

УДК 792.01

VI Международный молодежный театральный форум «M.@rt.Контакт — 2011»: сегменты театрального искусства

© Котович Т. В.

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

В статье исследуются театральные произведения, показанные на международном молодежном театральном форуме «M.@rt.Контакт — 2011».

Принципы элитарной эстетики позволили автору выявить, что все спектакли представляют классический, модернистский и постмодернистский типы хронотопов театрального произведения. Анализ элементов структуры постановок определил свойства пространства и времени каждого спектакля. Принципы функционального анализа предоставили возможность рассмотреть семь типов спектаклей. К первому типу исследователь относит постановки, рассчитанные на восприятие массового зрителя. Ко второму — постмодернистский спектакль-перформанс, который является высказыванием для молодежной публики. К третьему — постановки, созданные в классической традиции. К четвертому типу фестивальной программы принадлежит спектакль «Ревизор» режиссера Н. Коляды. Автор статьи определяет этот спектакль как квинтэссенцию форума «M.@rt.Контакт — 2011». Пятый тип — это сценические произведения, объединенные стилистикой документальности. Шестой тип включает в себя произведения пластического театра. К седьмому типу автор относит экспериментальный показ «Интервью» по мотивам сказок бр. Гримм, эскиз спектакля Мастерской молодой режиссуры в постановке Е. Корняга.

Ключевые слова: театральный фестиваль, спектакль, хронотоп.

(Искусство и культура. — 2011. — № 2(2). — С. 6–29)

VIth International Youth Theatre Forum "M.@rt.Contact — 2011": Segments of Theatrical Art

© Kotovich T. V.

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

The article considers theatrical works which were performed at the International youth theatre forum "M.@rt.Contact — 2011".

The principles of elite esthetics enabled the author to find out that all the performances are of classical, modernist and post modernist chronotope types of a theatrical piece. The analysis of the elements of the performance structure defined the features of the space and the time of every performance. The principles of functional analysis gave an opportunity to consider seven types of performances. The first type, according to the researcher, is the performances aimed at the perception by mass audience. The second type is postmodernist performance which is an utterance for the young audience. The third type is a performance in the classic tradition. The fourth type of the festival performance is "Revisor" ("Inspector") directed by N. Koliada. The author of the article defines the performance as a quintessence of "M.@rt.Contact — 2011". The fifth type is scenical pieces united by the stylistics of documentaries. The sixth type includes works of plastic theatre. To the seventh type the author refers an experimental show "Interview" after Grimm brothers' tales, the design of the performance is by Workshop of young directors, staged by E. Korniaga.

Key words: theatre festival, performance, chronotope.

(Art and Culture. — 2011. — No. 2(2). — P. 6–29)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Kotovich3@rambler.ru — Т. В. Котович

Театральный форум в Могилеве (Беларусь) проходил в шестой раз, позиционируя себя как начальный этап весеннего обновления (поэтому всегда его начало припадает на день весеннего равноденствия, а финал — на Международный день театра), как концентрацию молодых сил (на сцене, в зале, внутри фестиваля и рядом с ним), как собрание представителей разных стран (15 спектаклей из 8 стран), как перекресток событий в искусстве и как открытый диалог в открытом пространстве.

Современная культура, действительно, представляет собой предельно открытое пространство, и в нем встречаются, сталкиваются, вступают в латентный или открытый диалог различные по уровню и качеству сегменты.

Атака массовой культуры, рассчитанной на широкое потребление, не просто смешивает высокое с низким, она несет с собой смещение основных и казавшихся вечными функций и ценностей художественной деятельности. И театр как наиболее тесно соприкасающийся с реципиентом вид искусства ощущает это особенно остро. Вместе с тем, в театре продолжают существовать заповедные зоны сценической классики академического образца. И обозначено, пусть и с размытыми границами, место для постоянно опровергающего изысканный опыт театрального авангарда. Граница между этими сегментами кажется непреодолимой только на первый взгляд. Их скрытый диалог противоречив, поражает напряженностью и взаимным неприятием, и все же не может не давать далеко идущих последствий.

На теоретическом уровне и с точки зрения исторических реалий он выглядит как последовательная смена этапов классического, неклассического (модернистского) и постнеклассического (постмодернистского) искусства. По времени возникновения такая логика движения вполне убедительна. Современность же уравнивает актуальность каждой

из художественных концепций, и даже делает возможным их сосуществование напоподобие «китайской шкатулки». Это ставит серьезные задачи перед театроведением, предлагая ему во многом отрешиться от прошлого замкнутого на себе профессионализма и погрузиться в пограничную область, где уже соседствуют другие виды и способы искусствования. Плюс к тому и методы философии, культурологии, психологии, социологии и пр. Как подчеркивает Н. Хренов, «критерии элитарной эстетики как наиболее разработанной и достигшей развитых эксплицитных форм в осмыслении и оценке вкусов «человека массы» оказываются неэффективными» [1].

Казалось бы, с размыванием границ объекта внимания грозит исчезнуть и предмет изучения. Тем не менее, ныне совершенно очевиден тот факт, что мы все больше перемещаемся в междисциплинарное поле, в котором науки взаимодействуют все более активно. И наиболее продвинутые методики исследования из других наук могут быть адекватно использованы в анализе театральных феноменов.

Театр умер! Это утверждали не раз в течение XX века. А он, слава Богу, выжил и выстоял. Насколько он сможет выжить и выстоять в эпоху новых технологий, вопрос не праздный и не простой. Во времена, когда стали появляться новые виды искусства (кино, ТВ и т. д.), он должен был доказать права на собственную нишу рядом с другими. И театр смог это сделать. Однако нынешний этап изменений в структуре коммуникаций принципиально иной: он характеризуется броском в качественно новое пространство интерфейсов, обладающее ранее неизвестными параметрами. В связи с новым качеством пространства меняется и форма мышления. В прошлых культурах, например, существовали области пространства, где театра не было вообще (Восток), или времена, когда театр античного вида исчез на тысячелетие (европейское Средневековье). Новое экранное мышление опре-

деляется виртуальной реальностью. Взаимодействие человека и этой реальности предполагает собственную этику, ценности, знания, нормы и даже мистику. Театр вынужден будет изменить свою природу и свои функции в этой реальности. Здесь уже завоеванием собственной новой ниши не ограничишься, потому что виртуальная реальность заполнит все возможные ниши.

Сложно предвидеть, какими будут функции театра в подобной ситуации. Сейчас, в зонах перехода театр озабочен, однако, не столько приближением виртуальности, сколько поиском способов выживания (экономического, эстетического и коммуникативного) в публичной сфере современного социума.

Фестиваль в Могилеве, достаточно скромный в параметрах на фоне Эдинбурга, Авиньона или «Золотой маски», тем не менее, как в капле воды, отражает происходящие в театральной среде процессы.

Цель статьи — актуализация диалога разноуровневых сегментов в современном сценическом мышлении. Задачи: 1) классификация художественных сегментов фестивальной программы; 2) структурный анализ спектаклей в каждом из сегментов. Методы исследования: системный подход и структурный метод, хронологический анализ, функциональный анализ.

Мы выделили 7 типов сценических произведений на фестивале, рассмотрение которых требует различных подходов к их исследованию.

Первый тип. Сюда отнесем «Покровские ворота» Л. Зорина (рис. 1), спектакль Новгородского академического театра драмы им. Ф. М. Достоевского (Россия) и «Распутник» Э. Э. Шмитта, спектакль Нового драматического театра на Печерске (Киев, Украина). Эти постановки рассчитаны на рецепцию массовой публики. Критике, основанной на системе эстетических представлений, они не поддаются. Тем не менее, их появление и их количество во всех театрах продиктовано

не просто желанием публики, но очевидным ее давлением своими установками на культуру. Два центральных персонажа спектаклей — Маргарита Павловна (С. Винокурова) и Дени Дидро (И. Рубашкин) — не являются на самом деле индивидуализированными героями с настоящими страстями и сложной духовной жизнью. Они — только тиражированные коллективные стереотипы.

Само композиционное построение каждой из постановок (притом, что, например, в «Покровских воротах» режиссер скрупулезно воспроизводит костюмы послевоенной поры, мелодии и голоса певцов того времени и пр., а постановщик «Распутника», наоборот, приближает историческое лицо из XVIII века в современность) отрицает элитарный и активно декларирует специфический вкус. И тогда подробности в реквизите и детали облачения, пластика, жесты и все остальное в спектакле приобретает варварски-безликий вид. Это не означает ничего уничижительного, это подчеркивает значение социально-психологического аспекта понимания таких спектаклей. Изменения в социальной стратификации последних 20 лет привели к резким смещениям в системе ценностей, в том числе эстетических. Переход в зону экранной виртуальности придал иные параметры способам общения. Подобные трансформации накладываются друг на друга и сдвигают социум в состояние хаоса, где личностная неравносность взыскует компенсации. И зритель находит таковую в театре.

