

## **IV Лаборатория актуальной драматургии и режиссуры «Киновешалка»: эскизы, проекты, лабораторные поиски и эксперименты**

**Котович Т. В.**

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

*Театральная лаборатория «Вешалка», в четвертый раз проходившая в Красноярском ТЮЗе, это – один из компонентов проекта критика, театроведа и театрального деятеля Олега Семеновича Лоевского, проекта, который проходит и совершается почти одновременно в разных российских театрах. Лаборатория представляет собой всегда новый, живой, совершающийся здесь и сейчас творческий процесс. Процесс недолгий – эскиз спектакля создается на 3–5 дней – и едва намечающийся, но часто завершённый и вполне законченный. Вне зависимости от результата показанное сценическое произведение всегда интересно, благодаря творческому напряжению, энергии творения и сиюминутности рождения. В недрах лабораторий появляются эскизы, которые по голосованию зрителей, могут войти в репертуар театра. Но, в первую очередь, важнейшее – это рождение режиссерских имен в театральном пространстве. Красноярская лаборатория – это еще и интерес к перспективам молодых мастеров со стороны руководителей театра, главного режиссера Романа Феодори и директора театра Натальи Кочорашвили.*

*Организация лаборатории оказалась возможной и состоялась благодаря поддержке Министерства культуры Российской Федерации.*

*В статье автор выявляет структурные основы режиссерского мышления участников лаборатории «Вешалка» и актерские работы в эскизах.*

***Ключевые слова:** театральная лаборатория, Красноярский ТЮЗ, структура спектакля, сценический эскиз.*

## **IV Topical Drama and Direction Laboratory «Film-Hanger» (Veshalka): Sketches, Projects, Laboratory Searches and Experiments**

**Kotovich T. V.**

*Educational establishments «Vitebsk State P. M. Masherov University», Vitebsk*

*«Veshalka» Theater Laboratory, which took place for the fourth time at Krasnoyarsk Theater of Young Spectator (TYS), is one of the components of the project by the theater critic and theater researcher Oleg Semenoivich Loyevski, the project which takes place almost simultaneously at different Russian theaters. The Laboratory is always a live, taking place here and now creative process. It's a short term process, the performance sketch is made in 3–5 days, and is hardly traced but often rather complete. Regardless the result a presented stage piece is always interesting, due to creative tension, the energy of creation and immediate birth. Within laboratories sketches appear which according to spectators' voting can enter the repertoire of the theater. However, the most impotant is, primarily, birth of directors' names in theater space. Krasnoyarsk Laboratory is also some interest in perspectives of young masters on the part of the Theater Administration, Theater Director Roman Feodori and Theater Manager Natalia Kochorashvili.*

*Setting up the Laboratory became possible and took place due to assistance on the part of the Ministry of Culture of Russian Federation.*

*In the article the author singles out structural bases of Director's thinking of the participants of «Veshalka» Laboratory as well as actors' works in sketches.*

**Key words:** theater laboratory, Krasnoyarsk TYS, performance structure, stage sketch.

Театр начинается с вешалки. Не исключено, что всякая творческая лаборатория представляет собой и начало, и сам процесс, и даже завершение театрального дела. Во всяком случае, какого-то его этапа. В лаборатории «Вешалка» были созданы и показаны зрителям и экспертному совету пять сценических эскизов, инспирированных впечатлениями их авторов от кинопроизведений, современных и уже проверенных временем. Участниками эксперимента стали артисты Красноярского Театра юного зрителя (а совсем нечасто у тюзовских артистов случается возможность играть драматические роли взрослого репертуара). Естественно, что режиссеры были погружены в киноматериал и воодушевлены киносценариями. И естественно, что сценический вариант значительно отстоял от экранного: и по задачам, и по структуре, и по художественному пространству–времени. Никто не стремился к аналогу. Наоборот, удаляясь от любых сопоставлений, режиссеры – участники лаборатории – находили свои собственные средства постижения сути образного ряда фильмов и вскрывали собственные смыслы чужих, предложенных им текстов.

С текстами работали молодые режиссеры, но уже не начинающие и уже имеющие опыт.

Цель статьи – анализ спектаклей-эскизов в рамках лабораторного поиска.

«Дорога», эскиз спектакля по киносценарию Федерико Феллини в постановке Алесандры Джунтини.

