

УДК 7.091.4:792.091.3

II Международный театральный фестиваль-лаборатория спектаклей малых форм «СНЕЛОВЕК театра» (2014): формы современного сценического мышления

Котович Т. В.

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



Международный театральный фестиваль-лаборатория спектаклей малых форм в Челябинске в 2014 году был проведен под патронатом Главы Челябинска Станислава Ивановича Мошарова и при поддержке Челябинской городской Думы, Управления культуры Администрации Челябинска, челябинского областного отделения СТД РФ на базе Нового Художественного театра. Виталий Богверадзе возглавил театр как директор вместо ушедшего из театра Дмитрия Владимировича Назарова (ныне начальник Управления культуры). Программу Второго международного театрального фестиваля-лаборатории составили спектакли театров не только России, но и Прибалтики, Молдовы, Грузии, созданные в разных сценических традициях и адресованные зрителям с разными уровнями и подходами к театральному зрелищу. Однако в каждой из фестивальных постановок речь идет о душе, смятении духа и ожиданиях современного человека. В экспертный совет фестиваля вошли: член жюри «Золотой маски» Александр Вислов (Москва), режиссер Саулюс Варнас (Вильнюс), критик Нина Мазур (Ганновер) и автор данной статьи Татьяна Котович (Витебск).

Ключевые слова: фестиваль-лаборатория, сценические язык, мизансцена, персонаж, актуальный мир.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 13-25)

2nd International Theater Festival-Laboratory of Small Form Performances «СНЕЛОВЕК театра» (2014) (Man of the Theater): Forms of Contemporary Stage Thinking

Kotovich T. V.

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

The International Theater Festival-Laboratory of Small Form Performances in Cheliabinsk in 2014 was held under the patronage of Cheliabinsk Governor Stanislav Ivanovich Mosharov and with the support of Cheliabinsk City Duma, Department of Culture of Cheliabinsk Administration, Cheliabinsk Region Department of Theater Workers Union of Russian Federation on the basis of New Art Theater. Vitzli Bogveradze headed the Theater as its Manager instead of Dmitri Vladimirovich Nazarov, who had left the Theater and now is Head of Culture Department. The program of the 2nd International Theater Festival-Laboratory was made up by performances by not only Russian but also Baltic, Moldovian, Georgian theaters, which were created in different stage traditions and addressed spectators with different levels and approaches to the theatrical show. However every Festival performance tells about soul, embarrassment and expectations of the contemporary man. The expert council of the Festival included 'Gold Mask' Jury members: Alexander Vislov (Moscow), director Saulus Varnas (Vilnius), critic Nina Mazur (Hannover) and the author of the article Tatiana Kotovich (Vitebsk).

Key words: Festival-Laboratory, stage language, mise en scene, character, current world.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 13-25)

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

Цель данной статьи – выявление структуры фестивальных сценических произведений.

«**К тебе, Земля обетованная!**» спектакль Е. Гельфонда в сценографии Елены Гаевой и художника по костюмам Натальи Болотских, с анимацией Владимира Коростелева (Театр «Солнечные часы») по пьесе Ж.-К. Грюмбера.

Евгений Гельфонд исследует тайну притяжения. Земли. Рода. Времени. Притяжения прошлого и будущего. Его интересует, как рождается, зреет и овладевает целиком мысль-чувство движения к земле обетованной. И более этого, над этим – движение, само движение как таковое, где цель и конечная точка отступают (к самому финалу), а воспринимается только переживание движения человека в пространстве и во времени.

У Е. Гельфонда это получает сценическую адекватность как пульсация. В ритме, в интонации, в монтаже эпизодов, в соотношении мизансцены со сценографией. Режиссер уплотняет каждый актерский эпизод, но делает растянутым общий ритм.

Эпизоды спектакля напоминают проекции.

Вот главные герои. Шарль Сподек (А. Майер) и Клара Сподек (Л. Корнилова). Сидят на чемоданах, ходят с чемоданами. Резкая, пульсирующая интонация у А. Майера, прыгающая – у Л. Корниловой. Напевно-плаксивая у первой пациентки Сюзанны (Т. Богдан). Смешливо-быстрая у Актера «на все руки» (А. Балицкий).

Мизансцены строятся по кругу, всегда по кругу. Все это – проекции одной общей жизни. И каждая проекция не просто следует за другой по логике последовательности, каждая следующая словно расширяет пространство и смысл предыдущей.

Как минимум двойная спираль составляет структуру спектакля. Мизансцена и текст – одна ее часть. Песочная живопись – другая.

Мизансцена и текст являются только эпизодом в цепи эпизодов жизни главных персонажей. Но и сам эпизод эпизодичен по сути, фрагментарен внутри себя, он обрывочный и эскизный, как фрагмент импрессионистского холста. Эпизод подобен пазлу, и, отдельно взятый, тревожит своей непроявленностью и своей скрытностью. Но и последующий не раскрывает сути пре-

дыдущего, а только показывает его новую проекцию.

Происходящее на экране-заднике не дублирует, но и не проявляет содержания происходящего на сценическом планшете. Рисующиеся и рисованные песком картины раскрывают собственное содержание. Это – над-содержание по отношению к сюжету. Это – аллегории, символы в сочетании с изображениями реальности. В сочетаниях ирреальных, которые даже реальные детали смещают, преувеличивают и сталкивают. Как на картинах Марка Шагала. Как в его графических листах. Движущиеся и меняющиеся изображения – не иллюстрация, не дополнение и не остановки-цезуры в действии, не связки эпизодов. Их роль в семантике спектакля обобщающая, а в структуре – монтажная:



Картины уводят внимание зрителя на другой уровень размышления: о судьбе еврейского народа в мировой войне, о судьбе человека вообще, о мире, о спасении, о голубе с ветвью мира в клюве, о потопах и пристани в дальнем путешествии... А в это время в нижнем уровне – судьба отдельного человека, только человека, всего лишь человека, страдающего, гонимого, сильного.

«Картины из песка, текучие, мгновенно появляющиеся и так же моментально меняющие тему, цвет, ритм того, что на экране, и, конечно, настроение тех, кто следит за руками художника-аниматора Владимира Коростелева, на глазах зрителей создающего и разрушающего миры, не просто фон, на котором идет действие спектакля. Здесь читается история народа, за плечами которого блуждание по пустыне и жизнь, полная скитаний по планете ...Песок, способный и поглотить, и стать спасением, чемоданы, как символ бесприютности и скитания, вот, пожалуй, и все, что понадобилось режиссеру-постановщику Евгению Гельфонду и сценографу Елене Гаевой, чтобы придать истории одной семьи парижских евреев объем общечеловеческой трагедии» [И. Моргулес, «Южно-уральская панорама», 2013 г.]»