Поверхностность рассказа сценической истории, резкость крикливых интонаций, наглядная броскость движений, отказ от законов психологического театра в пользу намеков на взаимоотношения между персонажами, использование открытых цирковых приемов и открытых колеров в цветовых палитрах — все это характеризует стилистику подобных постановок. Здесь каждый следующий сценический эпизод начинается как заново, словно предыдущего не было вообще.



Рис. 1. «Покровские ворота».

Персонажи не меняются, не эволюционируют, они всегда повернуты к зрителю одной стороной. Оба спектакля — комедии, что обеспечивает отдых, отвлечение и наиболее активное соучастие в восприятии. Н. Хренов высказывает замечание о том, что предпочтение комедий продиктовано массовым реагированием и не молчаливым, а активным: «Поскольку это реагирование массовое, то оно усиливается в несколько раз, становится наиболее слышимым...» [2].

Соучастие зрителей не имеет ничего общего с сочувствием или сомыслием. Скорей это подобно соучастному созданию иллюзорного барьера, защищающего человека от агрессивной окружающей среды. Причем чем иллюзия грубее, тем сильнее ее эффект. Во многом это приближает театральное произведение к цирковой программе, демократической, разнообразной, с присутствием комиков, с обязательными рискованными номерами.

Так, эпизоды в «Покровских воротах» следуют друг за другом как своеобразные номера, скрепленные одним общим персонажем

в качестве рассказчика-конферансье Костика (Н. Петров) и обрамленные танцами с зонтиками. В «Распутнике» сам главный персонаж Дидро перемещается из эпизода в эпизод как постоянный участник чередующихся реприз.

Спектакли рассчитаны на аудиторию среднего возраста, в основном женскую, на тех, кто является любителями сериалов. Аудиторию помоложе они вряд ли могут увлечь. Более живой интерес у нее могла вызвать «Жаба» по мотивам пьес А. Пушкина и Л. Филатова, спектакль Херсонского областного академического музыкально-драматического театра им. Н. Кулиша в постановке С. Павлюка.

Второй тип. Спектакль (авторы обозначают его жанр как художественный абсурд) начинается задолго до начала драматического действия, так как в центре сцены на высоком помосте играет квартет театра и группа «Город Неспящих», исполняя одну за другой свои композиции. Один из исполнителей в процессе действия будет превращаться в «скрыпача слепого» и вмешиваться в раз-

говор Моцарта (Е. Гамаюнов) и Трактирщика (С. Михайловский). Сальери (А. Волосковец) начинает свой монолог у левого портала. Долго и без экспрессии, словно для себя самого он говорит и говорит о скрытом желании убрать со своего пути соперника, удачливого и, по мнению Сальери, славы недостойного. Кажется, что его собственная душевная боль также удручающе бесконечна, как этот монолог. А сам он похож на алхимика, мудрящего над колбами идвигающего по столешнице реторты. То ли заспиртованные существа, то ли части музыкальных инструментов в огромном количестве трехлитровых банок выстраиваются вокруг его экспериментаторского стола и вместе со своим хозяином вызывают жгучий интерес и отвращение. Число банок увеличивается и увеличивается, а Сальери все говорит и говорит. . . Кажется, эксперимент растягивается на весь спектакль. Однако, звучит последняя фраза его монолога «О, Моцарт, Моцарт!», и второй герой врывается на сцену, резко меняя ритм действия, внося хаотичность и здоровую энергию в алхимическую келью затворника и зануды.

Моцарт противостоит Сальери, и потому его место — у правого портала. За стойкой бара, с бокалом. Сальери беззащитен перед ним: он полуобнажен и явно слабее противника, он бледнее со своей вяловатой пластикой и ленивыми взмахами рук. Моцарт защищен камзолом, правда, распахнутым на животе, он захватывает все пространство, по-хозяйски распоряжаясь предметами в баре.

А скрипач наигрывает на заказ фрагменты из Глюка, Бетховена, Альбиниони. Трактирщик, словно тень, двойник, прислужник, повторяет все движения Моцарта. Они, как два фигуриста парой, надвигаются и надвигаются на Сальери. Наконец, соперники сходятся: короткая, как дуэль, перемена бокалов и — взаимное отравление.

Абсурд в постмодернистском духе, где прежние классические персонажи совершенно развоплощены и представляют собой *след*

следа, детектив превращается в игру, а великие адажио, партия Орфея и тема судьбы — в мелодии из сотовых телефонов. В структуре спектакля две части противостоят друг другу по темпоритму, смыслу и интонации, так как режиссер использует прием гротеска, т. е. принципиального броска через слом. Это значит, когда вопреки ожиданию, что после жалобного монолога Сальери появится еще более жалобная фигура жертвы, Моцарта, предположения не оправдываются, ситуация рушится, и нарастает абсурд. Постановщик предлагает деконструкцию, ломая стереотип восприятия связанной насмерть пары музыкантов, уничтожая логику пушкинской маленькой трагедии, сдвигая и наслаивая друг на друга осколки текстов разных авторов (Пушкина, Филатова, Есенина).

Противостояние Сальери и Моцарта переворачивается: из прежнего классически демонического Сальери выступает излишняя размягченность, из прежнего классически изящного, клавесинно прозрачного Моцарта выползает крутая брутальность. Этическая оппозиция «преступник–жертва» отменяется: они оба оказываются преступниками и жертвами одновременно. Священность музыки опровергается ее утилитарным мобильным унижением. От классики остается мокрое место.

Сценическая площадка организована следующим образом: две точки по порталам (стол Сальери и стойка бара) напротив друг друга соединяют линию движения героев. Заявленная в начале, но по ходу действия погруженная в полутьму, точка в центре сцены (помост для музыкантов) вместе с первыми двумя образует треугольник. Он не открыт зрителю целиком, и из-за того, что задняя острая часть его припрятана, возникает ощущение беспокойства и интриги. Герои ограничены в пространстве предельно, прижаты к рампе. У них нет иных вариантов передвижения, кроме как навстречу друг другу к центру авансцены и в обратном направлении. При таком уз-

ком пластическом люфте деконструкция возможна только при переводе ее в актерскую игру. И вся задача ложится на исполнителя роли Моцарта. Он создает не образ, а перформанс. И весь спектакль благодаря агрессивной настойчивости актера-перформера превращается в перформанс с серебристым свечением камзолов, париков, бокалов и смычков.

Его смысловые ряды каждый зритель волен трактовать соответственно своим знаниям, ценностям, отношению к классике и современной культуре. Ю. Лотман в свое время подчеркивал, что «каждый элемент художественной модели и вся она целиком оказываются включенными одновременно более чем в одну систему поведения, при этом получая в каждой из них свое особое назначение. <...> Игровой принцип становится основой семантической организации» [3]. Как текст, который имеет как минимум два уровня, предназначен одним значением для посвященного, а другим — для всех остальных, так и постмодернистский спектакль-перформанс внутри себя содержит кроме определенной системы отношений особое послание для молодежной среды, которая улавливает это сообщение сразу.

Важно отметить и то, что такого рода произведения обязательно эпатажны. В нем может не быть художественного открытия, оно может не создавать новую реальность. Оно цитатно само по себе: и в драматургическом и в творческом смысле. Такое сценическое мышление имеет свою традицию и своих предшественников в далеком прошлом, в искусстве авангарда 1910–1920-х гг. Академик Д. Сарабьянов по этому поводу утверждает, что «если собрать вместе и большие <...> открытия, и малые новшества, догадки и намеки (мастеров мирового авангарда. — Т. К.), то ими практически будут исчерпаны изобразительные возможности искусства всего XX века» [4].

Структура спектакля Национального академического театра им. Янки Купалы

(Минск, Беларусь) «Офис» по пьесе И. Лаузунда «Позвоночная грыжа» в постановке Е. Аверковой (рис. 2) содержит в своей основе тот же гротеск. Одна его часть выстроена в четкой, жесткой, пластически выраженной, фарсово-графической манере актерского взаимодействия в духе *капричосса* Гойи. Подобного впечатления добавляет черно-серая сценография (художник А. Игруша) с писанным задником, на котором с графически четкими же абрисами канцелярские архивные папки горой громоздятся от пола до потолка. Вторая часть спектакля представляет собой сумму монологов персонажей. Здесь вся сцена погружена в темноту, и золотистым теплого света кругом высвечивается герой, исповеди которого пришел черед.

