – без всяких разрывов и перерывов. Это чувство безвоздушности создается и присущим мышлению Л. Эренбурга натурализмом. В предельной тесноте сосуществуют контуженный, с постоянными припадками Вершинин (К. Шелестун), хромая и больная с большой палкой-тростью Ирина (М. Семенова), алкоголичка Ольга; с платком на больной пояснице – Маша (Т. Колганова), придурковатая Наташа (С. Обидина), до крайности инфантильный истерик Андрей Прозоров (Д. Шиганов), откровенно омерзительный со своим кровавым зубом Соленый (В. Скварский) и др.

В отличие от спектакля «На дне» по М. Горькому, где у Льва Эренбурга имеется совершенный простор для крайнего натурализма, но режиссер завершает его невероятно трогательным при всей трагичности финалом, здесь, в спектакле «Три сестры», нет катарсиса вообще. Есть жестко материализованное чеховское отчаяние. В результате финального стоп-кадра, резкого обрыва всей истории – отграничения без всякого лирического многоточия – всё происходящее на сцене действие как бы еще сильнее уплотняется.

Такое плотное, сжатое в себе время–пространство образуется рифмами рисунка мизансцен (вокруг фронтально расположенного стола, из левой кулисы – в правую и назад на узенькой полоске между столом и рампой) и вариациями оттенков серо-зеленого с пятнами цвета охры и кремния, а также актерскими интонациями по кольцу от бурно-взрывных до лирических, от нагруженных пережитыми чувствами до философско-раздумчивых, от многословия – к паузам. Есть всё, что бывает в повседневности, только очень сильно преувеличенное, сознательно гипертрофированное. Можно было бы режиссерское высказывание сравнить с раблезианским. С одной поправкой: у Л. Эренбурга совсем отсутствует ирония. И присутствует очевидный интеллектуальный подтекст: постановщик адресует свое художественное послание тем зрителям, которые знают не только текст пьесы, но и другие постановки по этой пьесе и все тексты, написанные по поводу этой пьесы. Постановщик разрушает и конфликтует со всеми этими предполагаемыми знаниями. Подобное сценическое предложение не яв-

ляется абсолютно новым или авангардным. В нем нет элементов актуального художественного мышления. Однако произведения Льва Эренбурга – безусловно мастерские, завершённые целостно и логические в каждом моменте структуры.

«Три сестры» Л. Эренбурга по А. Чехову – концентрат фестиваля в классическом хронотопе с четким реальным и психологическим пространством и направленным временем и с актерами как энергетическими узлами действия.

На полюсе постмодернистского хронотопа – спектакль Е. Корняга «Спектакль № 7», абсурдистская притча о преодолении страха в постановке экспериментального «Корнягтеатра».

Черный кабинет, красные стулья, черные костюмы, выбеленные лица. Отсутствие сюжета, хотя некие сюжетные линии и ходы просматриваются, но только рвущимся пунктиром. Событие открыто для любой его трактовки зрителем. Для каждого персонажа создан особый пластический рисунок, особая пластическая партитура и своя собственная партия. В принципе все они существуют параллельно друг другу в одном пространстве. Звуко-пластическая линия спектакля представляет собой нарастание экспрессии, это согласуется с линией взаимоотношений и с развитием предметной среды. Всем этим согласованием будто дирижируют цветовые рифмы спектакля: красный пульсирует акцентами-точками (стол-стулья-компостеры-бинты). Движения замедляются и убыстряются циклично и сосредоточены в круге. Даже если тела вырываются и попадают в другие геометрические формы, через некоторое время они снова возвращаются к изначальной, к кругу. Режиссер Е. Корняг тяготеет к созданию постмодернистского пространства-времени с повторами эпизодов, с рефренами, с перформансными вставками, с цветовой символикой и символикой геометрической, с синкопами-скачками фрагментов действия и пр. Пространство и время не имеют аналогий в реальности, с ними автор обращается вольно и сообразно задачам художественным, а не реально-жизнеподобным. Актер в подобной структуре выступает как перформер.

Между двумя этими крайними точками – «Три сестры» и «Спектакль № 7» – зона поисков и проявлений современного состоя-

ния театра от масс-культы до арт-хауза.

«Двери» – спектакль харьковского «Театра 19» (невероятное происшествие комедийно-философского и детективно-мистического толка) в постановке художественного руководителя Игоря Ладенко и сценографа Екатерины Колесниченко по мотивам пьесы Луиджи Лунари «Трое на качелях». Определение жанра в программке спектакля так же, как и текст аннотации о том, что это – «очень смешная комедия», может ввести в заблуждение масс-культового зрителя в его ожиданиях. Про смерть всегда не смешно. И совсем не смешно выглядит сентенция о том, что «современный человек так умеет приспосабливаться...».

Актеры существуют в ситуации абсурда. Сценическое пространство представляет собой комнату офисного помещения, переходящую в лестничную площадку с лифтом. Персонажи попадают сюда случайно. И становится ясно, что это дизайнерски организованное помещение – и не помещение вовсе, а трансформация места суда, пространство «бардо» (в тибетской Книге мертвых это – пространство между земными воплощениями человека), где время остановлено. Персонажи постоянно попадают в неожиданность и вынуждены как-то определяться в ней, не имея никакого представления о ее законах и параметрах.

Спектакль основан на вербальности, главное в нем – сюжет, диалог, подтексты и подсмислы. Без слова существование постановки представить невозможно, т. к. все остальные элементы художественной ткани зависимы от слова и его иллюстрируют, поддерживают. В результате вся режиссерская партитура концентрируется в актерам, в их умении держать жанр, в легкости ведения диалога, в нерве реплик, в вариациях интонирования, в острой характерности, в импровизационности, а главное – в постоянном вслушивании... Режиссер выстроил действие между тремя персонажами (Командор – О. Дидык, Капитан – С. Бабкин, Профессор – Ю. Николаенко) по законам классического театра. Однако этот классический хронотоп прорывается вставками из модернистского театра с помощью дзанни (многофункциональный персонаж Н. Иванской).