В сопоставлении двух уровней-частей, в столкновении их возникает совокупная спиральная формула спектакля. В движении она проявляется то одной, то другой стороной: человек – мир – человек – мир... Движение этой цепи бесконечно, но цели среди бесконечности всегда – земля обетованная: обретение себя и мира.

Еще одна составляющая в структуре спектакля – стационарная неменяющаяся часть сценографии. По принципу линейно перспективны от авансцены к заднику по линии кулис удаляются параллельные ряды канатов, напоминающих ряды колючей проволоки. И только в самой точке их пересечения открывается окно (экран с картинами). Человек (главные персонажи) находится в заключении: в аду концлагеря и собственной памяти; в испытаниях чужбиной, потерями и одиночеством. Это – еще один смысл спектакля.

В самих мизансценах как рефлекс присутствуют точки определенного цвета. В этом спектакле – красные бокалы в общей массе охры (основа цветовой партитуры) с черными (костюмы) и белыми (чемоданы) локальными цветовыми пятнами.

Благодаря неподвижной массе охры (песок, земля, прах) и постоянному движению той же охры (рисование песком, песочными струями), а также движению бело-черно-красного (локального и точечного) в спектакле возникает эффект мерцания. На визуальном уровне. И – пронизывает всю структуру и семантику спектакля.

Эффект мерцания – это ключ к формуле спектакля. Актеры работают именно в такой манере.



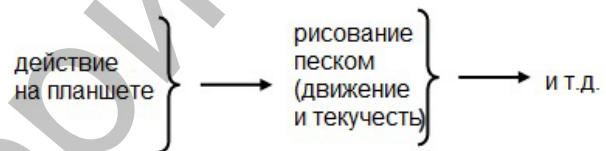
Нижний уровень интимный, связный, близкий – округлый.

Верхний уровень – стремление вверх в даль, в выход, в открывающееся окно.

Отдельная партитура спектакля связана с бытованием и бытием вещи. У белых чемоданов своя хореография, собственная постановочная партия. Они постоянно трансформируются: то в стоматологическое кресло, то в корабль, то в стол и стулья. Из реального предмета они делаются многозначным объектом, внутренней сутью которого всегда остается идея пути, движения, гонимости, мерцания. Как и цвет чемоданов. Белый – и обозначение профессии главного героя (врачебное дело), и цвет чистоты надежд, веры и устремлений.

У красных стаканов движение по кругу (праздник, трапеза, вино, причастие, жертвенная кровь) и трансформация их в свечи.

Режиссер использует последовательный монтаж: чередование разнородных эпизодов в четкой последовательности одного за другим.



Это – сознательно равные куски, без эмоционального монтажа, без контрапункта и без столкновений. Он выбирает такой монтаж для ощущения, почти физического, пустоты жизни персонажей, ее материальной иллюзорности. Для этого необходим и текучий песок (кратковременность существования). Сознательные длинноты создают текучесть и даже тягучесть пространства-времени.

Стилеобразующий элемент спектакля – графика Шагала, определяющая тонкое перышко стиля всего сценического действия. Слой спектакля (центральная пара персонажей, остальные персонажи как хор и графика Шагала) синтезируются благодаря этой самой графичности. Особенность графики Шагала, впрочем, как и многих его пейзажей живописных, состоит в том, что она многомерна, слой ее изображения просвечивают один сквозь другой, и она всегда прозрачна. Это Е. Гельфонд уловил и материализовал в структуре своего спектакля.

Семантика спектакля – в исходе. Из концлагеря. В Ноев ковчег. К земле обетованной.

Главные персонажи: трагический клоун Карл (А. Майер) и лирическая Клара (Л. Корнилова). Персонажи в дуэте постоянно меняются местом в партии: ведущим становится то он, то она.

В спектакле отсутствует ключевой эпизод-кульминация. Он строится без классической композиции. Он клиповый, мерцающий. И его структура удерживается благодаря тонкости актерского существования, благодаря всему ансамблю, где взаимодействие тончайшее. Основная пара меняется в течение спектакля психологически: герои входят в спектакль одними, а выходят иными – мягче, мудрее, сильнее, и – главное – уже не одиночками.

Александр Майер: *«Это тоже для меня из разряда того, с чем я связан “пуповиной”. Речь в пьесе идет о депортации, о репрессиях. Я являюсь потомком поволжских немцев, они были депортированы во время войны целой республикой, несмотря на то, что были теми же самыми советскими людьми, что и все остальные. Дед был военным в хорошем чине, бабушка работала в больнице, в Поволжье они жили очень хорошо, у них было хорошее хозяйство... Все было абсолютно потеряно. Бабушка и дед по отцу погибли, отец остался сиротой. Поэтому тема людей, подвергшихся репрессиям, которые потеряли своих близких, детей, корни – чрезвычайно для меня близка! Совершенно никакого не имеет значения: евреи, немцы, крымские татары, где-то там – индейцы, японцы в США после нападения Японии на Америку – тема всемирная, одна из самых больных в истории человечества. Тем более драматургия прекрасная! Жан-Клод Грюмбер великолепно все это выписал. И надо отдать должное Евгению Гельфонду, который удивительно тонко и верно, на мой взгляд, нашел подход к постановке пьесы. И этот подход понятен мне, потому что я видел, как жили мои бабушка и дедушка по материнской линии после всего, что они пережили».*

«Ее (Л. Корниловой – прим. ред.) героиня Клара Сподек – воплощение женского начала. Инь – вода, способная заполнить сосуд любой формы. Клара готова принять католичество, если это хоть на йоту приблизит ее к дочери. Она стойко выдерживает все удары судьбы и спасает себя и мужа, решив вернуться на историческую родину. Шарль

Сподек (его замечательно играет актер Александр Майер) – олицетворение мужского начала. Его единственное оружие – юмор, его девиз – “из каждого своего несчастья человек должен сделать маленький анекдот и рассказывать его за столом в конце трапезы”. Шутки о Гитлере, евреях и некрологах из парижской газеты “Монд” разряжают атмосферу на сцене и в зрительном зале, превращая “зубную трагедию” (так определен жанр спектакля) в зубную же трагикомедию» [О. Горюк, МедиаЗавод, 2013 г.].