Постановка стильная с одновременно вычурной и изящной пластической партитурой, где для актеров созданы возможности истинного пиршества в изощренных мизансценах при абсолютной простоте геометрии передвижения. Спектакль идет в Купаловском театре на малой сцене в крошечном сценическом пространстве. В Могилеве он был показан на большой сцене, ничего не потеряв и даже приобретя дополнительную выразительность. Так, рассредоточенность актеров на большой сцене (в отличие от их сгруппированности на малой) позволяет добавить экзистенциальности, ощущения человеческой незащищенности и усиленного сарказма по поводу того, как личность превращается в функцию.

Для актеров существует треугольник для действий. В центре задника расположена огромная металлическая дверь. Ее мы понимаем как вершину этого треугольника. Одна его сторона представлена в виде нескольких офисных кресел, за которыми находится целая свалка офисных папок и бумаг (реальное продолжение того, что написано на заднике) и череда которых завершается унитазом. У левого портала это — следующий угол треугольника. Напротив, у правого портала, раз-



Рис. 2. «Офис».

мещена стойка бара с кофейным аппаратом на ней, что оказывается третьим углом. Внутри этого треугольника по линиям, параллельным рампе, и по линиям, пересекающим ее, двигаются актеры в конвульсивных, извивающихся, складывающихся и ломаных позах.

Художественная ткань первой части сшивается следующим образом. Группа из нескольких актеров (диалог + пластическое движение), пара актеров (диалог + пластическое движение), соло одного актера (монолог + пластическое движение), т. е. общий план — средний план — крупный план, и обратная последовательность, как в кинематографической «петле». Такая ткань изометрична в своих единицах на метрическом уровне, т. е. все единицы ее структуры эквивалентны между собой.

Во второй части художественная ткань состоит только из крупных планов, визуально создаваемых «пистолетом». Здесь также наблюдается абсолютная изометрия.

Из сопоставления первой и второй частей возникает семантическое ядро спектакля: оппозиция офиса как давящей социальной

системы и сломанного этой системой страдающего человека.

Одинаковые элементы первой части включены в цепочки повторов присоединением. Таков принцип построения обеих частей спектакля. Повтор сначала работает на усиление эффекта механистического мира, а к концу акта (первого) сила этого эффекта падает, и возникает необходимость другого уровня повторов (во втором). Обе группы повторов уравнены параллельностью конструкции. Однако их общность лишь подчеркивает отличие, существующее между ними. В первой части элементы короткие, динамичные, резкие и рубленые. Во второй части они длинные, плавные, углубленно драматические. В первой части, следовательно, требуются дыхание, темп и интонация иные, чем во второй. Смысл произведения искрит от столкновения разнородности обеих цепочек.

Режиссер не пользуется метафорами, текст и образы в спектакле предельно конкретны и даже односложны. Диалектика их взаимодействия предельно проста: она строится на антитезе.

В композиционном смысле произведение не имеет рамы, т. е. и первую и вторую части можно длить до бесконечности, ведь в них отсутствует фабула. Вместе с тем, возможности повторов ограничены возможностями их восприятия. В определенный момент действия автор просто останавливает его. В «Жабе» такая рама существует, т. к. действие завершено смертью обоих персонажей. Это касается анализа отграниченности событийного ряда в постановках. С точки зрения восприятия, «Офис» представляет собой закрытую на себе и однозначную структуру, а «Жаба» открыта для любых трактовок.

С позиции классицистской эстетики в «Офисе» присутствуют два единства: действия и места. Сложнее с третьим классицистским единством — единством времени, т. к. вся вторая часть спектакля визуализирует выпадение персонажей из реального времени, свойственного первой его части. Каждый из актеров артикулирует внутреннее пространство героя, и благодаря этому мозаичное, плотно пригнанное в пазлах пространство первой части раскалывается и во второй части спектакля делается подобным прорванной ткани с областями черных дыр. Такая манипуляция с *временем* вырывает постановку из традиционно последовательных, но другие два единства сохраняют его композиционную целостность, не позволяя преодолеть границы модернистской композиции.

Такой спектакль с его целостностью и художественной завершенностью является зрелищем эстетически заданным, программным и изысканным, а значит, рассчитанным на любую публику.

Последовательным присоединением эпизодов выстраивается и спектакль театра «Обсерватория» (Рига, Латвия) «Как стать знаменитой» Е. Исаевой в жанре школьного сочинения в постановке Г. Полищук. Обе части произведения существуют в незримом, только структурном, столкновении, т. к. явного противопоставления здесь нет. События

первого акта сосредоточены на поиске героиней своего места в жизни и своего предназначения, а во втором акте она, попадая в литературный школьный кружок, пишет сочинения-рассказы на заданные темы.

Весь первый акт моделируется как путешествие героини по спортивным секциям, студиям и кружкам, и на сцене мы попадаем вместе с ней во все эти места. Режиссер включает в спектакль натуральные фрагменты тенниса, художественной гимнастики и пр., небольшие по времени, но законченные. Во втором акте ее сочинения визуализируются как фрагменты жизни, небольшие, но законченные. И те, и другие тяготеют к документальности высказывания.

Структура существования и логика присоединения эпизодов-элементов в «Как стать знаменитой» такая же, как в «Офисе», и закономерность рамы у обеих спектаклей подобны.

Способы актерского существования различны. В «Офисе» — марионеточное (в первой части) и психологическое (во второй). В «Как стать знаменитой» режиссер предлагает мозаичский ряд: 1) героиня выступает в роли рассказчика (все, что происходит на сцене, является визуализацией ее рассказа) или в роли участника событий; 2) на уровне визуализации рассказа одни персонажи безмолвны (спортсмены) и сосуществуют клипово, а другие жизнеподобно действуют в отдельных корпускулах драматической истории; 3) весь спектакль в целом оказывается отражением внутреннего мира главной героини; 4) принципы сценического существования каждого персонажа отличны от всех других (психологическое перевоплощение и переживание, цирковое, спортивное, остранение, фарсовое, комедийное) и соединены как пазлы. Логика соединения, на первый взгляд, произвольная, основана на темпоритмических и темпоральных перепадах.

Режиссер меняет в каждом эпизоде-элементе способ воплощения, визуальный об-

раз и темп, оттеняя тем самым скачки сознания и восприятие мира у подростка.

Каждый зритель может проследить во время спектакля за своим собственным становлением в таком же возрасте. И, скорее всего, у каждой девушки и женщины наберется в памяти множество подобных историй, трогательных и забавных, нелепых и трагичных, рвущих душу при любом прикосновении и намертво похороненных в прошлом.

И такая ретроспектива представляет собой пространство вязкое, ползущее как лава, порой нестерпимое в своей неповоротливости и тяжести. Предметный мир на сцене и костюмы (художник Г. Кулио) словно покрыты патиной времени. Не просто старые, а невероятно нищенские и унылые, одинокие. Клетка лифта, спортивная скамья и кухонный буфет отграничивают площадку для актеров, вся остальная часть сцены — черный кабинет (пространство большого мира, враждебное героине, непонятное, непознаваемое и страшное). В этом маленьком и в этом большом пространстве героиня пытается преодолеть и себя, и обстоятельства, и жизненные условия. В этом же пространстве она в результате становится частью населяющих его людей. Это пространство, совсем незаметное, совсем неакцентированное авторами спектакля ни цветом и ни светом, оказывается главным персонажем постановки. Оно словно программирует судьбы героини и остальных героев.

Третий тип. Классически плотные спектакли, осознаваемые с позиции элитарной эстетики. «Идиот. Возвращение» по страницам романа Ф. Достоевского, спектакль Санкт-Петербургского театра «Мастерская» (Россия) в постановке Г. Козлова с режиссерской группой в составе Г. Бызгу, А. Потемкина и Г. Серебряного (рис. 3) и «Папа всегда прав» по сказкам Г.-Х. Андерсена, спектакль Софийского театра «Кредо» (Болгария).

Первый спектакль — опыт совсем молодого коллектива, выпускная постановка курса Г. Козлова. Опыт ошеломляющий в почти

исчезающих подробностях, открытости, перевоплощении, психологическом переживании и множественности актерских приспособлений. Приезд князя Мышкина (Е. Шумейко), прием его в доме генерала Епанчина (К. Гришинов), сцена в гостиной генеральши Епанчиной (А. Мареева), поселение в квартире генерала Иволгина (А. Ведерников), сцена у Настасьи Филипповны (М. Валешная) — эпизоды из романа Ф. Достоевского на четыре с лишним часа сценического времени.