Спектакль оказывается двойственным. Он вполне может удовлетворить массовую публику, потому что до буквы соответствует заданному легкому жанру благодаря ма-

стерским комедийным актерским работам. И в то же самое время он гораздо глубже, чем это соответствие заявленному жанру, он обращен к грамотному и образованному зрителю, умеющему распознавать символику зрительных образов. По своему хронотопу это – классический спектакль. Здесь место действия определено, хотя и не ясно для персонажей. Время также определено: оно хоть и выглядит возвращающимся в одну точку, однако между этими возвращениями вполне направленно. Сюжет развивается несмотря на эту цикличность, и персонажи меняются и эволюционируют.

То, что автор вводит в классическую традиционную структуру дзання, которая является и двигателем сюжета, и возвращателем действия в изначальную точку, только украшает спектакль, никак не воздействуя на его художественную ткань. Сценограф создает изящный визуальный облик, толкающий восприятие к модернистскому хронотопу. Но на самом деле сценография – не решающий элемент спектакля, она красива и только. Спектакль с равным успехом мог бы существовать и в другом визуальном обличье или даже без сценографии вообще.

Как, например, актеры в спектакле «Лафкадио» Светланы Ивановой по книге Ш. Сильверстайна «Лафкадио, или Лев, который отстреливался» в исполнении актеров О. Л. Байрона и К. Лиске, американцев, выпускников Школы-студии МХАТ (курс К. Райкина). Спектакль, равно интересный зрителям всех возрастов и уровней интеллекта, с сюжетом о Льве, который научился стрелять и держит в страхе всю саванну. Белый гигантский лист становится для актеров фоном, предметом и партнером одновременно. Исполнители работают на сцене, как классические актеры комедии масок, мгновенно превращающиеся в разных персонажей, как блестящие импровизаторы, владеющие техникой диалога и становящиеся почти одним существом. От циркового изящества пластики до психологической окраски персонажей и правды их жизненного существования – диапазон их действия в произведении.

Сильная основа психологической театральной школы этих актеров особенно очевидна на фоне работы театрального товарищества «Комик-Трест» с постановкой «Белая история» Вадима Фокина, в которой цирково-буффонно всё: и игра актеров

Н. Фиссон, Н. Кычева и И. Сладкевича, и музыкальный ряд, и пластика.

Безусловный интерес на фестивале вызвал спектакль *«Над водой под мыслями»*, созданный Тиной Юккер и Клаусом Оверкампом в боннском театре «Марабу». Здесь очевидно авторское построение искусственной ситуации, когда группу ребят собирают для моделирования некоего социума. Художественное время-пространство постановки – многосоставное, гетерогенное, неоднородное. Так, ее структура состоит из нескольких слоев: пластические этюды массы как эпиграф, диалоги в реальном времени в шезлонгах вокруг бассейна, фрагменты-вставки внутренних монологов, фрагменты-комментарии и, наконец, визуальные образы видеокадров. Все эти элементы существуют параллельно, временами перемежаясь, в определенных точках вступая во взаимосвязь.

Кроме того, что неоднородна структура, состав участников неординарный. Здесь профессионалы работают рядом с непрофессионалами. Но это – не любительская постановка. Это – сценический опыт психодрамы, в которой происходит психоаналитический эксперимент с каждым из участников и со всеми ними совместно. Однако это – еще и эстетически окрашенный акт. Сюжет не просто проживается ради решения собственной психологической проблемы, он еще и адекватно вписан в общую канву. А сумма исповедей вплетается в художественно организованную ткань всего произведения, которая выглядит подобием народного танца: круг-соло-круг-соло-круг. Это – целиком постмодернистский хронотоп, т. к. здесь размыта четкая граница между произведением и непроизведением: в рамках эстетически замкнутого целого монологи участников ведутся от собственного имени, а не от лица персонажа. В этом смысле увиденное оставляет вопрос о том, что же является более важным для режиссеров-постановщиков этого зрелища: спектакль как сценическое высказывание или психотерапия подростков?

Еще одним показателем постмодернистского хронотопа оказывается и то, что все происходящее на сцене приближается к хэппенингу. В нем заметны и элементы перформанса. Данные характеристики касаются только режиссерских построений, участники по манере существования остаются в

рамках традиционной школы, как если бы это действительно были персонажи, которых играют актеры.

Близка этому спектаклю постановка Екатерины Аверковой по пьесе П. Пряжко *«Хозяин кофейни»* в Могилевском областном драмтеатре. Здесь актер создает монолог молодого человека, мучительно решающего – «быть или свернуть дискурс» и выдающего смесь инфантильности с аномалией современного сознания. И снова возникает вопрос об источнике пронзительного текста. Действительно, это бьющее вулканной лавой неконтролируемое подсознание автора, персонажа или самого актера? Новая драма предполагает это порубежное существование своих действующих лиц, а потому и требует от актеров владения игрой на грани реальности и художественности. Александр Кулешов, оказавшись в такой ситуации, выбирает путь относительно безопасный. Он существует в рамках психологически-бытового хронотопа, не уходя в остроту экспрессионизма, не остранившись от персонажа по Б. Брехту. Смысл произведения возникает между, между вербальным рядом и видеорядом (интервью с повседневными и обыденными прохожими). Смысл вскрывается в предельной, всепоглощающей заурядности существования. Если Л. Эренбург сделал заурядность существования трех сестер Прозоровых предельно экспрессивной и гротесковой, то Е. Аверкова экспрессивно-взрывной и эпатажный текст П. Пряжко сталкивает в разряд ежедневной обыденности. И спектакль приобретает благодаря этому режиссерскому приему сильную драматическую ноту.

Два полюса обозначены и в пластических произведениях, представленных на фестивале в Могилеве.

Один из них – «Сны Моисея» режиссера-художника Юлии Гинис в исполнении театральной группы «Мисторин» из Израиля с акцентом на визуальной красоте и совершенстве человеческой пластики и перетекающих композиций скульптурных групп. Спектакль завершен, закольцован сюжетом, и его пластическая партитура является способом адекватного выражения содержания. Для автора главным в постановке остается сюжет, все остальное – выразительные средства для выявления его смысла.

Другой полюс – «Электрическое чаепитие», интерактивное театральное пред-

ставление Ljid group из Любляны – является чистым хэппенингом, сопровождающимся вторжением в сознание и личное пространство зрителей в зале, выходом на проезжую часть улицы, предложением вступить в какую-то малопонятную игру, созданием явно беспокойной и нестандартной атмосферы внутри художественного акта.