Структура спектакля основана на фрактальной геометрии. В каждом своем фрагменте он адекватен всем остальным фрагментам и поддерживает их. Метафорический уровень постановки обозначен символикой песка, чемоданов и ковчега, которые словно переплетаются и создают единую метафору: попадая в этот уровень, и актеры становятся метафорой.

В спектакле Е. Гельфонда – тихое, светлое и одновременно глубоко драматическое мерцание. Оно освещает дорогу к дому, оно есть дорога к дому. И режиссер делает это ненастойчиво, не резкими пульсациями. Все происходит медленно и как бы исподволь, а иногда как будто вообще останавливается. Постановщик требует от зрителя остановки. Для того, чтобы встревожиться, присмотреться, обрести вместе с героями и себя самого.

«Мария Каллас. Мастер-класс», спектакль Роберта Стуруа в Театр-Фабрика-Стуруа продакшн (Тбилиси, Грузия) по пьесе «Мария Каллас. Урок» Т. Мак-Нила.

И. Безирганова: *«Обращение Роберта Стуруа к этой пьесе наверняка не случайно. Слова Каллас о необходимости “рабского” служения искусству и отказа от личных амбиций, ее предостережения и советы начинающим певцам – этого своего рода катехизис художника, “символ веры” самого Роберта Стуруа. Он увидел в пьесе эстетическую концепцию нового театра. Важна и сама личность Марии Каллас – реформатора мировой оперной сцены, соединившей вокал и искусство драмы».*

Движение главной героини по сценическому планшету:



Это передвижение актрисы, исполняющей Каллас, обозначает вход и победу временно для зрителей, сидящих вокруг площадки прямо на сцене.

Н. Тарабукин: *«Четыре основных направления диагональных построений: слева направо в глубину – диагональ победы, ибо она знаменует собой преодоление препятствий, напряжение, завоевание. Произведения, построенные по такой диагонали, чаще всего изображают события, где главные герои одерживают верх над своими противниками. Справа налево из глубины – это диагональ входа, вступления».*

Все остальные персонажи либо движутся вслед главной героине (ее ученики), либо под резкими углами пересекают ее линию (рабочий сцены).

Актерская манера Лелы Алибегашвили представляет собой констатацию точек в пространстве, – и похожа на статую, которая постоянно поворачивается разными своими сторонами круговым обзором перед зрителями, и античная кора. Это для актрисы оказывается главным в ее героине, во внешней выразительности героини. И – личность героини, где включается внутренняя экспрессия высокого градуса, скрытая под внешней статуарностью, спружиненная под внешним покоем, всегда готовая взорваться.

И. Безирганова: *«Актриса со взрывным темпераментом и выразительной внешностью. Ее Каллас – женщина непредсказуемая, резкая, ее язвительные замечания в адрес молодых вокалистов – не результат вздорного, неуравновешенного характера. Поведение певицы продиктовано одним лишь желанием добиться совершенства. Так это читается в спектакле Стуруа».*

Композиция спектакля простая, она адекватная пьесе: ровная, линейная: начало урока – урок – конец урока во времени; центральный персонаж и все остальные вокруг как мотыльки – в пространстве и структуре. Если Каллас – статуя для кругового обзора, то остальные – скорей аппликации, одномерные. В центре актерской партитуры – сильная экспрессия Лелы Алибегашвили, и все вокруг нее идет по касательной, вторым планом, фоном. В центре пластической партитуры – настойчивая статуарность главной героини.

В структуре спектакля способ существования актеров бытово-психологический

и только. Но... дважды это реальное пространство–время прорезается фрагментами воспоминаний героини – это остановки и выходы в другую реальность (свет чуть гасится, возникает далекий звук...). Но... главное – это противостояние Шерон и Каллас как кульминация всего композиционного построения, хотя кульминации в такой структуре не предполагается. Во второй части спектакля очень сильная экспрессия второй актрисы, Кети Сванидзе.

И. Безирганова: *«Крайнее неприятие Каллас вызывает и образ, представленный другой ученицей, – Шерон. На сцену врывается самоуверенная красавица в ослепительном платье, агрессивно демонстрируя себя. И сразу получает «щелчок» по носу – Каллас выгоняет Шерон с урока: Леди Макбет, арию которой она исполняет, так появиться не может. Амбиции не должны мешать творчеству. Молодая актриса Кети Сванидзе, обладающая сильным оперным голосом, профессионально справляется со сложнейшей арией Леди Макбет».*

Экспрессия Шерон резко усиливает экспрессию Каллас: это – эпизод «умножения» экспрессии. Он выделен в структуре спектакля: окружен с обеих сторон прорывами Каллас в другую реальность, в боль. Семантика кульминации: Каллас находит в Шерон себя молодую, ту, которой, возможно, предстоит такая же слава и такая же плата за славу. Или, наоборот, отворачивается от своего подобия, чтобы больше самой не испытывать боли от утраты голоса и былой славы.

В основе цветовой партитуры: черно-бело-красный. Основная масса колористической системы всегда будет оставаться охра с серым. Это – цвет подмостков, праха былой славы, надежд и жизни вообще. Черный – это основной локальный цвет. Каллас в черных длинных одеждах. Второй локальный – красный. Яростный, огненный, вьющийся длинный язык платья Шерон. Третий локальный – белый. Платье-балахон Леди Макбет, в котором в конце выходит Шерон. Контрапункт – в столкновении черного и красного.

Спектакль Роберта Стуруа имеет много значений. И при каждом показе то или иное значение может скрываться или проявляться. Например, Инна Безирганова видит так: «Закончив урок, Каллас уходит. Уходит в одиночество, кинув на прощание: «О весне

не забывают!». Но это может быть спектакль о драматической личной жизни певицы. Или – об элите искусства...

«**Лавина**», спектакль Дамира Самерханова в сценографии Дмитрия Хильченко в постановке Мензелинского государственного татарского драматического театра им. Сабера Амутбаева (Татарстан, Россия).

Пожилой человек рассказывает о своем старшем брате, который больше всех боялся схода лавины и от этого страха потихоньку сходил с ума. Может, лавина – это страх в сознании человека? Люди не должны громко говорить девять месяцев в году и только после определенного срока можно три месяца кричать, рожать и веселиться. А в это самое время молодая женщина в этой же юрте уже корчится от боли, у нее начинаются роды. Тут же вспоминают, как однажды вот такую же, не вовремя рожавшую, положили живой в гроб.