Режиссер использует два плана для массовых сцен, передний и средний. Есть единственная сольная сцена, она расположена в центре спектакля — комнатка князя Мышкина у Иволгиных. Ширма, кровать и тумбочка размещены у правого портала. Молодой человек уединяется, чтобы со вкусом и визгом окатиться водой, переодеться и привести себя в порядок. Здесь мы можем наблюдать его одного, в физиологической данности, в подробностях нищего быта и нищего скарба, в абсолютном покое, дисциплинированности и скромной чистоплотности. Назвать эту сцену ключевой, замковой сложно, однако именно в ней открывается задорная сущность души молодого героя, его наглядная ранимость и трогательность.

Структура спектакля состоит из последовательности эпизодов, соединенных логикой причинно-следственных связей и происходящих в замкнутых помещениях, плотно заполненных людьми. Деталей и мебели мало, реквизита практически нет. Только — люди и их отношения. Постановщики выстраивают мизансцены либо клином, сужающимся к глубине сцены, либо диагонально от левого портала к правому заднему углу сцены. Такая геометрическая модель придает визуальную динамику действию, придает новые импульсы целиком вербальному спектаклю.

Только один из первых эпизодов спектакля отличается по конструкции от всех последующих. В сцене знакомства Мышкина и Епанчина режиссер позволил себе двойную

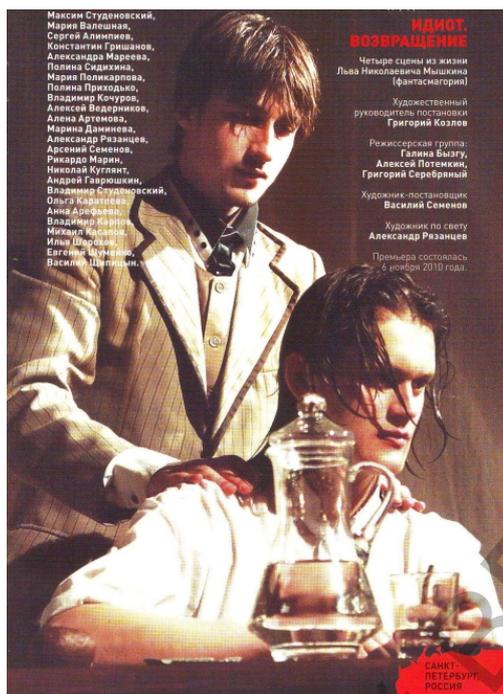


Рис. 3. «Идиот. Возвращение».

композицию по принципу обратной информации. На среднем плане разговор между Львом Николаевичем, Епанчиным и Ганечкой происходит в кабинете генерала. На переднем плане в это же самое время идет пластическая сцена в семье Епанчиных: Лизавета Прокофьевна (А. Мареева) и дочери Аглая (П. Сидихина), Аделаида (М. Поликарпова) и Александра (П. Приходько) прислушиваются к разговору, а генерал Епанчин время от времени, не прерывая диалог с князем, перемещается к семье и даже совершает тур вальса с женой. Если бы этот прием был распространен на весь спектакль, произведение вышло бы за рамки классического хронотопа и приобрело дополнительные эстетические характеристики.

Актерское существование запрограммировано жизнеподобным ритмом и постепенным раскрытием образа в предлагаемых обстоятельствах. Это — своеобразное чтение романа, проведенное достойно, осторожно, без насилия над текстом, с желанием озвучить и графично (спектакль черно-белый) визуализировать основную линию событий литера-

турного произведения. Спектакль оказывает удивительное впечатление, т. к. позволяет современным молодым людям в зале прикоснуться к миру Достоевского через таких же молодых людей на сцене. Молодая энергетика возрождает, актуализирует классический текст, делает его молодым и завораживающим.

Это сравнимо с интересом к хорошему уровню сериалам, экранизирующим классику. Молодые актеры отважно приближают миры XIX века к сегодняшнему дню или сегодняшней день фотографически накладывают на давнее изображение, отчего выкристаллизовывается схожее ядро переживаний. Кроме того, главное — интерес к событиям минувшего, к характерам, нарядам, взглядам и обстановке, к тому, что представляет собой ретро и всегда привлекает внимание.

Спектакль качественно сделан, отработан в изысканных деталях внешнего пространства сюжета. Актеры работают стоя, они ограничены в пластике и движениях, и от этого возникает ощущение утонченного графического строго организованного зрелища.

И именно во внешней конструкции ощутимо отступление от бытового и психологического театра. Пространство спектакля оказывается шире биографий персонажей и подтекстов: из изысканной геометрии мизансцен возникает тень холодного каменного Петербурга с его строгими очертаниями и чопорными отношениями. Это даже не Петербург Достоевского, это некий фантом, ирреальный и блуждающий призрак.

Спектакль «Папа всегда прав» болгарского театра «Кредо», созданный актерами Ниной Димитровой и Василием Василевым-Зуекой (рис. 4), переводит сюжет на уровень притчи. Старик отправляется на ярмарку продавать корову, но меняет ее на козу, которую потом отдает за курицу, выменянную затем на мешок гнилых яблок. Абсурд продавца-покупателя восхищает богатого выпивоху в придорожном трактире, и тот назначает цену в пари: если старуха не отругает старика за его торги, богач отдает старику сундук золота. Старуха не то, что не выругала мужа, а даже поцеловала его, не подозревая, что выигрывает ему целое состояние. Старуха напоминает шекспировскую укрощенную и мягкую Катарину, а история представляется современной мужской фантазией насчет покладистых жен, а на самом деле рассказывает о чудесном умении человека во всем видеть сторону позитивную и оправдывать свои самые нелепые действия, ибо никто не может предугадать, какой стороной повернется практичное или нелогичное действие. В безумии прагматического века подобная история оказывается некоей светлой точкой, остановкой в гонке за соблазнами времени с бесконечным желанием материального блага. Очаровательная сказка, миф, который напоминает об изначальности, о «золотом веке» чистого человеческого существа и благодати его непорочного мира.

В широком черном пространстве сцены высвечивается крошечным кругом белый островок с белыми людьми и белой коровой. Ста-

рик и старуха в одеждах и шапках из белого поролона, а корова — натянутый на две палки белый в дырках холст, с поролоновой мордой и поролоновым же хвостом. Это белое чистое сияние противостоит всему окружающему темному и не освоенному чуждому пространству сцены. В маленьком круге существует плотный, предметный, телесный, до боли привычный и ясный Эдем, воссозданный духовными субстанциями мужского и женского начал, первородных, первозданных, непорочных. Торжество их единства и отрицания тьмы не смутит даже предложенный как оценка всего этого сундук золота. Этот сундук в Эдеме будет стоять ровно столько, сколько стоит мешок гнилых яблок.

Один из самых древних архетипов — образ рая и первопредков заложен в основание сценической истории, визуализированной болгарскими актерами. Округлые формы костюмов, округлые жесты, мягкая пластика, движения по кругу и в круге — все это характеризует прочно заложенный в коллективном бессознательном образ совершенства. Белый цвет подчеркивает это изначальное совершенство, его незамутненность и детскость. Даже то, что фигуры персонажей похожи на снежные бабы, и вокруг них снежки, вызывает давние воспоминания из детства, Эдема каждого из нас.

Актерское существование в условиях притчи предельно импровизационно. Они идут смело и весело по натянутым линиям вычерченного сценария, как это делали актеры *commedia dell'arte* с их универсальной техникой, когда речь свободна и легка, есть находчивость и способность ловить момент, чтобы подхватить реплику партнера и вести диалог. Кроме того, эти актеры обладают способностью постоянно соединять несоединимое и вызывать тем самым комический эффект. Наконец, им присуща богатая фантазия и воображение, и они легко перебрасывают эти богатства через рампу. А зал отвечает им тем же самым.



Рис. 4. «Папа всегда прав».

Актер (с разными техниками создания сценического образа) представляет основную ценность обоих спектаклей. И в том и в другом структурообразующим элементом является актерский ансамбль как плотное единство материально-духовной партитуры произведений. Основой действия ансамбля служит вербальная составляющая, и это принципиально для таких постановок.

Как и в спектакле «Ревизор» Н. Гоголя Екатеринбургского театра «Коляда-театр» (Россия) в постановке Н. Коляды (рис. 5).

Четвертый тип. К основному действию в спектакле «Ревизор» режиссер предпосылает два эпиграфа. В первом бабы в телогрейках бесконечно копаются в земле, а фоном звучит серебристый романс «В лунном сиянии...». Во втором — в полусумрачном храме звучат песнопения, и большое количество народу бесконечно молится... А затем начинается действие знаменитой и досконально известной комедии. Это совмещение содержит соотношение разнонаправленных ментальных тенденций русского народа и то, что есть уди-

вительная и труднопонимаемая русская идея и главная особенность русской души.