Таким образом, Могилевский фестиваль предложил широкий спектр произведений с разными художественными приемами, формами и образами.

Постановки III Международного фестиваля камерных и моноспектаклей «Люди/ Ludi»-2012 (г. Орел, директор фестиваля – А. Михайлов).

Начинался фестиваль спектаклем на двоих актеров. «Свой театр» из Вологды представил постановку «Ссора», дуэт-фантазию, спектакль-шутку по повести Н. Гоголя «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», авторами которого являются актеры Всеволод Чубенко и Олег Емельянов.

Импровизация, высокая вербальная культура, мгновенное и многократное перевоплощение, остранение, изобретательная игра с предметами и деталями сценографии, а также с элементами костюмов – все это характеристики традиционного актерского театра. И если в «Лафкадио» комедия приближается к цирковому клоунскому представлению, то в «Ссоре» сохраняются заданная сценографией графическая тонкость, стилистическая сдержанность и изящная простота. Актерская партитура сравниваемых спектаклей при зонах импровизации математически рассчитана. Один и другой дуэт классические. Вербальность в них – самое важное, хотя совершенно завораживает их игра с предметным миром спектакля. Оба произведения цикличны в своем пространстве-времени: действие кружит, но не возвращается к началу, а движется через рифмы; время – это время рассказа о происходящем, поэтому оно сиюминутно и в прошлом, так же, как и пространство, конкретное и абстрактное.

Две молодые актрисы – Елена Симонова и Валерия Жилина – в спектакле Александра Михайлова «Наташина мечта» по пьесе Я. Пулинович в театре «Свободное пространство» (г. Орел) создают два монолога. Режиссер организовал сценическую площадку, используя амфитеатр зала так, что образуется модель телестудии, в которой

снимается очередное ток-шоу. Каждая героиня обращается к публике со своей историей жизни как на исповеди, но исповеди публичной. Каждая открывает смысл своего внутрличностного конфликта и вместе с тем старается оправдать свою позицию. Пьеса Я. Пулинович относится к «новой российской драме», которая пытается уловить и вербально зафиксировать самые темные уголки сознания современного человека. Это драматургическое предложение взыскует не эстетически совершенных, не традиционно психологических или модернистских сценических аналогов. Эта драматургия требует нового сценического языка. Современный же театр не имеет адекватных методов постановок и, обращаясь к подобным пьесам, ищет выразительные средства в структурах проверенных и хорошо знакомых.

Так, А. Михайлов стимулирует среду действия, Е. Аверкова, как подчеркивалось выше, расслаивает и раскалывает пространство, Н. Исхандарова в Новом Московском драмтеатре в постановке пьесы П. Пряжко «Урожай» создает игровое замкнутое пространство.

У актрис А. Михайлова иные, чем у актера Е. Аверковой, предлагаемые обстоятельства. Монолог «Хозяина кофейни» – для себя, это – внутренний монолог. Обе Наташи из «Наташиной мечты» существуют в двойной перспективе: сами по себе, а с другой стороны, – в телестудии под софитами. Персонаж спектакля Е. Аверковой безотносителен к происходящему на видео-проекции, а персонажи постановки А. Михайлова находятся внутри среды постоянно и плотно встроены в нее, они и воспринимаются только сквозь эту среду.

«Урожай» Наркас Исхандаровой располагается в зоне поиска документальной пластики, уличных интонаций и жестов, субкультурной артикуляции и манеры одеваться – в зоне поиска специфического отражения современной улицы с ее нравами и правилами. Режиссер исключает эстетическое оформление драматургического материала, а, значит, полностью отказывается от любого катарсиса. И вместе с тем, у нее соблюдены все принципы традиционного театра жизнеподобия, даже с некоторым желанием превзойти эффект присутствия, достигаемого кинематографом и недостижимого в театре. Рампа всегда подразумевает игровое начало, рампа всегда делает

сценическое зрелище обозреваемой моделью, а не естественным событием. Какой должна быть модель, адекватная новой драме, остается вопросом для театральной практики и для исследователей театра. Но и предложенное на анализируемых фестивалях, безусловно, интересно, что доказывает реакция зрителей – живой отклик и несомненное переживание.

Предельно изысканное и утонченное вербально-пластическое зрелище вступает в противоречие с текстами новой драмы, однако содержит не менее глубокую и трагическую эссенцию. Это – «Исповедь маски» по одноименному роману Юкио Мисимы в постановке Инны Соколовой-Гордон и исполнении Андрэ Мошоя в берлинском театре «Русская сцена». Время разворачивается направленно, с детства героя к тому моменту, когда начинаются эти воспоминания, и, вместе с тем, это же самое время движется от данного момента вспять. То есть воспоминания как бы отражаются в настоящем, окрашиваются нынешним эмоциональным состоянием персонажа в преддверии хакири. Каждый новый фрагмент прошлой жизни – пластический этюд с особым хореографическим ходом, с особым цветом предметов и костюма, с особой световой партитурой. Пластическая структура спектакля соотносится не столько с вербальным рядом прозы, сколько с ритмом и смыслом хокку. Она является хореографическим аналогом боя с тенью и медленного хакири. Текст, произносимый актером, словно растворяется в игре с вещью, в ритме спектакля, в пластике тела. Все пространство сцены – это черный кабинет, световой луч сужает его до фигуры актера. Время представляет собой точки-толчки, в которых сконцентрированы все эмоции персонажа. Актер верен японской традиции: эмоции никак не отражены на лице (особая игра – игра с маской), возбуждение никак не влияет на степень экспрессии танца, все дело – в сопоставлении, все дело – в медлительности ритмического рисунка, который завершается неожиданно и таинственно, вне психологических объяснений. Смысл хокку высекается из столкновения содержания отдельных фраз, из столкновения метафор, из изысканности отношения к миру, и этот смысл заключает в себе трагедию. Так и в спектакле: создается впечатление то ли летящих на ветру цветков сакуры, то ли силь-

ного снегопада; возникает ощущение перформанса, когда человек босыми ступнями идет по охристым листьям и снежинкам. И этот смысл заключен в проблеме собственной экзистенции героя, ведь каждый эпизод его жизни содержит мысль о смерти. «Сила женщины определяется степенью страдания, которое она причиняет своему возлюбленному», — эту сентенцию героя можно отнести к его отношениям с жизнью.