Пространство–время спектакля – это реальное пространство и время. Главное в нем – событийно-сюжетный ряд. Но при этом в этом произведении насыщенная, плотная, осязаемо-материальная, усугубленная, пряная и объемная в каждой точке, в каждом сантиметре сценического планшета предметная среда; изысканно точная и сочная одежда персонажей; многомерная тканевая сценография; высочайшая и невероятно подробная культура исполнения притчи. Спектакль отличается кристальной чистотой стиля, целостностью и полным отсутствием мелодраматичности. Роды, ребенок, любовь, любование всем существованием и каждой деталью быта – все это воспроизводится в спектакле плотно, «жирно» и спокойно, но без умиления прелестью такого чистого натурализма.

В спектакле каждая точка пространства задействована, и происходящее одновременно. На сцене существует сразу несколько историй, сплетающихся и расходящихся, а потом сходящихся снова в центр пространства. Над маленьким кругом планшета нависает плотное, густое, вьющееся-люющее бело-молочное облако. Оно висит мощными складками. Но время от времени по этим «барханам» пробегают видеок cadры: голубое небо, сходящие лавины, горы... Красота скрывается в могучей плотности ткани, и ткань как бы сворачивает красоту, утверж-

дая свою силу. Люди все время находятся под нависающим грузом, они даже не могут подняться во весь рост...

Реальное время происходящего сию минуту сопрягается с временем легенды о лавине (она всегда над людьми, над сценой). Они переплетаются и создают пространство–время абсолютного страха. И рожают пространство–время системы (надсмотрщики с ружьями). Время развивается медленно, оно почти замерло, как перед катастрофой.

Лавина – не только природное явление. Скорее, это порождение страха в нашем сознании. Ведь невозможно радоваться только три месяца в году, а остальные месяцы не производить ни малейшего шума. Невозможно вести жизнь, полную страха – это угнетает души. Эту философскую мысль можно применить к разным обстоятельствам и разным судьбам.

«**Халперн и Джонсон**», лирическая комедия Льва Стукалова в сценографии Марины Еремейчевой в постановке театра «Наш театр» (Санкт-Петербург, Россия).

Один был ей мужем. Другой – другом юности, пронесшим свое чувство к ней через всю жизнь. Ее уже нет, но Она – с Ними. Любовный треугольник без одной стороны, две прямые, устремленные в вечность...

Пространство–время спектакля предельно скупое. В черном кабинете сцены широкая полоска ковра из желтых листьев, уходящего на заднике резко вверх под колосники. Вот эта полоска кладбищенских листьев, осенних, красивых, пестрых, освещенных верхним сценическим светом и сияющих в темной массе черного цвета – эта полоска есть сосредоточение ушедших чувств, жизни с ее страстями, надвигающегося одиночества и... умиротворения, покоя и мудрой радости мгновения. В безграничном темном и пустом мире двое старых мужчин оказываются на островке света, уже угасающего, но ослепительно красивого.

В сценографии – единая установка. Поздней осени и подиума. Двое актеров Дмитрий Лебедев и Сергей Романюк – два грустных клоуна на подиуме. Поздняя осень – это внутренне пространство–время персонажей. Таким образом, сценографическая установка – это функция и метафора одновременно. Она предельно минималистская, конструк-

тивная (ломаная плоскость), образная. Это – кладбище, но это – и парк...

Поскольку это вербальный спектакль, и это его главная особенность, то для актеров основным является работа голосом, интонацией, ритмом построения фразы. Они ведь и в движениях скупы, под стать всей визуальной целостности.

«**Конец Казановы**», спектакль Дмитрия Писарева в сценографии и костюмах Ольги Веревкиной, в световой партитуре Александра Скрыпника на малой сцене Театра им. Орлова по пьесе М. Цветаевой «Конец Казановы».

Для актера Бориса Петрова это глубокий опыт погружения в стих Цветаевой, в ритм Цветаевой, в цветаевскую страсть, разъятость и обретение мудрости в цветаевской трепетности и муке.

Пространство сцены как отражение внутреннего пространства Казановы: чуть высвечен передний план, едва-едва заметен второй, и задний полностью погружен во мрак. Основная масса цвета – бархатный, теплый коричневый, глубокий и пещерно-таинственный. В этом огромном кабинете огромное же количество столов, столиков, шкафов с бесчисленными ящиками и ящичками, вертикальными и горизонтальными, кушетка в центре и чуть сбоку, слева и огромный круглый очаг-камин в раковине огромного круглого стола в центре и чуть сбоку, справа. Ряды (два по кулисам) подвешенных светильников. Всполохи огня, рыжих его отсветов снизу... Шорох старых бумаг на столе, похожих на отцветшие листья в парке – бесконечной лентой песочной охры на коричневой поверхности... Бархатный пурпурный халат... Красные пятна локального цвета в костюме и белые же локальные пятна ослепительной рубахи с широкими рукавами-крыльями... Казанова стар, голос надтреснутый... Говорит много и долго: экспозиция. Он сжигает старые любовные письма, едва вспоминая героинь своих бесчисленных романов. Он прощается с прошлым, с жизнью и с собой, тем, молодым и сильным, ветреным и прекрасным, как сама жизнь. Теперь в глубине своей пещеры и своей души он одинок и пуст. Почти недвижим. Только – руки, с пластикой подбитой птицы... В своих воспоминаниях он не только ироничен, а и зол – на себя, на свою немощь, на то, что все в прошлом.

Второй кусок – философский. Он небольшой по времени. Фаустовский. Он вдруг становится похожим на Гете... Вдруг в Казанове пробуждается Фауст, ему вновь хочется окунуться в прежнюю свободу, обрести прежнюю внутреннюю легкость и блеск... И он ограничивает себя в своих желаниях.

И, наконец, сложный, глубокий, многомерный – с Франческой. Рыжие отсветы-всполохи материализуются в прекрасную Франческу (Екатерина Девятова), тоненькую, с огненными волосами, чудесную, как пламя, как молодость и страсть, и жизнь. И надежда. И новая страсть. Шанс для стареющего соблазнителя. И его отказ от этого отблеска счастья, от нового глотка вина жизни. Эта часть спектакля – еще большая неподвижность Казановы. Двигается только девушка, ярким крошечным языком пламени... Вокруг него. Вьется и вьется... Он же замирает, сливается с формой кушетки. Его жесты в ее сторону обретают нежнейшую округлость, осторожность.

От нежной игры с персиком, от всегдашней привычки соблазнять – до отцовской заботы, до отречения, до обреченности, до смирения и ухода.

У актера сложная актерская партитура роли. Теплая – в тон общей колористической системе, т. е. пространство роли согласовано со сценическим объемом. Время образа – с глубиной попланового построения сценографии. Тайна души – как тайна кабинета.