В тексте не изменено ни одного слова, но в каждом слове изменено ударение. Подобный прием алогизма позволяет разрушить привычные стереотипы восприятия и выкристаллизовать новые смыслы из привычных эпизодов и характеров. Смена ударений не просто удаляет затертость со слов, но она освобождает их первородные значения. В этом смысле Николай Коляда является наследником театрального авангарда Игоря Терентьева и Даниила Хармса.

В сравнении с родными условиями малой сцены, в более широком пространстве спектаклю существовать всегда гораздо сложнее.

Так, в «Офисе» наблюдаются разрывы пространства, появляются лакуны между персонажами и между объектами, и это приносит новый воздух в офортную стилистику визуального образа постановки. А в «Ревизоре» Николай Коляда, наоборот, предельно уплотняет это пространство, оно все запол-



Рис. 5. «Ревизор».

нено до отказа, нет пустот и нет расстояния между персонажами и между объектами.

В «Офисе» поднимают задник достаточно высоко, и над головами героев нависают туманно-небоскреб и небоскреб большого города. В «Ревизоре» верхний край задника срезан, и огромный черный провал двух третей зеркала сцены над ним играет свою особенную роль в семантике спектакля. В «Офисе» задник оставляет для действия всю сценическую площадку. В «Ревизоре» постановщик сильно ограничивает игровую часть, предельно приближая задник к авансцене.

В «Офисе» писаная плоскость задника полупрозрачна, что придает дополнительную мерность пространству, расширяя его за пределы офиса. В «Ревизоре» тканые и рисованные ковры, наброски и эскизы на грунтованных холстах, развешанные и поставленные вплотную, создающие целостную плотно-выкрашенную плоскость, делают пространство плотным и почти сплюснутым.

Спектакль Николая Коляды имеет определенные, ярко выраженные свойства: 1) мощную телесность, 2) стертый цвет, 3) метафору, 4) модернизм.

В русском театре телесность исповедует еще один известный режиссер, Лев Эренбург из Санкт-Петербурга. Если у других постановщиков человек на сцене является образом, душой, абстракцией, символом, то у Л. Эренбурга он — прежде всего плоть, состоящая из мяса, костей и внутренностей. Страдает,

мучается прежде всего плоть. Мир Л. Эренбурга плотный и тесный, а все находящееся на сцене оказывается только декорацией для жизни плоти. В этом смысле режиссер близок к жесткому реализму Льва Толстого.

Телесность Николая Коляды — иного свойства. Она необходима ему всегда ради чего-то, а не сама по себе: ради метафоры или как средство выявления духовности (как, например, в «Клаустрофобии»).

В «Ревизоре» телесность служит для визуализации русского коллективного сознания, всегда мятущегося между стремлением к высотам духа и жадной животной существованием (поэтому в эпитафии посадки лука в землю сосуществуют с песнопениями в храме).

Это коллективное сознание целиком плотное, традиционное, архаическое. Масса чиновников в стерто-зеленых заношенных мундирах целиком плотная, и ни одно лицо не выделяется, личность здесь отсутствует. Общее коллективное тело как единый целостный персонаж. Они движутся все вместе, располагаются всегда одной кучкой, говорят почти одновременно. У них есть общий объект почитания — божество — Городничий (С. Федоров). Они визуально всегда ниже Городничего, а он всегда располагается на ступеньку выше их всех. Следуя своим внутренним законам, это божество, олицетворяющее власть, использует реальный мир чиновников в качестве виртуальных персонажей, оно играет ими как марионетками.

Появление Хлестакова (О. Ягодин) — фантом этого общего сознания. Он выделяется на фоне массы прежде всего визуально. Полуобнаженный, изящный, с некоторой изнеженностью, Хлестаков очарователен и разрушительен.

Он является антагонистом Городничего. Городничий для своего мира — создатель и жрец. Хлестаков — разрушитель и дьявол. Он не соблазняет, он насилует, он не наивен, не глуп и не случаен. Он моложе их всех и является носителем современных разрушительных тенденций: вне нравственности, вне принципов, вне мира, сам себе единица. Без личности и без маски. Далеко не фитюлька и далеко не функция. Он то, что нельзя ухватить, с кем нельзя договориться и кого нельзя понять. Фантом смутного времени, который надвигается на устроенный по правилам Городничего космос.

Любопытно сравнить Хлестакова с Чичиковым. Оба персонажа похожи в том смятении, которое они вносят в провинциальный болотный застой. Но Чичиков — это дух предпринимательства, превращающий людей в товар, делающий живое мертвым. Хлестаков же (у Гоголя) — всего лишь дух психологический, казус из пушкинского анекдота.

Но Н. Коляда переводит Хлестакова на другой уровень. Здесь он — дух разрушения. Очаровательное зло. Энергичный, настойчивый, постепенно сгущающий вокруг себя все и без того сгущенное пространство. Он колышет на спинах чиновников, возлежит как на диване. Он «запрягает» стоящих на четвереньках Марью Антоновну и Анну Андреевну, превращая их в раскачивающихся свиней в сцене насилия (не соблазнения!) над женщинами.

Одна из визуализаций коллективного сознания в спектакле является метафора грязи, которой на сцене тонны. Грязная лужа расположена в центре, через нее все перешагивают, а потом снимают обувь и несут башмаки в левой руке, т. к. в правой всегда вед-

ро с водой. Не то, чтобы все были чистюлями, ведь тряпки, которыми трут полы, тоже в грязи, и, судя по всему, в ведрах совсем не вода. Грязью измазывает спины женщин (а Марья Антоновна и Анна Андреевна пришли к нему в белых, в лучших своих нарядах) Хлестаков. Грязью швыряют в эскизы. Комьями грязи побивают Добчинского и Бобчинского. Это Хлестаков поднял самую сильную муть со дна этого мирка, отчего грязь из внешнего атрибута жизни превращается во внутреннее ее свойство.

Цвет спектакля — мышинный, затертый. Он исключает любые радостные оттенки. И краски ковров, и колеры эскизов, и халаты Городничего, и мундиры чиновников — все словно покрыто неким налетом. . .

С исчезновением Хлестакова смутное время разрастается. Ведь пустота сознания была заполнена божеством Городничим, а Хлестаков разорвал все связи устоявшегося мира, но сам на место божества не взгромоздился. Образовавшуюся пустоту заполнила грязь.

Плотность пространства визуальна, она образована скученностью объектов, грязью, плотностью тел, телогрейками на женщинах и теплыми их платками.

Время — виртуальное свойство спектакля. В «Ревизоре» оно многослойно. Действие в спектакле последовательно: от события к событию. Однако, Н. Коляда, во-первых, обрамляет весь сюжетный ряд, закольцовывая его эпиграфом и подобным же послесловием, что позволяет ему превратить весь этот событийный ряд во фрагмент некоего более масштабного, гигантского и неведомого цикла. Во-вторых, каждый эпизод создается как отдельный замкнутый в себе спектакль. В-третьих, эпизоды соединены общей тональностью, настроением, цветом и смыслом. В-четвертых, в зависимости от смысловых и визуальных возможностей, содержащихся в тексте Гоголя, режиссер растягивает или сжимает время эпизода. Например, играется прамбула «Я собрал

вас...», в которой Городничий для сообщения пренебрежительного известия принимает чиновников в бане. Присутствующие пьют чай, выбегают толпой «за угол», снова окружают стол (широкий поднос на голове у стоящего на коленях чиновника, над которым возвышаются торсы остальных). Этот эпизод растягивается. Эпизод же, где Хлестаков берет у чиновников взятки, сжимается до скороговорки.

Метафоры Н. Коляды многозначны. Марья Антоновна ходит с куклой, как инфантильная или совсем уж недоразвитая умом перзрелая деваха. После сцены насилия долго отмывает куклу мочалкой. Смешная, нелепая, вызывающая брезгливое недоумение, она делается до невозможности очаровательной, задушевно-прелестной и трогательной.

Мочалки становятся головными уборами или украшениями женщин, наподобие диадем. Халат и тюбетейка делают Городничего похожим на восточного деспота.

Метафоры интересны сами по себе, но совокупность их и создает мощную маслянистую плотность пространства–времени и визуального образа спектакля. Метафоры переходят друг в друга, взаимно поддерживаются, соединяются в целые ряды. Отдельные эпизоды оказываются одной большой метафорой. И благодаря этой структурно-стилевой особенности спектакль «Ревизор» является воплощением русского коллективного сознания с его закостенелой нединамичностью, язычеством, нуждой в божестве любого толка и отрицанием этого божества.