На фестивале в Орле была представлена работа Школы драматического искусства (Москва) — постановка Александра Огарева «Чудо со щеглом», театральное прочтение поселковой повести Арсения Тарковского. Как обозначено в программке, которая сама по себе является произведением искусства, многосоставным и многосложным, спектакль продолжает стилистическую линию предыдущих постановок поэтических текстов с методиками, разработанными Анатолием Васильевым.

Спектакль «Чудо со щеглом» можно охарактеризовать как многомерный, эстетский, красивый, пряный, с интонациями Серебряного века, вкусный, тактильный, музыкальный.

Его пространство мозаично в разных смыслах. Сценическое пространство организовано так, что действие происходит симультанно сразу в нескольких точках. На сцене существует несколько комнат, двери которых раскрыты в большую гостиную с огромным круглым столом в центре. К ней примыкает часть сценического планшета с роялем — это уже относится как бы к фрагменту концертного зала. Зрители рассажены по заднику сцены и в одной из кулис. Поэтому реальный зрительный зал, кресла которого покрыты полотнищами, виден целиком, в его проходах также происходит действие, как и на балконе зала. В таком пространстве возникает сразу несколько визуальных перспектив. Причем на самом близком плане все пространство необычайно насыщено всевозможными предметами разного объема, размера и фактур. Здесь и огромный самовар, и вязанки баранок, букеты полевых цветов, варенье и мед в вазочках, кусочки ягодного торта, блинчики и конфеты — на столе. И многочисленные писчие приспособления в кабинете, расположенном на втором плане и видимом в открытом проеме двери. И свечи, и подсвечники. И огромная лейка под самыми колосниками

(оттуда пойдет сильный дождь). И разные чудные штучки наподобие невысокой прялки, увешанной крошечными игрушечками... Весь этот первый и второй планы — просто-таки декупажные. Такое почти тактильное ощущение мастерского рукоделия возникает и от всей постановки. Третий план — фрагмент сцены с роялем — аскетичный, строгий, гулкий. Самый дальний — в проходах и на балконе — предметов не имеет, там появляющийся актер высвечивается лучом прожектора или в на мгновение включенным в зале светом.

Пространство спектакля «сшивается» из нескольких разнородных элементов:

- текст (особая методика его произнесения) + визуализация текста (актерское действие);
- фрагменты музыкальных произведений Франца Шуберта (исполняемые актерами Игорем Даниловым — красавец бас, Марией Зайковой — хрупкое сопрано и Еленой Амирбекян — играет Шуберта), которые представляют отдельную линию действия — домашний концерт;
- ритуал посиделок (в который вовлекают и зрителей);
- каждый из них — неожиданный реальный дождь из крупной лейки);
- тексты стихов Генриха Гейне (их читает по-немецки, присаживаясь на краешек стула, утонченная дама в черном), которые разрывают стихотворную ткань текста А. Тарковского, отчего возникает особенный резонанс, своеобразная реверберация;
- особое, совсем интимное действие в кабинете (зимним морозным вечером при свечах Поэт — Александр Огарев — пишет свою поэму, читая ее вслух).

Игра с предметами является структурообразующим элементом спектакля. Его пространство — это мир предметов, сцепленных, связанных в единый букет, благоухающий и многокрасочный. Предметы возникают и исчезают, меняют цвет, из живописных превращаясь в офорт (художник-постановщик Елизавета Дзуцева и художник по свету Иван Даничев). Предметы ведут за собой героев, которые тоже возникают и исчезают, называясь Метелями, Куролесицами, Ломброзиадами и Поклонницами. Изобилие почти Коровинское, плотное, цветастоживое и детально усугубленное в мелочах. Предметы возникают из глубин стиха, легко взлетают и отделяются от него, становясь

самостоятельными и от стиха независимыми, они словно уплотняют стих или, наоборот, делают его разреженным, как кружево.

Актерская игра в спектакле сравнима с «легким дыханием» (метафора Ивана Бунина). Текст и пластика, интонации и движение, голосовые вибрации и жесты скользят относительно друг друга. Нежно, волнисто, воздушно у Поэта и его поклонниц или грузновато и графично – у персонажей-музыкантов.

Время в спектакле так же мозаично, как и пространство. Сюжет развивается в течение определенного периода: поэму герой создает зимой, а посиделки происходят летом на даче. Но художественное время произведения не является ни временем сюжета, ни хронологической последовательностью, ни даже внутренним временем Поэта, это – время рифм и музыкальных ритмов. Как в традиции восточного театра, время отсчитывается и отбивается с помощью тактов музыкальными инструментами, так и в спектакле Школы драматического искусства время представляет собой музыкально-поэтическую ткань.

Образы создаются намеком, полутонem, штрихом, без сильной светотени и объема, легким перышком. Красивые и изящные женщины, талантливые и галантные мужчины.

Смысл произведения – это эстетическое, стильно оформленное многоцветье и многогладостие существования. Ежесекундное эпикурейство. Наслаждение визуальное, вкусовое и обонятельное.

Поэтическое марево раннедетного чувства влюбленности, беспечности, пряного воздуха, полутемных коридорчиков старого дома, волшебство красной розы на белом рояле. Зимние вечера и барская шуба, огонек одинокой свечи и Шуберт, черная перчатка и кожаный переплет поэтической книжки. Это марево кружит, воронкообразно втягивает внутрь, радует, веселит, заставляет тоже сделаться эпикурейцем.

Этот спектакль относится к модернистскому типу хронотопа. 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 является не самими объектами, а их соотношенностью. Здесь время восприятия – конструктивно очень сложное – оказалось ведущим, т. к. оно обладает «таким расширенным полем элементарно-структурных от-

ношений, в котором элемент более свободно варьирует свои связи с другими предметами реального мира» [93, с. 86]. Принципом согласования в модернистском спектакле является верховенство пространственно-пластической системы, актер здесь становится частью целостного образа спектакля. Способом «сборки» фрагментов пространства и времени является вертикальный монтаж, в котором через серию фрагментов идет одновременное движение целого ряда линий с собственными композиционными ходами в композиции общей целостности.