Достоверно, что юная Франческа влюблена и очарована, окружена теплотой Казановы, ее обволакивает его обаяние. У актера – очень сильное мужское обаяние, он красив, статен, в нем явная «голубая кровь».

Точно выстроена партитура взаимодействия Казановы и Франчески. Их связь не вызывает отвращения или снисхождения. Наоборот, восхищение. Мы начинаем понимать Франческу и смотреть на Казанову ее глазами.

Он отказывается от нового источника энергии. Он не выпивает этот бокал, посланный ему напоследок судьбой. Может быть, дело в том, что иссякла его мощная внутренняя душевная сила и осталась одна только нежность. Девушка под стать актеру. Юная, свежая, энергичная, настойчивая, смелая. Немного неумелая на фоне Казановы, однако это органично согласуется с ролью.

Для актера в его работе самым главным становится не просто ритм цветаевского стиха, но внутренний смысл цветаевской строфы. И на самом деле в спектакле это оказывается наиболее существенным. Актер подчиняет партитуру роли ритму цветаевского стиха, резкого и взрывного. И одновременно он этот стих смягчает.

«**До завтра**», спектакль Александра Сучкова в сценографии А. Сучкова, Л. Харламова и О. Шапкова (изготовление декораций арт-галереи «Кладовка» и костюмов – арт-ателье «Малая») по пьесе К. Митани «Академия смеха» в Театре одновременной игры Зоопарк.

Вся структура спектакля очевидно постмодернистская: во-первых, его цитатность (много отсылок к японской культуре); во-вторых, манера исполнения (КВН, стеб); в-третьих, открытость игры (откровенный прием существования в образе + игра с образом одновременно); наконец, трагический гротеск. Играть целый спектакль в духе КВН трудно, но актеры, взяв высокий градус комизма, шутовства и трюкачества, оказываются в состоянии удерживать его значительное время. При этом Олег Шапков (Автор) и Лев Харламов (Цензор) сочетают в своей исполнительской манере предельный лаконизм с петрушечной техникой.

«На сцене растрепанный драматург с подвижной психикой-мимикой (Шапков) и только что приступивший к своим обязанностям цензор с непроницаемым лицом Будды (Харламов). Первого, как окажется, актеры считают конформистом. Второго, как окажется, никогда не ходил в театр. Один как бы жалкий и заискивающий, второй как бы бесчувственный и безжалостный. Однако лейтмотив «про птичек» постоянно будет напоминать нам, что ничто человеческое цензору не чуждо, а драматург в итоге предстанет личностью гнущейся, но неломящейся, что вполне в восточной традиции» [О. Горнова. «Нижегородские ведомости», 2010 г.].

Цветовая партитура спектакля невыносима изящна, лаконична-прекрасна: основная масса серого цвета ахроматическая + пятна локального белого (бумаги, рубашки) + пятна черного (пиджак, сюртук) + розовый акцент (скворечник и окно) и, наконец, подвижный красный рефлекс (огнетушитель в нижнем левом углу, полоски красной

бумаги-закладки цензора, гора Фудзи в окне в правом верхнем углу и лепестки вишни в финале, бесконечные...) + желтый рефлекс (охрановки и пиджака автора в финале). Каждый фрагмент цвета – открытый и ограниченный в пространстве. Цветовая партитура акцентирует внутренний смысл спектакля, его ритм, его контрапункт. Цвет является главным структурообразующим элементом. Контрапункт представляет собой главное в актерской партитуре О. Шапкова (взрывы и небольшие зоны молчания) и Л. Харламова (зоны покоя и короткие взрывные скачки) и во взаимодействии дуэта. Владение контрапунктом-столкновением-гротеском-словом является показателем высокого актерского мастерства (об этом писал еще В. Мейерхольд). Это зигзагообразный ритм, бешеный темп спектакля сочетается еще и с одним видом контрапункта: внешней партитуры роли и внутреннего смысла каждого персонажа. Автор приносит пьесу цензору, тот бесконечно мучает автора... И все, а за этим два гигантских мира, развивающихся за время долгих и бесчисленных диалогов, раскрывающихся во внутренней глубине, за этим – постижение тайны таланта, тайны театра, и... тайны человеческой мимолетности. В финале автор уходит на войну, с которой, наверное, вряд ли вернется. Цензор вдруг ощущает невероятную пустоту... И нежность... Лепестки вишни... В актерской партитуре математическая выверенность мизансцен, интонаций и текста сочетается с импровизационной легкостью, как в японской танке:

*Как печален этот мир
Даже, когда зацветает вишня
Даже тогда...*

«**И день... И ночь...**», спектакль-коллаж А. Лиопы в сценографии К. Каржанова, с пластической режиссурой С. Кокышбаевой в постановке Костанайского областного русского драматического театра.

Основная тема спектакля – вечность и универсальность жизненных ритмов, не ограниченных географическими и временными рамками. Герои спектакля живут каждодневными заботами, с такими же, как у всех страстями и радостями, горестями и разговорами о жизни и о себе. У кого-то из них внезапно обрывается жизнь, а кто-

то оказывается в пограничном состоянии между жизнью и смертью. Успевают ли герои задать вопрос: в чем смысл жизни? И, самое главное, сумеют ли получить на него ответ?

Вызывает уважение столь пристальное внимание к теме перехода. Это – особое состояние, особое пространство, описанное в древних источниках, пространство, зафиксированное в двух известных книгах – «Древнеегипетская книга мертвых» и «Тибетская книга мертвых». Конечно, это – метафизическое пространство и ирреальное время. И авторы спектакля устремились к созданию на сцене этого самого пространства нигде и времени вне. Однако постановщики остановились на конструктивном решении сценического пространства и реальном времени. Но все-таки сильная актерская отдача и прикосновение к столь сложной и чрезвычайно важной теме не может оставить зрителей равнодушными. И – самое главное – для театра и для зрителей это очень важный человеческий опыт.

«Лёвушка», спектакль Ю. Хармелина, композитор О. Негруцэ, муз. оформление В. Павленко по пьесе А. Крыма.

Трогательная, ностальгическая история, рассказанная еврейским мальчиком, не может не вызывать улыбку умиления. Счастливое детство рядом с бабушкой Розой и Дашей – словно притча, близкая душе, способной любить жизнь и хранить вечные ценности. Роза – еврейка. Даша – украинка. Они научили маленького Левушку жить и в обыденных ситуациях видеть истинное счастье. Ведь, порой, «люди все самое главное оставляют на потом, и среди этого самого главного есть те слова, которые можно не успеть произнести...».