Н. Коляда опирается на классический текст и классический тип театра, но черпая из этого источника, он переводит всю сценическую систему в модернистский тип художественного высказывания. В спектакле каждая партитура и каждый элемент вплетены в единую канву, и одинаково значимы в создании ее. Режиссер не переходит границу, отделяющую собственно театральное произведение от, например, перформанса. Он останавливается у этой черты, замыкая круг эпитафиями,

способом сценического существования актера (только через персонаж), системностью постановочной партитуры.

В отличие от «Офиса», сделанного «острым резцом по металлу», «Ревизор» — вязкий, топкий и плотный одновременно.

В отличие от вязкой же «Как стать знаменитой», состоящей из *разнородных* по смыслу, сюжету и стилистике эпизодов-корпускул, «Ревизор» является гомогенным и изоморфным во всех эпизодах.

И в отличие от одной и другой постановки, спектакль Н. Коляды существует поверх драматургического текста, в то же время не отвлекаясь от него. Н. Коляда идет не поперек и не вопреки Гоголю, а словно ныряет в глубину, извлекая скрытые смыслы, а также связывает образы с сегодняшним сознанием, взмывая вместе с извлеченным из гоголевской глубины смыслом.

Думается, что «Ревизор» Н. Коляды является замковым камнем фестиваля «M@art.Контакт — 2011». Он интересен молодежи, он эпатажен, он не безразличен читающим зрителям, он представляет собой завершенное и логическое сценическое произведение.

Пятый тип. «Наташина мечта» Я. Пулиновича, спектакль Челябинского академического драматического театра им. Наума Орлова (Россия) в постановке Линаса Мариюса Зайкаускаса и «Убийца» А. Молчанова (рис. 6), спектакль Театр.doc (Москва, Россия) в постановке М. Егорова.

Оба произведения объединяет стилистика документальности. Режиссеры ставят исполнителей в обстоятельства предельных ограничений: в пространстве, в движении, в пластике, в жестах, в интонациях, в практически любых средствах выразительности.

Наташа (М. Карцева), девочка из детского дома, дает показания в суде. Она стоит на авансцене, не двигаясь с места, обозначенного световым кругом, а мы являемся присутствующими в зале судебного заседания и слу-

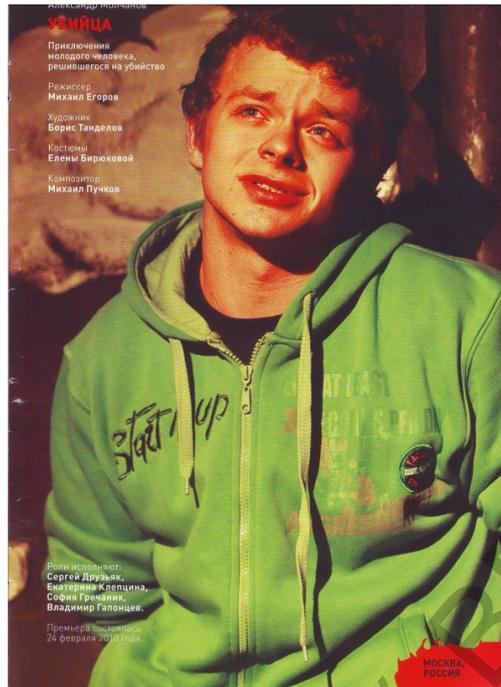


Рис. 6. «Убийца».

шаем ее. Она подробно рассказывает о смерти матери, которую зарезал отец-сутенер, об отношениях в интернате, о первой любви, о ревности и преступлении, которого она не хотела совершать. Очень настойчиво она спрашивает нас, почему девочке, имеющей все, достается парень, которого так искренне полюбила Наташа, а ей, не имеющей в жизни ничего, ничего и не достается. Разве та, другая девочка имела право посягнуть на Наташину мечту? И разве не права Наташа в своих действиях в адрес той девочки? И разве виновата Наташа в том, что та девочка теперь в коме?

На заднике сцены во время всего монолога идут медиа-кадры, словно листается девичий фотоальбом с различными смешными и нежными изображениями, на некоторых из которых обведены фломастером лица или нарисованы сердечки и прочие фигурки. Именно этот элемент спектакля позволяет режиссеру и сохранить свойства документальности, и не перевести спектакль в жанр исповеди. Изображения на заднике создают виртуальное пространство и виртуальное время спектакля.

Героиня, в образ которой полностью перемещается актриса, присутствует как бы здесь и сейчас, в предлагаемых обстоятельствах суда. Фотографии на проекции задника воспроизводят фрагменты ее жизни до суда. Это — облик одного человека в разных жизнях, в разных обстоятельствах. Одна жизнь — сиюминутная и реальная, в ней существует реальное физическое тело героини, ее живой голос, ее чувства. Другая жизнь — прошлая и виртуальная, от нее остались только визуальные кадры-напоминания. В первой — одна Наташа. Во второй — широкий мир людей, рядом с которыми она находилась. Там — мир ее свободы, здесь — ее несвободы, ее тюремного заключения. И оба мира воспроизведены в спектакле по разным законам. И оба развиваются параллельно друг другу в восприятии зрителей, но каждый в своем течении времени: рассказ Наташи назад, в прошлое; рассказ на фотографиях от прошлого к данному моменту. Пространство каждого из миров обладает собственными характеристиками. Рассказ героини — артикуляции ее внутреннего пространства с отсутствием рефлексии, эмо-

ций, оценок. В нем темно и одиноко. А на фотографиях запечатлен мир событий, чувств, отношений, ценностей. Это второе пространство населено и насыщено.

При этом рассказ о событиях и фотопоказ событий развиваются в едином ритме, в постепенно нарастающем драматизме. В сопоставлении, в столкновении двух миров, созданных на сцене режиссером, выкристаллизовывается смысл спектакля.

Благодаря тому, что постановщик совмещает классический тип театра с постмодернистским (спектакль остается только спектаклем, однако в его организации используется форма перформанса), мы вправе выстроить собственный ответ на данное художественное высказывание от сострадания и сочувствия до негодования и полного осуждения героини; мы вправе моделировать по собственному усмотрению смысл произведения и семантику его нравственного посыла.

В другом спектакле двое молодых людей (С. Друзьяк и Е. Клепцина) рассказывают *свою* историю преступления, правда, только еще готовящегося, должного совершиться и по случайности не совершившегося. Парень и девушка излагают историю своего путешествия за денежным долгом, каждый по-своему. Внутренние монологи, воспоминания перемежаются, дополняют друг друга, высветивая детали, о которых не знает другой.

Актеры находятся в очерченном для них круге, в центре которого два стула. Они почти не двигаются, их жесты скупы, выражения лиц невыразительны, одежда совершенно бытовая. В отличие от «Наташиной мечты», в этом спектакле нет другого, объективного пространства, которое существовало бы за границами внутреннего пространства героев.

Если в «Наташиной мечте» (рис. 7) присутствует реальность (живая Наташа и настоящие фотографии), то в «Убийце» оказываются неважными живые и реальные парень и девушка, потому что главным является их

рассказ. И смысл этого спектакля возникает от столкновения их внутренних миров.

Рассказ — озвученный текст в суде, для всех присутствующих. Документальность состоит в том, что сценический текст и текст в суде совпадают. Рассказ Андрея и Оксаны — ни для кого, ни в оправдание, ни для констатации фактов прошлого, ни в качестве дневника внутреннего состояния, это — некий поток сознания. Документальность состоит в том, что сценический текст и фрагмент внутренней речи совпадают.

Оба персонажа существуют в едином внешнем пространстве (комната общежития, автобус, дом матери Андрея) и в едином внешнем времени (несколько дней их поездки). При этом их оценки одной и той же ситуации и окружающих их людей разные. В спектакле вербализованы две проекции сознания, они существуют параллельно.

И в одном и в другом спектакле повествуется о любви. Искореженной смутными временами, искащенной хаосом современных обстоятельств, и не менее драматичной, чем та, что облагорожена в классической литературе. В «Наташиной мечте» любовь приводит героиню к преступлению. В «Убийце» несовершенно, однако проектируемое преступление приводит к любви. Но о любви не говорится, и чувство это не превозносится. Оно обыденно, как одежда и как интонация. В одном случае оно опускает героиню на нижний уровень, в другом — переводит героев в более высокое духовное пространство.