Постановка «Похождения Шипова, или Старинный водевиль» по Б. Окуджаве в постановке Александра Плетнева в Калужском областном драмтеатре является постмодернистским сценическим текстом.

В основе лежит сюжет предельно иронический, этакий анекдот об отставном офицере графе Толстом, молодом человеке с либеральными взглядами, который распространяет грамотность. Преподаватели устроенной в имении школы – это находящиеся под негласным надзором студенты. Дознание по делу поручено секретному агенту Михаилу Шипову, личности сомнительной.

На очень узкой полоске сценического планшета, на тесаном бревне на цепях происходит почти цирковое пластическое действие с элементами психологического театра и театра абсурда. Комедия переплетается с драмой, трагические моменты выглядят из бытовой анекдотической репризы.

Сценический прием, изобретенный Вс. Мейерхольдом символистского периода (сужение игрового пространства), используется в спектакле А. Плетнева не для символизма, а для того, чтобы укрупнить и приблизить персонажей и создать предельный эффект присутствия. Актеры не выходят к зрителям сквозь рампу, но зрители ощущают себя внутри происходящего.

Экспрессивная постановка строится на гротеске-столкновении, когда каждый следующий эпизод вступает в такое столкновение с предыдущим, что сам обретает новый оттенок смысла и предыдущему придает иное значение. Всю эту бурлящую, остроумную фантазмагорию объединяет цветово-световая партитура спектакля с брейгелевским колоритом (зеленовато-серо-коричневая с пятнами голубого, золотого и белого). Актерская партитура состоит из больших монологов и пространственных диалогов.

Пространство-время – мозаика из разнообразных состояний, из одновременных фрагментов. В конечном итоге смысл спектакля определяет зритель. История остается открытой, не исчерпанной, а, значит, многовариативной, что и позволяет зрителю создать собственный результат ее.

Бревно опускается и поднимается на разную высоту, превращаясь в кровать, часть стены, стол, бордюр пруда. Действие происходит в комнате борделя, в трактире, в приемной чиновника, в квартире, в гостиничных номерах, на улице или даже в ирреальном пространстве. Все эти места только обозначены в спектакле намеком, с помощью бревна и нескольких предметов. В сценографии господствует минимализм. И бревно становится стилеобразующим элементом. Во-первых, это геометрическая фигура – горизонталь, линия. На ней все персонажи словно нанизаны. Во-вторых, это – символ опоры, бездушной силы и тяжелой мощи. Движения актеров и конфигурация мизансцен определяются линией бревна. Оно объединяет все действие постановки.

Время неопределенно и не повествовательно. Вначале еще как-то улавливается некоторая последовательность событий, но очень скоро из-за мозаичности дробной структуры становится дробным и время. Более того, события спектакля вполне можно поменять очередностью или вообще начинать с конца.

Постановки III театрального фестиваля «Смоленский ковчег» (10–17 апреля 2012, г. Смоленск. Директор фестиваля – Л. Судовская).

Структура спектакля «Похождения Шипова, или Старинный водевиль» подобна другому калужскому спектаклю. В Смоленске была показана постановка «Если любишь – найди», спектакль Александра Плетнева, представляющий совокупность песен советской поры. Здесь принцип мозаики особенно важен, так как сюжет отсутствует вообще. Каждая песня представлена как маленький спектакль, заверченный и целостный, со своей историей, героями и смыслом. Таким же является и время спектакля. Его направленность относительна, она представлена только хронологией создания песен. Пространство постановки плотное, многонаселенное, гомогенное и не имеющее разрывов.

Один и другой спектакль А. Плетнева – замечательно ансамблевые. Второй спектакль решен в кинематографическом приеме с мельчайшими подробностями деталей эпохи, настроения и атмосферы. Этот второй спектакль – целиком пластико-хореографический (балетмейстер Татьяна Борисова, сцендвижение Айдара Закирова), невербальный. Актерская партитура в нем выстроена на мгновенных перевоплощениях из песни в песню, из истории в историю. Так же меняется визуальный облик, зависящий от настроения песни и стилистики времени песни (художник Светлана Литвинова).

На малой сцене Смоленского драмтеатра Новый театр из Лодзи (Польша) показал спектакль режиссера Ярослава Тумидаевского «Святая Иоанна скотобоен», трагедию Б. Брехта. Это – современное постмодернистское произведение, чистый перформанс, сохраняющий прием остранения, предписанный системой Б. Брехта, и политические декларации, органически связанные с этой системой. Молодые люди особенно остро реагируют на социальные деформации, поэтому их сентенции выглядят в спектакле актуальными и резкими.

Актерское исполнение в художественной системе спектакля подобно художественному поведению перформеров. Это – целиком личностная артистическая позиция, несмотря на точное следование рисунку образа. Актеры как бы преодолевают границы образа и выходят на уровень собственного отношения к предлагаемым обстоятельствам. Психологическая подоплека исключается, суть находится не в атмосфере и не в подтекстах. Положение актера усугубляется тем, что вся предметно-визуальная среда не является ни действенной и ни образной сценографией (художник Мирек Качмарек). Вся визуальность спектакля – это инсталляция.

Инсталляция – пространственная композиция, созданная на основе монтажа сделанных вручную или созданных производственным путем пространственных объектов, вызывающая интеллектуальное напряжение, смысл которого обнаруживается в логике игровой ситуации, где каждый элемент инсталляции обретает значение в зависимости от других элементов структуры. В инсталляции обнаруживается соотношение живописи, скульптуры, дизайна, графики.

Вся сцена заполнена различными объектами. Старой формы унитаза, а с другой сто-

роны площадки – натуральный макет белой с бурыми пятнами коровы. Между ними, на авансцене у ног зрителей, деревянное распятие. Все эти объекты связаны нитями длинных кровеносных сосудов, а унитаз вообще наполнен красной жидкостью (кровью?). Всю правую часть задника занимают несколько небольших квадратных экранов с повторяющимися сразу на всех (как на картинах Энди Уорхолла) видеороликами приготовленной еды. На заднем плане от кулисы к кулисе расположен длинный алюминиевый разделочный стол с кусками темного мяса.