Сюжет А. Крыма – о детстве. Все происходящее – это только воспоминание взрослого, отслужившего срочную во флоте на подлодке, возвратившегося в собственный двор, который теперь кажется маленьким, но все же остается до острой боли родным. Двух родных бабушек – Даши (М. Мадан) и Розы (Л. Колохина) уже нет на свете. Но обласканный их любовью, согретый их душевным теплом, закормленный их оладушками и вкусным компотом, Лёвушка (В. Азаровский) теперь одинок в этом дворе.

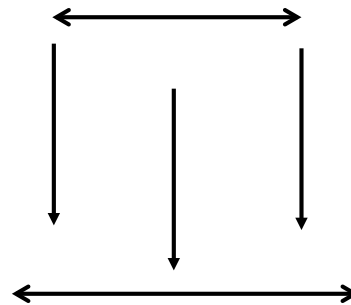
Одинок, ведь и двора и домов на сцене нет. Пустое сероватое пространство с шир-

мами. Действие происходит якобы в этом дворе. Но на самом деле нигде. И время также не обозначено точно. Это мы предполагаем, что детство автора пьесы – это голодное послевоенное южное детство. Но в воспоминаниях героя это не важно.

И режиссер словно вынимает смысл своей постановки из конкретного сюжета, из конкретного пространства-времени. Однако оставляет пространство-время постановки реальным во всех точках. Реальным, несмотря на то, что это – воспоминание. Герой как бы ныряет из сегодняшнего дня в прошедший, перемещается туда и оказывается там в такой же реальности.

Поэтому бабушки оказываются столь же реальными, без тени отдаленности во времени, сиюминутными, характерными, естественными и очень теплыми.

Итак, поглощающим все на сцене является время воспоминаний Лёвушки. Это время поглощает и пространство. Поскольку все происходит нигде, пространство представляет собой фрагменты, фокусируясь только в трех объектах (Лёвушка и обе бабушки). Три точки (объекты) взаимодействуют по предельно простым линиям скупых мизансцен:



Постановщик использует такую геометрию, т. к. в пределах малой сцены она позволяет совместить реальность существования с отдаленностью во времени, т. е. материальную конкретность живого тела с осознанием, что на самом деле бабушек уже нет, что они – ожившие кадры воспоминаний. И монологи их фрагментарны, как сегменты памяти, которая только высвечивает прошлое случайным лучом.

Художественный смысл спектакля Ю. Хармелина – в наложении простой геометрии и теплой откровенности актерской игры. Актрисы М. Мадан и Л. Колохина усугубляют бытовые детали, жесты и движения, делая своих героинь объемными, скульптурными. Узнаваемыми, точными.

Пластика хуторской украинки и теплота большого тела бабушки Даши. Привычный жест повязывания платка, складывания рук на груди, хватания большой плетеной корзинки... Утонченность и изысканность городской еврейки и сердечность бабушки Розы. Шляпка и воротничок, платье в клетку, маленькая сумочка и книжечка в руках... Мария Мадан работает крупными мазками, создавая насыщенный колорит, а Людмила Колохина делает колорит прозрачным, а мазки лессировкой. М. Мадан ведет основную партию, Л. Колохина – второй голос. И они невозможны в восприятии порознь. Партитура их движения (психологического и пластического): М. Мадан активна, она наступает, атакует, бабушка Даша настаивает на главенстве своей веры. Л. Колохина отступает осторожно, мелкими шажками, бабушка Роза говорит о своей вере ласково, но не менее настойчиво. И мальчик Лёвушка теряется в осознании двух вероисповеданий, но и православный священник и раввин проявляются в его детском сознании как дедушки.

Все точки пространства-времени согласованы и логичны. И формула спектакля – арифметически простая и ясная. Создается фрагмент воспоминаний. Незатейливая история местечкового быта. Зарисовка. Трогательная и теплая. И актеры работают эскизно, штрихом. Манера актерского взаимодействия – через зрительный зал. Режиссер ставит здесь строго определенную цель: посыл в зал домашней теплоты: «Загляните в семейный альбом!» Спектакль очень зрительский, маскультовый, т. е. в нем есть все, что делает его кассовым: актерское на хорошем уровне исполнение, тема (семейная история), мелодраматизм и трогательность, теплота рассказа. Это был сознательный выбор режиссера Ю. Хармелина, который, как правило, создает спектакли другого плана («Эквус», «Маскарад», «Падам... падам...»).

«Быть может, за хребтом Кавказа...», спектакль-театральный урок Бориса Горбачевского в сценографии Л. Файзулиной по творчеству Михаила Лермонтова в постановке Златоуского драматического театра «Omnibus».

Этот театр создает целую серию театральных уроков по творчеству великих русских писателей. Этот проект не просто театральный, это – культурологиче-

ский, нравственный, художественный урок. И очень человеческий.

Сегодня в репертуаре театра 11 театральных уроков-спектаклей, идущих как на основной, так и на малой сцене «Сфера» театра «Омнибус», их афиша постоянно пополняется. И по-прежнему их участники вкладывают в творчество всю душу, через которую прошла и пронзительная высота пушкинской поэзии, и щемящая боль лермонтовских строк, и тонкий гоголевский юмор.

Театральные уроки являются дополнением к национальному проекту «Образование», который осуществляется в Златоусте. Логическим продолжением этого проекта стал городской детско-юношеский театральный конкурс «Я люблю театр».

Всегда хорошо созданные литературные композиции, и актеры не иллюстрируют текст (хотя спектакль, прежде всего и главное всего, вербальный, и текст в нем – основное), они проникают внутрь столкновения героя с другими персонажами.

«...Лермонтова признавали не все, поняли немногие, почти никто не любил его», – писали о поэте современники. Шесть актеров рассказывают о сложной и короткой жизни великого поэта – от рождения до смерти. Стихотворные строки сплетаются с жизненными коллизиями Мишеньки – Мишеля – Михаила Лермонтова. И перед глазами школьников-зрителей появляется образ не хрестоматийного поэта, а влюбчивого юноши, насмешника, бесстрашного воина...» [Е. Лапко. «Златоустовский рабочий», 2011 г.].

Структура мизансцен – ядро художественного языка постановки. И геометрия пространства главного героя.

«Дядя Ваня», спектакль С. Бобровского в сценографии О. Столбинской в Липецком государственном академическом театре драмы им. Л. Н. Толстого.