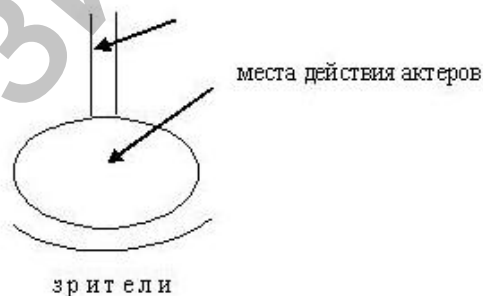
- «Дорога» – один из самых знаменитых фильмов Ф. Феллини (1954, неореализм).

*Сюжет: бродячий циркач Дзампано покупает девочку-подростка Джельсомину у ее матери. Он учит ее играть на барабане, объявляя его номер. Однажды они встречаются цирковую труппу и устраиваются к ним. Канатоходец Матто посмеивается над грубым неотесанным Дзампано, и конфликт заканчивается поножовщиной. Обоих выгоняют из цирка. В своих странствиях Дзампано и Джельсомина встречаются с Матто, и эта новая встреча приносит Матто смерть от руки Дзампано. Он и Джельсомину бросает на этой вечной дороге. Через несколько лет он вновь попадает в эти самые края и узнает, что девушка умерла вскоре после его ухода.*

*Ф. Феллини в главных ролях снял Джульетту Мазину и Энтони Куинна.*

*В 1957 году фильму была присуждена премия «Оскар».*

Показ Алесандры Джунтини происходил на большой сцене театра. Главная точка действия – сценический круг и центр зрительного зала. Зрители располагались у задней стены сцены по линии сценического круга:



Сценический круг, авансцена, проходы зрительного зала – все превращается в цирковую площадку. И два клоуна – Белый и Рыжий (арт. Денис Зыков и Анатолий Кобельков) бесконечно кружат по арене со скрипкой и гармоникой. Печальные, с печальной улыбкой, с печальной мелодией. Два чудака, дзанни, «сшивающие» представление, развлекающие публику и – главное – задающие то самое печальное настроение и тут же его преодолевающие. Это они соединяют тему цирка и тему одиночества, сцену и бесконечную дорогу. Неловкий увалень Рыжий и чуть заторможенный Белый, ярко раскрашенные, в вульгарных париках и вульгарных же головных уборах, они проникают сквозь действие других, мелькают между ними, комментируют их движение своими движениями. Актеры избрали полунинский стиль исполнения, точно попадая в эту трогательную интонацию феллиниевской смиренной печали.

Круг движется, персонажи бегут и бегут – вдруг остановка и – цирковой номер. И снова и снова разгоняется круг. Освещается действие в зале: это и новые цирковые номера и продолжение дороги.

*Татьяна Тихоновец, театральный критик: «Это как раз тот случай, когда из киносценария получается прекрасный спектакль. А что касается показа, то мне хотелось бы отметить, что очень хорошо решено пространство, просто идеально» [1].*

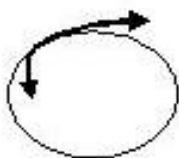
*Евгения Тропп, театральный критик: «С самого начала этим пространством арены заявлены условия игры, возможности для развития сюжета. Это бесконечная дорога, бесконечная жизнь и так далее» [1].*

Джельсомина (арт. Екатерина Кузюкова), неловкая, несмелая, даже кургузая, в одежде с чужого большого плеча постепенно превращается в тоненькую, колеблющуюся, хрупкую статуэтку. Очень твердая, сильная, как оказалось, на этой дороге потерь, унижения, насилия, мечты и любви. Дзампано (арт. Савва Ревич), силач, показывающий фокусы освобождения от цепей, жонглирующий гириями, с обнаженным торсом, всегда поигрывающий мышцами. Грубый, с тесанными чертами, бездушный. Они составляют пару противоречивую, несущую драму несоответствия и несхожести, столкновения и резкой боли. Режиссер задает для актеров эту самую ноту противостояния: в характерах, в движениях, в пластике, во всем визуальном образе. Это – «Девочка на шаре» Пабло Пикассо. Тоненькая, балансирующая Джельсомина. Брутальный, рубящий пространство Дзампано. Актер С. Ревич моделирует пространство вокруг себя, концентрирует его собой и уплотняет. Так, что и клоуны и Матто (арт. Александр Князь), да и Джельсомина как будто растворяются, исчезают.

Аналогии с картиной П. Пикассо в постановке А. Джунтини вызывает и сама структура спектакля. В сценической визуальности вся предметность словно рассеивается и снова сгущается в объемы: движение круга и свет создают это впечатление. Как и актерская партитура, в которой телесность то рассеивается, то сгущается.