Инсталляция связана с сюжетом и действием актеров опосредованно. На первый взгляд, они как будто из разных художественных систем. Однако очевидно, что инсталляция (объекты) и перформанс (актерская игра) не только усиливают обоюдную напряженность, они совместно создают разновекторный смысл происходящего. Пространство спектакля гетерогенно, т. е. в каждом своем топосе насыщено особенными и неподобными элементами, несущими отдельное содержание. Когда каждый отдельный топос активизируется (спускается красная жидкость из сливного бочка, или Иоанна гарцует на корове, или разделяется туша на столе, или появляется новое изображение на экранах и т. д.), ставится новый акцент постановки, чаще совершенно неожиданный и не предполагаемый.

Так же неоднородно и время спектакля. В постановке есть направленно развивающаяся история. Это – внешняя, наглядная характеристика времени. Время изображения на экранах в это внешнее время не вписывается, а идет параллельно и иногда врывается в ход внешнего времени, придавая ему новый смысл. Время движения красной жидкости в сливном бачке также имеет отдельный смысл. И еще один пласт времени – движение красной жидкости по трубкам-«кровеносным сосудам», и оно имеет самостоятельное значение в спектакле, выводя его в метафизический уровень, так как они проходят через тело Христа. Таким образом, соединяется обыденное (и даже низменно обыденное) с сакральным в их противостоянии и современном конфликте.

Структурообразующий элемент спектакля – именно это столкновение. Политизированный и социальный смысл постановки невозможно расшифровать без уяснения данного конфликта, выраженного при по-

мощи сценографии.

Как и в спектакле шведского театра «Альбатрос» (Этран) «Kongo» режиссера Роберта Якобссона и сценографов Азы Либерат и Тимьи Фемлинг. Двое актеров рассказывают историю Конго, используя аутентичные африканские атрибуты, музыкальные инструменты и видео на заднем занавесе с фрагментами документальных фильмов о драматических событиях в этой стране и текстами документов.

В актерской игре использован брехтовский метод остранения, даже в большей степени, чем это используется у польских актеров. Исполнители легко переключаются из образа в образ и выходят из образа, обращаясь в зрительный зал от своего имени. Шведские актеры создают зрелище динамичное, эмоционально насыщенное и страстное. Реплики в зал служат и средством выражения собственной, человеческой позиции актеров, и своеобразными цезурами в художественном пространстве спектакля.

Каждый новый фрагмент усиливает экспрессию художественного текста, и подобные цезуры позволяют уловить смысл и степень эмоции предыдущего и психологически настроиться на следующий. Так же, как и в польском спектакле, структурообразующий элемент содержится не в какой-то определенной партитуре произведения, а во взаимосвязи и пересечении партитур. В отличие от польского спектакля, актерская манера у шведов не производит впечатления перформанса, а сценография не похожа на инсталляцию. И, на первый взгляд, актеры могут действовать вообще без визуального ряда. Однако художественный смысл диктуется многосложным пространством-временем произведения.

Итак, пространство мозаично и гетерогенно, т. к. включает разнородные элементы, «сшитые» коллажно, а время слоисто, т. к. включает время истории в эпизодах, время сиюминутных актерских реплик в зал и время, отраженное в кинокадрах. Технологический принцип соединения всех этих параллельных рядов времени действует через остранение актеров. Когда актеры выходят из образа, они обращаются к видеоматериалу. Когда актеры снова входят в образ, активизируются африканские атрибуты на сцене.

В другой части этого спектакля – «Mary Kingsley» – действует женский актерский дуэт. Главная героиня рассказывает исто-

рию своей жизни в Африке. Ее монолог дополняется музыкальным рядом. Другая актриса у левой кулисы исполняет разные по ритму и характеру мелодии на нескольких экзотических инструментах. Этот музыкальный ряд не иллюстрирует актерскую партию первой актрисы, не дополняет ее и не является ее фоном. Он вступает в своеобразный диалог, становится участником. Более того, он – камертон в спектакле. Он делает время в спектакле сиюминутным (главная героиня ведет разговор о прошлом, уже случившемся) и действие – очевидным, почти тактильным (главная героиня не действует, а говорит). В пространстве обе участницы не пересекаются, как это происходит в другой части у актеров-мужчин. Они на самом деле существуют в разных реальностях. И вместе с тем они пребывают в художественном слиянии, эмоционально усиливая друг друга.

Творчество Виталия Барковского, главного режиссера Смоленского драмтеатра им. А. С. Грибоедова, представляет интерес как постмодернистское. Он экспериментирует с ритмами, цветовыми сочетаниями и актерским исполнением. Но, в отличие от представленных на фестивале постмодернистских работ других режиссеров, манера В. Барковского тяготеет к ритуалу, а не к публицистике. Смоленский режиссер намеренно растягивает темпоритм, отчего сразу меняется пластический рисунок актерского движения. Время замедляется, и его эпизоды-фрагменты перетекают друг в друга незаметно. Пространство спектакля «Этюды любви» по пьесе Елены Поповой соответствует этому растянутому ритму. Оно разрежено. Объекты его (фрагменты сценографии и фигуры персонажей) – белые на черном фоне – подобны отдельным штрихам и пятнам в большом офорте. Между ними много пустот, прозрачных стекол, безвоздушности. Персонажи словно плывут в этом внетяготении. Взрывы их эмоций, их страсти, исповеди и смерти четко не выявлены, спрятаны. И странным образом эта детективная история превращается в загадочную символистскую драму о любви и убийстве из ревности. В. Барковский вскрывает ситуацию, когда в психике персонажа происходит сильное торможение в предельно экстремальных моментах. Произведения В. Барковского создаются на пограничье психоанализа и постмодернизма. Здесь использованы приемы наплывов и движений

по кругу. Спектакль един и целостен, в нем нет разрывов и движений в параллельных пространствах. Пространство–время постановки гомогенно, однородно во всех своих элементах. Оно «сшито» одним приемом. Художественный смысл произведения – в его стилистике: гармонии, изяществе и отточенности постановочной манеры.

Спектакли «Славянского базара в Витебске-2012» в программе «Театральные встречи».