Сценическое пространство постановки представлено длинной полоской проходной комнаты-гостиной Войницких, параллельной рампе и почти совершенно прижатой к рампе так, что остается очень небольшое расстояние от зрителей в первом ряду до задней стены гостиной, целиком заставленной книжными шкафами. Круглый стол, кресла, огромное зеркало справа – все как будто рассчитано на эффект присутствия наблюдателей, иллюзию их существования внутри событий. Однако способ су-

ществования актеров, задачи, данные им постановщиком, – они воплощают иное пространство. Это все похоже на большой аквариум, в котором мелькают диковинные существа, а из люди зала неотрывно следят за их диковинными передвижениями, интонациями, отношениями...

Иван Войницкий (В. Борисов) слегка вроде как недоразвит, Илья Ильич Телегин (И. Чебыкин) слегка развратен в мыслях и выражениях, профессор Серебряков (М. Янко) чудовищно прошлый, нафталиново классичный с пугающим лоском, Елена Андреевна (А. Абаева) – русалка до степени велисы с растянутыми до невозможности словами, как рука и нога в арабеске в «Жизели»... Кажется, только старая нянька Марина (Л. Коновалова) сохраняет человеческие черты, теплые, как вязаные носки, ловкие, как мелькающие в ее руках спицы. И интонации ее теплые... и вздохи-охи такие своикие и ясные как вечерний воздух внутри этого целиком безвоздушного мира... И платок ее огромный... как клетчатый теплый плед. Доктор Астров приезжает, кажется, только, чтобы согреться возле нее, как у печки. Он и говорит прежде всего именно с ней. И живой он, теплый, ясный и сильный, как она. Нянька Марина – в почве этого аквариума, проросшая в нем и незаметная... как часть сценографии. Астров (А. Литвинов) же кажется существом, попадающим на чужую планету, в чужие условия игры. Он рвется отсюда в свой бесконечный лес, такой знаемый им и любимый, пронзаемый свежестью и сохраняющий ствольную мощь и внутреннее межлистное, межтравное, межкронное здоровье. Астров красив и крепок этой же силой. И его фигура в имени Войницких – странная, чужая...

Жанр режиссер выбрал для чеховских сцен из деревенской жизни неожиданный и для этих сцен трудноприемлимый: этот спектакль, скорее всего, – комикс. У каждого из персонажей выделена и как-то подчеркнута гипертрофирована одна черта. Ничего привычно чеховского в отношениях между ними не происходит, они только сталкиваются и отталкиваются, и ничего между ними всеми невозможно, потому хотя бы, что очень они экзотичны... Астрова это все заманивает, затягивает, привлекает и укачивает, он погружается в этот аквариум и делается им подобным. А потом резко

всплывает, вытряхивается-встряхивается, словно хмель выветривает из себя.

Так он становится главным и ведущим персонажем спектакля (нянька Марина – подголосок), и смысл происходящего замыкается на нем.

Чеховский текст противится комиксу и абсурдистской драме, он безмерно и глубоко импрессионистичен. Хотя открывают его разными актуальными сценическими ключами, вплоть до жестких постмодернистских структур. И Чехов положил начало многочисленным экзистенциальным художественным потокам. И привычнее видеть его на сцене, пусть спорным, но глубоко философским. Липецкое прочтение значительно отстоит от подобной традиции.

«Игрушечный пистолет», спектакль Алвидаса Визгирды в сценографии Дайны Алисаускайте-Зиновичене в постановке Театра «Пилес» (Клайпеда, Литва) по пьесе Т. Бартая.

А. Визгирда: «В репертуаре театра есть традиция – представлять зрителю новую драматургию Литвы, соседних стран и мира. Пьеса Тамары Бартая “Игрушечный пистолет” – победитель конкурса новой грузинской драмы, не могла не обратить на себя внимание. Пьеса очень литературна, фабула простая, но глубокая.

Произведение и спектакль апеллируют к человеческим чувствам. “Игрушечный пистолет” – это теплый и уютный спектакль, открывающий воображение человека. Он говорит о том, как в нашем современном мире, в мире, довольно пустом, два человека ищут друг друга, кажется, что они должны встретиться, но этого не случается... Пьеса камерная. Спектакль тоже поставлен в небольшом зале театра и адресован для интимного, но храброго взаимодействия актеров и аудитории».

Этот спектакль – концепция в чистом виде. Пространство спектакля: в любой точке рассказа: нигде и везде. Время спектакля: время рассказа + время биографии + настоящее и прошлое + событийное время и время отстранения от событий.

Вся предметная партитура спектакля – единая многозначная метафора: музыкальные инструменты + театральные ящики + чемоданы – метафора движения, гастролей, войны (Грузия), бродяжничества... Фактура их природная, пахнущая... Форма: соче-

тание прямоугольников (охра) с круглыми шарами-арбузами (зеленый).

Фактически это – спектакль-инсталляция. Вертикальные ящики открываются, а там – живописные картины. Если мысленно представить, что актеры на минуту исчезли или замерли, – перед нами чистый объект изобразительного искусства.

Актерская партитура: ансамбль работает как единый персонаж с четким пластическим взаимодействием, взаимодействием друг с другом и со средой.

Структура спектакля создается ритмом, почти фламенковским, пластикой движения-танца тел и предметов. В этом смысле ритм согласуется с ритмом речи актеров. И тогда мы можем сказать, что этот спектакль – еще и перформанс.

«**Лысая певица**», спектакль Родиона Сабирова и Ангелины Миграновой в театре «Акт» (Казань, Татарстан) по пьесе Е. Ионеско.

«*Лысая певица*» – комедийный спектакль по пьесе классика театра абсурда. Автор пародирует социальное бытие, лишенное смысла и содержания, низведенное до уровня механических формальных действий. Персонажи – самоуверенные и легкомысленные обыватели, совершающие автоматические поступки, говорящие чепуху. Часы потеряли способность измерять время. Каждое движение персонажей рассматривается как под лупой, подает крупно и многозначительно. Возникающая метафоричность подчеркивает анекдотизм повседневности».

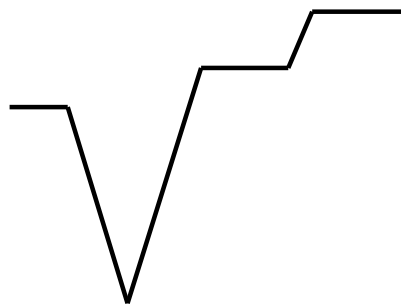
Структура спектакля состоит из скачущих по ритму эпизодов, цирковых выпадов, быстро говорящегося текста, резкой смены интонаций, смешных положений, смены жанров внутри одного эпизода.