Создается эффект мерцания: света, самих актеров, текста, персонажей, всей истории, ритмической партитуры спектакля. Визуальный структурообразующий элемент спектакля – серебряный дождь. Он рассыпается неожиданно и ожидаемо, он охватывает всех, сквозь его искры пространство исчезающее просвечивает.

У Ф. Феллини образ дороги есть время как длительность. В спектакле А. Джунтини длительность вообще исчезает. Если пространство рассеивается, то время сгущается в точку и в ней мерцает. Движение персонажей в круге от эпизода к эпизоду, от события к событию не имеют причинно-следственной связи. Оно мерцает точками. Уходящая жизнь Матто и Джельсомины тоже точка. Дзанни-клоуны становятся точкой и исчезают. Структурообразующий элемент времени:



Движение круглящееся, в круг сворачивающееся, в точку сходящееся. И снова движение из точки, разворачивающееся.

Мерцание пространства–времени требует от актеров особого способа сценического существования. Это – намек на психологию персонажей, но без углубления и без раскрытия взаимоотношений. Постановщик не настаивает и на цирковой манере игры. Даже у клоунов. Критик Т. Тихоновец определяет этот стиль как лирическую клоунаду, но видит в актерской манере больше средств психологического театра. Однако это не совсем так. Исходя из технологии мерцания, авторы спектакля создают образы почти эскизно, едва дотрагиваясь, поворачивая персонаж одной только гранью, не прибегая к усугубленной разработке темы каждого. В этом смысле наиболее показателен эскиз образа Матто, который только росчерком, острым рисунком в движении проходит сквозь пространство, а затем возникает под потолком в зале, шествуя по канату, и снова возникает в схватке с Дзампано. Поэтому и клоуны то возникают, то исчезают. Да и сами главные персонажи подобны теням, которые делаются то объемными, то едва различимыми в своих проявлениях.

Эскиз обобщен, организован и объединен этой образной системой мерцания перлины, жемчужины (тайны, едва угадываемых смыслов, чувств и движений персонажей): цирковая пластика тел,

экзистенция Ф. Феллини, мускулиность в сочетании с тонкой женственностью, изысканное изящество и безнадежность.

«Я не вернусь», эскиз спектакля по сценарию Ярославы Пулинович в постановке Евгении Беркович.

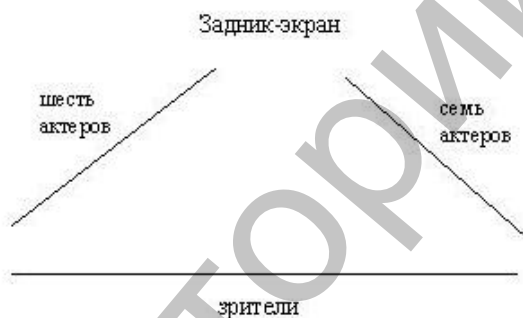
• *Сюжет: главная героиня сценария, Аня выросла в детдоме, но сумела выбиться в люди. Однако ситуация в ее жизни складывается так, что ее обвинили в хранении наркотиков. Избегая суда, она скрывается в приемнике-распределителе для беспризорников. Оттуда она сбегает вместе с подростком Кристиной, которая хочет добраться до бабушки в Казахстане. В путешествии Кристина погибает, и Аня проходит за нее весь ее путь.*

*В рамках лаборатории состоялся премьерный показ фильма «Я не вернусь» эстонского режиссера Ильмара Раага в Доме кино.*

*И. Рааг: «Фильм – это средство, чтобы выразить свои идеи. «Я не вернусь» – это не история двух девушек, которые автостопом едут через всю Россию, а история любви, теория, что если дети не чувствуют любви в раннем возрасте, потом у них много трудностей в общении с близкими, они не знают как любить. Эта история для меня – предлог, чтобы заговорить о проблеме в человеческой психологии».*

История в тексте Ярославы Пулинович о детдомовской девочке, выбившейся в аспирантки и рухнувшей из-за ложного обвинения в чудовищную яму... бегства, приюта, дороги – эта история приобретает на сцене иной смысл и становится текстом другого уровня и структуры.

Актеры рассказываются на стулья, поставленные клином:



На заднике-экране постоянно возникает дорога, из Красноярска к сопке, сквозь лес. Дорога длится и длится. Никогда не прекращается. Никуда не приводит.

И персонажи, никуда не двигаясь, как будто движутся по ней этим самым клином. И, замыкаясь в воображаемый круг, вместе со зрителями становятся своеобразным хором, из которого в центр выходит солист со своим отдельным монологом.