Документальность как прием актерского исполнения, документальность в изложении драматургического материала, документальность в существовании каждого элемента спектакля делает оба произведения актуальными и предельно своими для молодежной аудитории. Оказывается, театр классического типа (с классическим хронотопом, в котором адекватность жизни является целью постановки), не приемлющий эксперимента и аван-

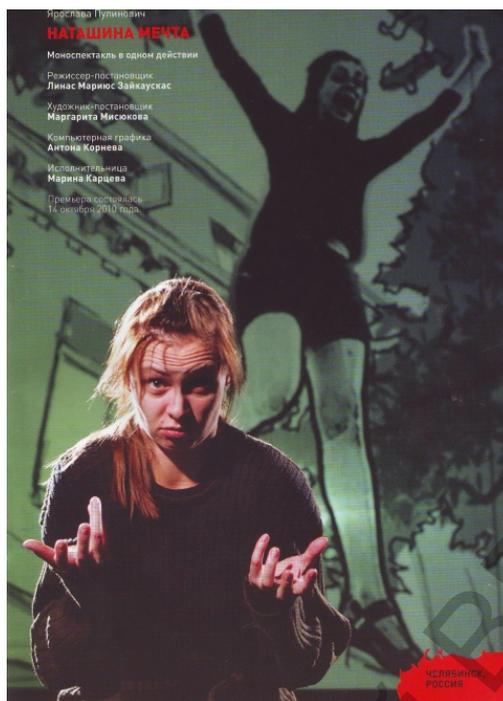


Рис. 7. «Наташина мечта».

гардного мышления, содержит серьезный потенциал актуальных выразительных средств.

Шестой тип. «Пупи-Пипа-Пупи», спектакль Актерского ансамбля «Дягам» (Вильнюс, Литва) в постановке Эгле Микуленице (рис. 8), «Бегство», спектакль Пластического театра «Часки» (Берлин, Германия) в постановке Ольги Костель (рис. 9), «Му-хи на солнце», спектакль Театра современной хореографии D.O.Z.SK.I (Минск, Беларусь) в постановке Дмитрия и Арины Залесских и Ольги Скворцовой-Ковальской.

Все три спектакля — произведения пластического театра. В рамках молодежного театрального форума интерес к таким видам сценического искусства закономерен. Он инспирирован и тем, что пластический театр — дело молодежное, и тем, что доверие к слову исчезает, и тем, что жест и движение человеческого тела первородны, первичны и архетипичны.

«Пупи-Пипа-Пупи» («триллер игрушек», как заявлено в программе) выстроен на границе хореографии, пластики, пантомимы. Формула структуры постановки: соло —

ансамбль — соло — ансамбль — дуэт — соло. Спектакль является жесткой постмодернистской конструкцией с моделями-фигурами, похожими на терминаторов. При этом каждый из исполнителей создает свой образ и характер внутри слитного ансамбля.

Особую роль в спектакле играет световая партитура, разработанная в пределах черно-золотого цвета, и тяжелым льющимся охристым медом на фоне черных тел выделена виолончель как пластическое совершенство среди механистических фигур.

Семантика триллера игрушек раскрывается в постановке как абсолютное человеческое развоплощение, подтверждая мысль о том, что к концу XX века философия и искусство констатируют смерть человека как существа. Дегуманизация начиналась еще в самом начале прошлого столетия с констатации смерти Бога (Ницше). Две мировые войны уничтожили остатки божественного в самом человеке и сделали его функцией, товаром, игрушкой в руках стихий социальных, экономических, экологических и пр.



Рис. 8. «Пупи-Пипа-Пупи».

Вместе с тем, в жестком пластическом высказывании молодых литовских актеров очевидна искусно вплетенная в действие гуманистическая тональность: среди черных фигур присутствуют печальные музыканты, немного смешные, немного наивные, очень трогательные, как грустный Пьеро, наблюдающий за безнадежно жестоким миром. Именно они создают иное по пластике и стилистике пространство постановки.

«Бегство» предпосылается в программе к спектаклю словами Сёрена Кьеркегора: «Большинство людей так стремительно гонится за удовольствиями, что пробегает мимо них» и сентенцией авторов постановки: «Мерилом счастливой жизни сегодня является количество наслаждений в день. Миф о Нарциссе стал актуальным как никогда, ведь мы все чаще живем параллельно друг другу, а не друг с другом».

Белоруска О. Костель в 2004 году поступила в берлинскую Государственную академию драмы и искусства им. Эрнста Буша, а с 2008 г. существует ее Театр «Часки» в Бер-

лине, постановки которого сочетают разные школы современного сценического танца: техники У. Форсайта, методики Р. Сапора, брейк-данс и пр.

Образ спектакля «Бегство» возникает из множества белых шаров, заполняющих всю сценическую площадку, превращающихся в пену, сначала в ванной, затем в морскую, из которой появляется Афродита, за постмодернистскими метаморфозами которой мы наблюдаем в одной из сцен постановки.

Формула спектакля построена на четком чередовании действенных драматических эпизодов с хореографическими (всего 16). Постановщица строит композицию движений на планшете сцены по треугольным, зигзагообразным, диагональным направлениям, располагает танцовщиков по квадрату. И только один раз она использует линии, перпендикулярные рампе, когда танцовщики движутся на зрителя, отчего эпизод (12-й) становится одним из самых настойчивых и даже агрессивных в спектакле. По диагональным линиям, которых больше всего в постановке, актеры

устремляются из дальних углов сцены к порталам, что утверждает демонстративность и показ.

Хорошая техника исполнения в сочетании с должным пониманием немецкого экспрессионизма и техник Форсайта дает зрелище жесткое, обращенное к интеллекту зрителя, исключая эмоциональное восприятие, призывающее ориентироваться на источники, которые так или иначе цитируются в произведении. Весь спектакль — это геометрически выверенная конструкция, и ее эстетическое достоинство заключено в своеобразии и завершенности пластико-хореографического высказывания.

«Мухи на солнце» (рис. 10) нежнее и мягче. Спектакль создан (в отличие от черно-бело-голубого с вкраплениями красного «Бегства») в льющихся и светящихся золотистых колерах, в которых плывут золотистые же тела. Его хореография сочетает мягкие линии тел с круглящимися линиями движений. Пластический спектакль воспроизводит ритуалы древних племен, и потому действия, жесты и позы подобны текучим формам, которые переплывают друг в друга, то образуя единое целое, то вновь распадаясь на отдельные фрагменты. Каждое движение содержит в себе событие, и этим одноактный балет «Мухи на солнце» отличается от пластического спектакля «Бегство», фактически бессюжетного, основанного на геометрии передвижений и геометрической же пластике тела.

В принципе и в «Мухах...» какой бы то ни было сюжет проследить сложно, т. к. ритуал воспроизводит ментальную картину мироздания, основанную на космогоническом мифе, мифе творения, и солярном мифе, мифе Солнца. Архетип рождения, умирания и обожения связан с настойчивым желанием человеческого существа проникнуть в тайны бытия мира и собственного существования. Поскольку воспроизводится ритуал такого проникновения, то и сама пластическая ткань спектакля вязкая и тягучая, как лава, и од-

нородная, гомогенная. В то время как структура самого спектакля более сложная: в финальной части произведения возникает медиа-проекция с теневым изображением поднимающихся фигур танцовщиков, реальные тела которых в это самое время распластаны на планшете сцены. Смысл совмещения этих двух планов — в визуализации катартического момента ритуала; в визуализации обожения, состояния транса.

По сравнению с «Мухами...» структура «Бегства» более многослойна, она состоит из разнородных фрагментов, некоторые из которых представляют собой чистые перформансы (например, в 12-м героиня О. Скворцовой принимает позу Афродиты из «Рождения Афродиты» С. Боттичелли, но в пародийном варианте. Ее же партнер напоминает Пигмалиона, который совершает с телом натурщи разные манипуляции: втокнув под майку шары, превращает ее в Мэрилин Монро, а потом увешивает ее тело прищепками, и она делается похожей на работы Энди Уорхола).

В рамках Могилевского фестиваля организован своеобразный филиал Витебского IFMC, международного фестиваля современной хореографии. Это внесло не только разнообразие в театральную программу, оживив и расширив пространство сценического искусства, это трансформировало смысл фестиваля, акцентировав в нем сегмент элитарный, поисковый. Современная хореография сама по себе претендует на статус особо насыщенной новой эстетикой области художественного творчества. В пределах же молодежного форума не просто дополняет драматическое искусство, а вносит стремление к иному уровню сценического эксперимента. Во все более сужающемся сегменте элитарной культуры оно настойчиво утверждает право художника на самооценку вне проката, вне обеспокоенности кассовыми сборами и способами функционирования сценического творчества в современном социуме. И право на внутренний эксперимент в зоне «искусства для искус-



Рис. 9. «Бегство».

ства», в лабораторных условиях сценической деятельности.

И это всегда очевидно при анализе творчества Евгения Корняга, в минувшем году закончившего режиссерскую магистратуру Школы-студии МХТ и Центра имени В. Мейерхольда (мастерская Валерия Фокина).