«**Безрукий из Спокэна**», спектакль Сергей Федотова в постановке Пермского театра «У Моста» (Пермь, Россия) по пьесе М. МакДонаха.

Авторский Театр «У Моста», созданный в 1988 году Сергеем Федотовым, буквально взорвал театральную ситуацию яркими, нестандартными спектаклями. Театр сохраняет лучшие традиции русского театра и совмещает в себе идеи репертуарного театра и театра-лаборатории. Он направлен на развитие великого русского психологического театра, обогащенного открытиями школ Михаила Чехова и Ежи Гротовского,

т.е. системами, направленными на развитие психофизики актера, его способности работать с внутренней энергией и своим подсознанием. Мистика становится метафорой художественного метода, целью которого является поиск способов воплощения на сцене глубинного, незримого, относящегося к сфере человеческого подсознания».

Сценография (С. Федотов) предельно реалистична, подробна, более того: это – очень уютный, в старом духе, гостиничный номер. Режиссер пользуется кинематографическим приемом в создании спектакля. Каждый эпизод, жест, слово, движение, вещь, деталь, взгляд – все подается материально подробно, усугублено, до мелочи разработано, отточено. В психологический рисунок постановщик включает резкие контрапункты (вдруг – фарс, вдруг – танец, вдруг – очень высокий градус экспрессии), разрывающие реальную структуру. Но нигде в ирреальность, в метафизическое пространство–время спектакль не выходит. Наоборот, режиссера интересуют бездны подсознательного. Именно поэтому повышается, взвинчивается градус актерской экспрессии, убыстряется темп спектакля и ритм делается преувеличенно скачущим. Так контрапункты поднимают эту структуру на новый уровень.



Фактически этот график является структурообразующим элементом постановки.

«В таком пространстве вместе оказываются Однорукий маньяк по имени Кармайкл, «черный» торговец марихуаной, его подружка – безбашенная блондинка и шизофренический портье. Сергей Федотов, соединяя таких героев внутри одного сюжета, сочиняет новый, ни на что не похожий театральный жанр – «психологический коМикс», в который встроена игра с голливудскими цитатами, американскими стереотипами, узнаваемыми характерами, энергией самых разных жанров: от напряженного триллера, черной комедии, театра абсурда, цирко-

вого аттракциона до пронзительной драмы. Актеры делают невероятные вещи» [И. Обратнин. http://www.e1.ru/articles/galerka/008/147/article_8147.html].

Основную партию в актерской партитуре ведет Владимир Ильин, мощный, сильный, мгновенно заводящийся, очень подробный в психологическом рисунке роли, доводящий каждую подробность до ее крайности. Страстный. Каждое чувство плотное, от зарождения до исхода актером прожитое и выявленное. И каждая секунда сценического существования – всегда на границе реальности и отчаянно сумасшедшего, обнаженного подсознания. И все эти глубины актером представлены как в срезе.

МакДонах предлагает дерзкую, ироничную, уморительно смешную и, действительно, чрезвычайно американскую историю. Здесь стреляют, угрожают взрывом, кидаются отрезанными руками и все потому, что 27 лет назад Кармайкл из Спокэна при загадочных и невероятных обстоятельствах потерял руку, которую на протяжении всех этих лет он маниакально пытается вернуть...

Вторая партия в дуэте принадлежит Сергею Мельникову. Шизофренический портье – действительно, цирковая, комедийно взвинченная роль. Она выглядит отдельным номером в спектакле, придавая его структуре джазовую интонацию.

«Где-то и около», спектакль Алсу Галины в проекте «The Театр» при Центре Современного Искусства «Облака» (Уфа, Башкортостан) по пьесе А. Яблонской.

Спектакль о судьбах трех персонажей, каждый из которых глубоко одинок. Сюжет закручивается в редакции газеты платных объявлений. Надежда дает объявление в газету знакомств, там она и встречает редактора Михаила, ненавидящего свою работу и мечтающего о славе писателя, и его постоянного клиента Толика-слесаря, сантехника и рабочего на стройке, который устал от одинокой бродяжнической жизни. История была бы обыкновенным анекдотом, если бы не таинственный персонаж – Луч. Луч пытается открыть героям спектакля и донести до них истинный смысл жизни...»

Структура спектакля – один из вариантов инсталляций на этом фестивале. Вообще, очевидно, что молодые актеры устремляются в это самое пограничье – между сцени-

ческим и изобразительным искусством (как актеры из Литвы или из Казани). Здесь пространство словно рассекается на несколько слоев и уровней: 1) объем и плоскость (актеры время от времени используют там-тамареск); 2) реальные персонажи и голос (персонажи и Луч) – визуальное и аудиальное в сочетании; 3) зеркальные отображения (лево-право на планшете); 4) бумажная пластика (иллюзорность и материальность; разрывы тонкой материи; графика на бумажных листах); 5) символическое звучание пространства (использование цветовой триады «белое-черное-красное»). Здесь время фактически исключается, хотя некоторая хронологическая последовательность сюжета сохраняется. Есть впечатление и того, что структура циклично-круговая, т. к. все возвращается в единую изначальную точку. Но скорее все происходящее случается одновременно, т. е. все фрагменты – симультанны, наложены друг на друга. Итак, основа концепции – сечение, и актеры также оказываются сегментами сечений.

Заключение. Второй челябинский фестиваль-лаборатория собрал совершенно разные по выразительным средствам постановки. Однако суть каждой из них сложилась в некую общую суть – об исходе. К земле обетованной, на войну, в бесконечный чеховско-астровский лес, из оперы и оперного пения, и – из обыденного восприятия театра. Это – первый вывод из фестивальной программы. Второй – во всех фестивальных спектаклях обнаружилась пронзительная нота: перепутье судеб, развилка, уход человека в неизвестное, беспокойное, неведомое; он всегда покидает свое привычное место и время и отправляется в путешествие к ...непривычному, непредсказуемому, опасному. И, если программа I челябинского фестиваля (см. «Искусство и культура», № 2 за 2013 год) сложилась как классический гармонический витраж складывается из сколков в единую картину с единым смыслом, то во II пробилась нота сценического поиска на ощупь, лабораторной медлительности процесса, осторожного рассматривания того сценического инструментария, который под рукой режиссеров. Это не менее интересно и не менее важно, чем водовороты мейнстрима.

Поступила в редакцию 10.06.2014 г.