Каждый из актеров, оказываясь в центре, едва коснувшись судьбы своего персонажа, только вспомнив о нем, рассказывает свою собственную историю. И о том. Как он шел к образу, о том, что он думает о себе и своей судьбе в театре. Это – сплошная, непрерывная рефлексия. Монолог о собственной боли. И нет в нем плавного перехода к роли, есть скачок в чужой текст, мгновенный и неожиданный.

*Олег Лоевский, театральный деятель, руководитель лаборатории: «Конечно, это все имеет косвенное отношение к Ярославе и ее производству. Но, на самом деле, повод может быть любой другой. И история все равно получится про одно – про театр. Это история про театр, про артистов, про фантазию, про то, как личное переплетается с персонажем, или развивается и дополняется, или, наоборот, в контрасте существует. Мне кажется, это очень интересный ход» [2].*

Один за другим актеры создают структуру сложную и многозначную:

• Она подобна вязи, в которой сюжетная история возникает из актерских историй, а актерские – из сюжетной (одно для другого делается предлогом, поводом). Актерские истории возникают одна из другой, трансформируясь в сюжет:



- У актерских историй своя линия, в этой линии есть единство тяжести и муки актерского труда. Параллельно присутствует история образа, то, что представляет о ней актер и как он движется к образу.

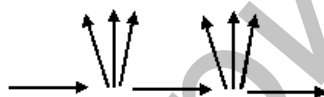
И, наконец, движение сюжетной истории, которое происходит толчками, как бы невзначай. А на самом деле она связывает две параллельные линии:



- Спектакль-эскиз Е. Беркович – это квантовая структура. В каждой точке пространства–времени она однородна, гомогенна. Пространство–время здесь прерывисто и нескончаемо.

- Режиссер раскалывает сюжет, и из каждого разрыва выхватывает новый текст. Источником этого нового текста является сюжет, однако в месте разрыва расцветает целый фейерверк других сюжетов.

Деструктурируя текст Ярославы Пулинович, режиссер Е. Беркович создает многочисленные пучки смыслов:



Каждый из них представляет собой отдельный спектакль, развиваясь в самостоятельный текст. Светлана Владимирова (Анна), Анна Киреева (Кристина), Олег Гусев (Альбус), Александр Дьяконов (Дима), Наталья Кузнецова (проститутка), Баград Мкртычян (доктор), Алина Старикова (Кошка), Юлия Троегубова (Верка), Анатолий Пузиков, Станислав Кочетков, Максим Бутивченко, Анастасия Полейко, Валентина Чурина (бабушка): они вспоминают свои собственные истории, как правило те случаи, что оставили раны в памяти. Они их рассказывают откровенно, они не боятся быть неправильно понятыми, осмеянными, принятыми за чудаков. Они не стесняются своей открытости в этот момент. Возникает что-то вроде коллективной психотерапии. В этот момент и у зрителей возникает встречное чувство, желание открытости, исповедальности. И это общее состояние вызвано текстом сценария Ярославы Пулинович, открытой драматичностью судьбы главных и неглавных персонажей. И сценический показ в этом смысле, конечно, является рефлексией по поводу этих судеб. История в сюжете Я. Пулинович задевает настолько остро и больно, что актеры столь же остро и больно реагируют на нее и в себе самих находят столь же больное и острое. И это собственное острое и больное разрастается и требует высказывания вслух, собственного высказывания, собственным голосом, а не через текст персонажа. Каждый из актеров находит нужную интонацию, благодаря которой исповедь теряет театральность, благодаря которой исчезает неловкость и чувство отчужденности, пропадает сценическая рампа. Важным в спектакле является и то, что эту нужную, нелживую, неискusstvenную, ненатуральную интонацию поддерживают все участники эскиза. В данном случае трудноупотребим термин актерский ансамбль. Потому что сценический ансамбль предполагает исполнительство прежде всего. А в эскизе «Я не вернусь» важнейшее – это авторство каждого эпизода, каждого монолога, каждого актерского выхода в центр. Это что-то подобное испытанию, на которое решается каждый участник показа. И особого внимания требует, конечно, единство этого актерского сообщества и синхронность чувств этого сообщества, адекватность каждого и со-гласованность всех. Актеры не общаются между собой, как в классическом театре или как в психологическом спектакле. Они обращаются только к зрителю и, только озвучивая собственные глубоко внутренние чувства. Именно в степени откровенности актеры поддерживают друг друга, понимая, что любому человеку сложно раскрывать на публике и прилюдно свое сокровенное, а актеру, всегда скрывающемуся за образом и за чужим характером, тем более сложно и

непривычно. И здесь действительно необходимы партнерское единство, общее дыхание, одинаковый уровень интонации и хоровая согласованность.