Валерий Белякович – частый гость в Витебске. И на гастроли, и на фестивали он привозит самые интересные работы Московского театра на Юго-Западе, который он возглавляет 36-й сезон – с момента создания коллектива. В этом году В. Белякович представил и свой спектакль «Мольер», поставленный в Драматическом театре имени К. С. Станиславского, также им теперь руководимом.

Пьесу Николая Коляды «Баба Шанель» В. Белякович представил в традиции исполнения женских ролей мужчинами. После юбилейного концерта, посвященного десятилетию хора, его участницы собрались отметить это событие. В застолье, организованном вскладчину, они вспоминают свои гастроли, выступления и успех. А потом появляется худрук хора и излагает перспективы дальнейшего творческого развития. Поскольку участницам за 80, и все они инвалидки без голоса и слуха (!), он решает произвести ребрейдинг и представляет новую певицу, молодую (55 лет) и подающую надежды. Вместе с новенькой он собирается выступать на авансцене с новой программой в то время, как все остальные будут стоять в черном у задника и без освещения. Хор, естественно, отказывается от таких перемен, и худрук покидает старух.

Пространство сцены представляет собой полукруг. По линии рампы фронтально расположен длинный стол на семь человек (еда и все прочее – условно), а по окружности находятся огромные вертящиеся зеркала (знаковая деталь в сценографии В. Беляковича), вдоль которых идет балетный поручень. В первой части спектакля вся сценография является предметной средой, в которой происходит действие, местом действия, иллюстрирующим реальность происходящего. Время этой части постановки – реальное время проведения застолья.

В актерской партитуре нет чистого жанра. Здесь взаимосвязаны и переходят друг в

друга психологизм, фарс, буффонада. В это вписывается постмодернистская цитатность. Например, Сара Абрамовна (А. Санников) постоянно читает фрагменты стихов Марины Цветаевой и Анны Ахматовой, и это воспринимается опасно смешно. Или, к примеру, весь музыкальный ряд спектакля состоит из подбора современных популярных песен, создающего ритм и характер происходящего на сцене (звуковое оформление М. Короткова).

Структура спектакля состоит из трех различных по ритму и смыслу частей. Ровно в середине постановки происходит ритмический и смысловой перелом – в сцене появления художественного руководителя хора Сергея Сергеевича (Д. Нагретдинов) и его новой солистки Розы Рябоконт (Г. Галкина). Спектакль мгновенно меняется пластически. Партия Сергея Сергеевича решена через серию акробатических этюдов.

И, наконец, третья часть спектакля. Она представляет собой целиком пластическую постановку. После конфликта с руководителем хора прямо у праздничного стола умирает 92-летняя Капитолина Петровна (М. Шахет). Актер сбрасывает концертный сарафан и остается в черном трико танцовщика и бандане на голове. Стол с яствами превращается в место возлежания скончавшейся, а переход из реального существования персонажа в ирреальное его бытие решается через пластически долгий эпизод с резкими и изломанными движениями, напоминающими танец умирающего лебедя. Сценическая площадка погружается в полутьму (световое оформление В. Климова), и постепенно меняется время-пространство спектакля. Пространство становится целиком мистико-мистериальным. Границей перехода всех участниц хора в это пространство является стол, крутящийся крестообразно, словно дверь-вертушка. Сбрасывая свои сарафаны, кокошники и бусы (костюмы разработаны В. Беляковичем), все персонажи превращаются в графические фигуры, черные на фоне поблескивающих зеркал. Фигуры одна за другой входят в узкую зону между плоскостью зеркала и поручнем. Там и начинается танец этих душ-птиц, где у каждой своя особая хореографическая партия. Переход в это новое пространство создан В. Беляковичем так, что мы не вдруг понимаем, умерли старухи или это некий неожиданный прием в их соб-

ственном празднике. Здесь ощущается аналогия с пространством «бардо» в тибетской Книге мертвых, где умерший человек не сразу понимает, что он уже ушел из реальности. Зритель, сторонний свидетель, как будто участвует в этой графически тонкой мистерии перехода. Персонажи сходятся, и возникают группы, похожие на персонажей известных картин (к примеру, «Весна» С. Боттичелли), а потом снова разъединяются и танцуют в одиночку.

Время становится таким же ирреальным. Оно кружит вместе с танцующими, потому что их движения повторяются, и они движутся по окружностям, как суфийские дервиши. И это время в спектакле обладает характеристиками вечности, т. е. оно не развивается, не направленно и не насыщено реальными событиями.

Таким образом, мы обнаруживаем, что структура спектакля, содержащая противоположные по форме части, представляет собой экспрессивный гротеск. Здесь гротеск используется как столкновение фрагментов. А. Юберсфельд формулирует дефиницию гротеска следующим образом: «Когда напряжение достигает вершины, когда смерть и комическое, насилие и насмешка, тоска и решимость сцеплены вместе, – будь то благодаря одновременности внутреннего противостояния или же благодаря тому, что они быстро сменяют друг друга, – мы имеем дело с совершенно специфическим наслаждением гротеска – наслаждением, которое столь успешно проанализировал Бахтин в своей книге о Рабле» [654, с. 15]. Катарсис высекается из такого гротеска, обладающего особенно сильной экспрессией.

Как видим, режиссер добывается сложного состава смыслов своего произведения. Во-первых, нравственный смысл вскрывается в мысли о мимолетности жизни и бессмысленности погони за временем в желании убежать от старости и быть среди людей. Во-вторых, эстетический смысл состоит в гармоническом сочетании кича и высокоинтеллектуального уровня постмодернистского зрелища, в математическом расчете изменения ритма в спектакле, в чистоте и органичности актерской работы, в высоком мастерстве и артистизме решения актерами режиссерских задач, в приоритете яркой театральности (причем, театральности в чистом виде, т. к. в спектакле не используются никакие другие выразительные средства,

кроме собственно сценических). При этом В. Белякович всегда верен духу драматургии, с которой работает. В данном случае спектакль соотносится с мышлением Н. Колляды. Режиссер В. Белякович автономен на сто процентов и ровно на столько же следует за автором. Ансамблевость – основная характеристика постановки: актеры чувствуют друг друга по системе К. Станиславского. В середине спектакля появляется эпизод сольных акцентированных партий (Сергей Сергеевич и Роза Рябоконь), функцией которого является сбой в ритме для последующего его перевода на новый уровень. Математическая формула спектакля: «7-2-7». При геометрической конфигурации: $_/-$. Способ визуализации этой формулы – полистилевая «сборка» спектакля и полиритмическая характеристика постановки.