Седьмой тип. «Интервью» по мотивам сказок бр. Гримм, эскиз спектакля Мастерской молодой режиссуры в постановке Е. Корняга. Полуторочасовое высказывание, созданное во время (за пять дней) фестиваля с актрисами Могилевского театра.

Три женщины, три фурии, три манекена; три мойры, владеющие человеческими судьбами, распоряжающиеся властью и правом принимать самые серьезные решения; три ипостаси одного существа или три головы некоей гидры. Они сидят за накрытым темной скатертью столом, окруженным тремя микрофонами. Левая и правая стороны их лиц загримированы по-разному, и поэтому, когда они в первой части постановки резко поворачивают свои головы в такт друг другу, мы видим разные состояния, разные характеры и

разные образы. В резкой пластической манере создана и партитура движений: вот правая рука каждой рванулась к краю стола и быстро заскребла ногтями по столешнице; уползла, и тут же рванулась левая; вот фигуры спрятались за столом, а потом медленно поднялись и резко присели снова; вот вздернулись головы и фурии заговорили вместе. Вторая часть спектакля — четкий, резкий же, отточенный ритм произносимого текста, позволяющий еще более точно определить характер каждой из героинь и понять слитность их единого существа.

В этом эскизе самым главным является то, что сюжет, событие, пластический визуальный ряд зиждятся на прочном основании архетипического числа три. Триады персонажей в культуре очерчивают женское начало как погружение в глубины первородства. Число «три» амбивалентное: как непарное оно является мужским, но в то же самое время троичность связана с женственностью [5]. К.Г. Юнг подчеркивает, что в момент, когда коллективное бессознательное подавляет мужчину, проявляется женское свойство его

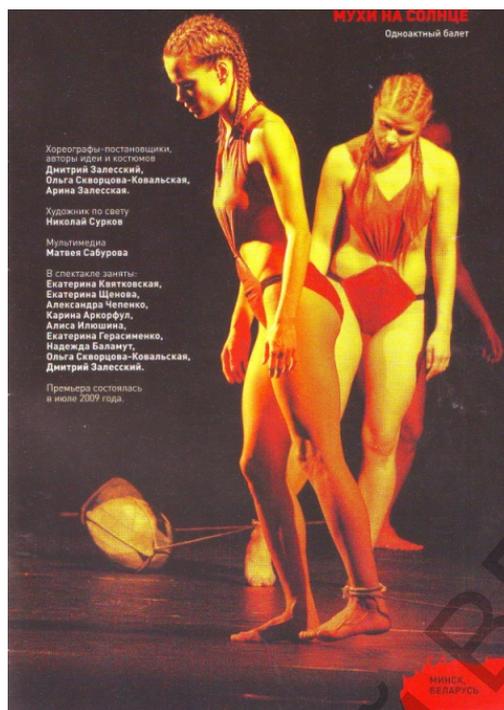


Рис. 10. «Мухи на солнце».

натуры, его анима [5, с. 329]. В произведении Е. Корняга женское начало проявлено в виде вырывающихся наружу хтонических сил подземных божеств, владеющих тайнами жизни и смерти, божеств жестоких, кровавых и прекрасных одновременно.

И, как правило, произведение с любым содержанием, опирающееся на архетип, выражает смыслы более глубокие, чем его сюжет. Архетипы, по К. Г. Юнгу, «определены не содержательно, а формально. <...> его форму можно сравнить с осевой структурой кристалла, которая до известной степени предугадывает кристаллическую структуру матричной жидкости, хотя сама по себе материально и не существует. <...> Архетип сам по себе пуст и чисто формален <...>. Единственное, что остается неизменным, — это осевая система, вернее, неизменяемые геометрические пропорции, лежащие в ее основе» [5, с. 216–217]. Символика архетипа укоренена в коллективном сознании. И как только то или иное произведение обращается к ней и возбуждает ее, символика начинает воздействовать на зрителя в качестве основополагающе-

го принципа. Этот принцип в виде оси организует любой сюжет, заставляя его быть воспринятым в нужном ракурсе. Причины этому следующие.

Поскольку данные осевые системы отмечены печатью значительной автономии и весьма условно, как полагает К. Г. Юнг, подчиняются контролю сознания [5, с. 103], мы рассуждаем о самом этом механизме как о транс-субъективном начале, внешнем по отношению к человеку и вместе с тем глубокого внутреннем.

Поскольку вторжение бессознательного происходит особенно явно в самых значительных ситуациях — перемен или принятия важных решений, то явственно выступает и цель подобного механизма. Если следовать логике К. Г. Юнга, ее мы могли бы обозначить как раскрытие самой сути человека, т. е. «восстановление и развертывание изначальной, потенциальной целостности его» [5, с. 115].

Само создание спектакля в лабораторных условиях ставит его участников в положение исключительное, и вполне логично, что

обозначенный нами механизм был приведен в действие. Сам фестиваль представляет собой конкурсную, состязательную ситуацию, и от этого напряжение творческого потенциала возрастает, что создает благодатную почву для проявления архетипов. Крайняя стесненность во времени и пространстве также играет не последнюю роль в данных обстоятельствах. И наконец, стремление высказать нечто значительное, важное, не замутненное случайными отступлениями и ненужными деталями, является стержневым звеном рассматриваемого механизма. Не зря столь успешными на сцене бывают искусно представленные притчи.

В такой обстановке спектакль перестает быть развлечением и отдохновением, он оказывается предельно необходимым зрителю как зеркало его собственной психики. Задача постановки кассовой, потребительской состоит в восстановлении целостности человека в ситуации раздробленности его в современной социальности, в ситуации потери им социальных ориентиров. Задача элитарного театрального произведения состоит в восстановлении целостности человека как элемента мироздания в ситуации потери им нравственных ориентиров, в ситуации поиска новых форм для проникновения в смыслы мира.

Именно в моменты создания подобных спектаклей театр сильно воздействует на зрителя, потому что такое произведение потенциально вторжениями бессознательного.

Для острой формы, для короткого театрального эскиза нельзя придумать более удачной и совершенной формы, чем форма, опирающаяся на архетип, и режиссер оказался победителем в зоне изысканного эксперимента. Надо признаться, что это послужило своего рода утешением в сомнениях о будущем отечественной режиссуры, в размышлениях

о путях развития и перспективах исчезающего, как шагреновая кожа, элитарного сегмента театра.

Заключение. Исследуя театральные произведения, составившие программу Международного молодежного театрального форума «M@rt.Контакт — 2011», мы обнаруживаем, что представлены все сегменты современного состояния сценического искусства в его хронотопах. Это свидетельствует о плюрализме художественных потребностей и эстетических установок современного общества.

Исходя из принципов элитарной эстетики, мы находим классический, модернистский и постмодернистский типы хронотопов. Хронотопический анализ позволил определить элементы структуры каждого спектакля и свойства пространства и времени произведения. Сфера театральной жизни, для которой данный подход наиболее эффективен, — это художественно-творческая сфера, где подвластными театру становятся эмоциональные, рациональные и собственно эстетические области.

Однако одного подхода, связанного с исследованием спектакля как такового, спектакля как художественной единицы вне социального контекста, не хватает при анализе современных тенденций театрального искусства в зоне массовой культуры. Чаще всего оказывается, что отношение к искусству у большей по численности части зрительской аудитории не соответствует идеальным представлениям творческого меньшинства о вкусах и художественных ценностях. Обычно исследователи делят зрительскую аудиторию на две группы в зависимости от доминанты ориентаций: одни нуждаются в «театре-познании», другие — в «театре-развлечении». Масштабы второй категории все более увеличиваются в связи с изменениями социальной стратифика-

ции, в связи с колебаниями экономического курса и т. д.

С точки зрения функционального анализа при рассмотрении проблем зрительского восприятия и зрительской потребности у нас образовалось семь типов спектаклей, направленных на удовлетворение конкретной эстетической или психологической потребности зрителей: от произведений, близких по стилистике к телесериалам и выполняющих задачу рекреативности, до спектаклей, находящихся в сегментах поиска новых форм сценического высказывания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хренов, Н. А. Функциональная эстетика в ее имплицитной форме // Театр как социологический феномен / отв. ред. Н. А. Хренов. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 33.
2. Хренов, Н. А. Социально-психологический аспект посещаемости театра // Театр как социологический феномен / отв. ред. Н. А. Хренов. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 195.
3. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве. — СПб.: «Искусство — СПб», 2005. — С. 75.
4. Сарабьянов, Д. В. К ограничению понятия авангард // Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. — М.: «Искусствознание», 1998. — С. 274.
5. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг. — М., 1997. — С. 327.

Поступила в редакцию 10.03.2011 г.

Репозиторий ВГУ