Представляется, что подобный показ не может повторяться, не может быть включенным в репертуар. Этот показ близок к перформативному действию. В этом его уникальность и особенность.

Таким образом, на сцене предстает эскиз, созданный по принципу ризомы как нелинейного способа организации целостности, открывающей возможность внутренней подвижности и реализующей креативный потенциал текста. Е. Беркович ставит спектакль как начальный этап работы над спектаклем, когда актеры пытаются в своей жизни найти ситуации, похожие на то, что переживают в сценарии Я. Пулинович сами герои.

*Евгения Беркович: «Мне было трудно, потому что это не мой материал. Очень хороший, отличный сценарий. Но так бывает, когда здорово читать, но в общем-то не готов ставить. Было понятно, что даже если я захочу, у меня не получится за это время сделать эскиз. Но мы пытались два дня. Потом выяснилось, что это все бессмысленно и бездарно. У нас оставался один день. И мы все практически сделали заново» [2].*

Интуитивно Евгения Беркович находит установку, фундаментальную для постмодернизма – разрушение традиционных представлений о завершенной, закольцованной и статичной структуре. Отрицая линейную жесткую ориентацию, уничтожая метафору, углубление в проблему изначального текста и образов сценария, отказываясь даже от четкого стержня сюжета, режиссер предлагает извивающийся собственный текст, в котором одно возникает из другого и поверх другого. Простой и ясный сюжет вдруг приходит в движение, искажается, «портится», приобретает бесконечную плюральность. Он стал исчезать, тормозиться, внутренне члениться по-новому и разрываться. Он сделался открытой средой, потеряв границы внутреннего и внешнего: текст Я. Пулинович и текст Е. Беркович оказались взаимозаменяемыми, взаимопроницаемыми и одновременно противостоящими друг другу, при этом вне предпочтения одного из них.

Такой эскиз имеет множество выходов, он представляет собой не результат, а процесс. Режиссер существует в ризомной среде современного искусства, мышления и виртуальности, и выхватывает из окружающего пространства этот самый принцип множественности.

**«Конформист»**, спектакль-эскиз Антона Маликова по киносценарию Бернардо Бертолуччи.

- *Сюжет: действие происходит в канун Второй мировой войны в Риме. Марчело Клеричи поступает на службу к фашистам, собирается жениться на Джулии, чувствует себя адаптированным и нормальным, хотя постоянно томится воспоминаниями тяжелой наследственности. Фашистская разведка поручает ему следить за профессором-антифашистом Квадри в Париже и убить того. Есть еще напарник, киллер Манганьело, который в случае необходимости должен страховать Марчело. Неожиданно Марчело влюбляется в молодую жену профессора Анну и отказывается от своих преступных намерений. Однако это все не спасает семью профессора от гибели.*

*«Конформист» – кинофильм Б. Бертолуччи (1970) по роману Альберто Моравиа представляет собой пессимистический режиссерский взгляд на мотивацию человеческих поступков. В 1971 был удостоен национальной итальянской кинонаграды «Давид ди Донателло» как лучший фильм года. Новаторский прием и сложная структура кинотекста оказала влияние на мировой кинематограф.*

Сюжет спектакля связан со Второй мировой войной, секретными службами, вербовкой, страхами, заказными убийствами, фрейдистскими комплексами и бесконечным кружением в социальных зависимостях и собственном подсознательном.

*Антон Маликов: «Вообще, театр – это исследование, как мне кажется. Ведь человеческая душа – бесконечна, и в ней можно рыться сколько угодно. У нас, конечно, сейчас слишком короткий промежуток времени, чтобы находить множество каких-то внутренних нюансов. На то он и эскиз. Это наброски. Мне представился какой-то зал и вид сверху. То есть зритель смотрит сверху. Это пространство уже какой-то особой энергией наполнено. Это уже чувствуется. У нас стоят три дивана в холле – один белый и два красных. Давайте поднимем ткань и посмотрим, какой один из них на самом деле. Снимаем ткань, а там зеленый. Очень символичная вещь: цвета итальянского флага».*

В спектакле речь идет о внутреннем человеке, о внутреннем пространстве–времени, немогущем пробиться в реальность и целиком зависящем от внешней реальности. Внутренне пространство–время скользит, дробиться, оказывается и сколочным и плывущим одновременно.