В спектакле «Мольер» драматического театра им. К. С. Станиславского по мотивам пьесы М. Булгакова «Мольер (Кабала святош)» В. Белякович прибегает к структуре: герой-толпа. Излюбленная сценографическая идея зеркал позволяет режиссеру создать атмосферу театрального закулисья, лживую, предательскую, смертельно опасную и очень строгую (форма зеркал дает математический расчет пространства). В этой стройной холодной строгости и пустоте карнавальная золото-цветастой волной то и дело взмывает и опадает актерская массовка (костюмы В. Беляковича). Это – как у А. Ахматовой:

*И сама я была не рада,
Этой адской арлекинады
Издалека слышав вой,
Все надеялась я, что мимо
Белой залы, как хлопья дыма,
Пронесется сквозь сумрак хвой.
Нет отбоя от рухляди пестрой <...>*

Действие в спектакле движется рывками-пунктирами:

Во всяком следующем эпизоде – новая точка событий. Мольер всегда в центре эпизода или в центре сюжета эпизода. Все персонажи вокруг него представлены в спектакле не как его собеседники, помощники или противники, а как персонификации его судьбы на нисходящей линии к умиранию. В красно-черно-золотой гамме это похоже на зловещий ритуал, что подчеркнуто и временем в спектакле. Ритм постановки создают хореографические эпизоды, кото-

рые воспринимаются, на первый взгляд, как вставки, а в сущности являются своеобразными часами, отбивающими промежутки времени, части пройденной Мольером дороги к смерти. И вместе с тем эти хореографические эпизоды есть фрагменты того спектакля, который дают в этот вечер в театре Мольера. Реальная театральная площадка – это закулисье, а где-то там, за правой кулисой, невидимой для зрителя из зала остается сцена театра Мольера. Хореографическая группа (хореограф Ф. Ситников) готовится перед зрителем для выхода на ту, воображаемую сцену. Каждый вечер (отдельный эпизод спектакля) они начинают тот самый показ.

Все актеры играют трагический смысл произведения, сгущая темную и мрачную энергетику вокруг Мольера. И Людовик (В. Корнев), статный и величественный. И архиепископ Парижа (В. Михалков), красным пламенем кружащий вокруг Мольера. И любимые женщины Мадлена Бежар (Л. Лушина) и Арманда Бежар (А. Сенина), прелестные, словно мотыльки, актрисы мольеровой труппы, предавшие своего возлюбленного.

Только Мольер (его играет сам В. Белякович) многогранен. Эта партия решена как ведущая и как страдательная. То есть действуют и толкают действие вперед они – его окружение, а он оказывается внутри интриги. Но на самом деле он – в центре действия не по обстоятельствам сюжета, а по внутреннему развитию и раскрытию на пути усугубления трагедии. Такая метаморфоза происходит и с пространством спектакля. Из внешнего пространства события оно становится внутренним пространством Мольера.

Спектакль «Мольер» обозначен в программе как «Пьеса из музыки и света». Эта постановка в жанре трагического карнавала звучит словно реквием. Свет всегда падает на лицо Мольера. Оно всегда выделено из полутьмы, как это бывает в картинах Рембрандта. Смысл произведения В. Беляковича – в благородстве и достоинстве смерти загнанного в угол, униженного и растоптанного, но не сдавшегося человека.

Национальный академический драмтеатр им. М. Горького представил спектакль «Пане Коханку» Сергея Ковальчика по пьесе А. Курейчика, созданного в рамках Арт-фэста «Тэатр Уршулі Радзівіл». В художественном

вымысле авторов (определение постановки в программке) звучит трогательная история старика Казимежа Радзивилла по прозвищу Пανε Коханку, который так и не был понят в свое время и не был признан в отечественной истории как белорусский Леонардо. Трогательность звучит в интонации режиссерского построения, в сюжете любовной истории, в исполнении Ростислава Янковского. В его манере присутствует некоторая отстраненность от событий, замкнутость персонажа в своем внутреннем мире и определенная демонстративность. Радзивилл такой на протяжении всего спектакля. Он заданно неизменен. И в этом загадочен. Сюжет играют все остальные, раскрываясь и тем самым раскрывая суть событий и сущность Радзивилла.

Время спектакля – это время сюжета, т. е. реальное время происходящего события. Актеры существуют в своих образах, никак и никогда не выходя из них в другую реальность. Даже наличие дзанни не нарушает сплошной гомогенности времени: трое Рыжих (С. Жбанков, А. Сенькин, В. Гречухин) на самом деле крепостные Радзивилла, и их линия в спектакле находится внутри всего событийного ряда. Даже монолог Августа Понятовского (А. Суцковер) в финале является послесловием, но не метафизическим обобщением случившегося.

Даже когда во втором акте возникает своеобразная вставка – спектакль в спектакле (усадебный театр Радзивилла показывает свою постановку королю), не меняется ход

событийного времени. В основе движения времени находится жизнеподобный ритм последовательно развивающегося события. В первом акте слегка замедленный, ведь характер акта определяет его вербальность. Второй акт более действенный, т. к. главная пружина интриги раскручивается именно в нем.

Иная ситуация с пространством. При своей гомогенности (реальная обстановка, детали сценографии, предметная среда, костюмы) пространство спектакля точно, т. е. действие происходит в разных местах сцены, как будто «камера» выхватывает разные фрагменты в картине одного события.

Цветовая партитура представляет собой синевато-коричневую гамму костюмов и предметов, создает эффект старинного гобелена. Хронотоп спектакля в сочетании с его визуальным колоритом позволяет понять, как ироническая комедия превращается в драму неординарной личности.

Заключение. Срез фестивального движения в регионах позволяет осмыслить поле сценических поисков и общее состояние современного театрального мышления вне мейнстрима, в глубине театральных процессов. Сегодняшний день театра обозначен разными подходами к созданию произведения и равноправным существованием спектаклей с разными структурами и художественными смыслами. Исходя из этого можно заключить о гетерогенности всего культурного пространства современности.

Поступила в редакцию 24.09.2012 г.