Антон Маликов так и строит спектакль – из нескольких параллельно движущихся рядов, отнюдь не иллюстрирующих друг друга, и не просто поддерживающих друг друга, а существующих относительно самостоятельно, с собственным эстетическим смыслом:

- Пластическое действо, изысканно-томное, танцевальное. Как бы замедленное. Словно воспоминание. Или сон, текущий постепенно, вязко. Это действо происходит в разных точках сценического пространства, попеременно или одновременно – симультанно. В ритме танго или вальса. Пластика прямиая, наполненная чувственностью, телесной вычурностью. Все происходящее – в стиле модерн, изящно-вычурном, декоративном. В здесь же внешняя выразительность движений и линий обрывается в мучительную судорогу пароксизма.

- Аудиопартитура. Актеры не говорят на сцене. Текст персонажей звучит над сценой, вокруг сцены, вокруг персонажей. Он как бы и не имеет конкретного источника. В нем нет настроения, отсутствует диалог и психологические подтексты. Это также сон, обрывки яви. Голоса плывут, сливаются, превращаются в собственные музыкальные ряды, перетекают в поэтический строй.

- Видеопартитура. На стене фойе, превращенного в сценическую площадку, возникает изображение: герой среди писсуаров, с ремнем, жуящий собственные носки; глаза, бесконечные, постоянные; изображение орла со свастикой в лапах; мужские тела; текст: «резня и меланхолия», бесконечный и повторяющийся. Изображение то движется, то замирает, но и статичное все равно подвижно, оно колеблется на занавесках высоких окон и стекает.

- В финале сам режиссер превращается в персонаж (Манганьело), разрывая всю структуру, разрушая ее как замок на песке, схлопывая все созданное. Он прерывает все внутренне пространство–время героя с его плывущим сном, пароксизмами и рефлексией, с выбросами сексуальной энергии и пр. Режиссер прерывает всю изысканность и пряную поэтичность, сбрасывая их в грубую реальность, размыкая внутреннее во внешнее.

- Цветовая партитура. Основная масса цвета – белое. Белое высокое пространство фойе с белыми стенами и длинными белыми колоннами и длинными белыми шторами, длинной белой скатертью на столе – оно создает эффект изысканного благородства стиля, лабораторной чистоты, холода и стерильной безвоздушности. Это – и обнаженность пустого холста. Это – и замкнутость спектакля в самом себе.

Черные локальные пятна костюмов персонажей (Анна, слепой), очки всех персонажей, крышка рояля подчеркивают графическую строгость всей картины вместе с черными пятнами-линиями видеоизображения. Словно росчерком пера прочерчиваются основные пунктиры движения, ассоциаций и впечатлений.

Наконец, цветовые рефлексии. Это – небольшие акценты охры и виноградной зелени, снимающие острую графичность, но усиливающие изысканность всего колорита.

Предметный цвет (истинный цвет предмета в закрытом пространстве при дневном освещении) в спектакле чуть рассеивается. Софиты придают дополнительную яркость, но убирают тени и делают изображение усугублено декоративным.

- Актерская партитура спектакля. Способ сценического существования задан режиссерским построением сценического пространства–времени. Реальность начинает плыть, рассеиваться. Она остается реальностью, но кажется просвечивающейся сквозь внутреннюю реальность главного персонажа (арт. Сергей Тесленко). Тогда остальные персонажи (арт. Геннадий Стариков, Анатолий Новоселов, Юлия Наумцева, Татьяна Мамичева, Ольга Аксенова, Галина Троегубова) – тени теней, след следа, неотрефлексированность. Это не образы, в них нет ни характеров, ни судеб... Это – случайные почти привидения. И актерские задачи соответствуют общей тональности произведения: пластическая точная характеристика, эскизность действия каждого, синхронизация действий, оркестровое созвучие внешней актерской выразительности ансамбля.

**«Горькие слезы Петры фон Кант»**, спектакль Юлии Ауг по сценарию фильма Райнера Фассбиндера.

- Кинофильм немецкого режиссера Райнера Вернера Фассбиндера 1972 г. на основе собственной пьесы.

*Сюжет: Петра фон Кант, успешный модельер одежды, переживает сложный период жизни. Оба ее брака закончились неудачно, дочь она ненавидит, мать ее не понимает. Единственный преданный ей человек – секретарша Марлен, молчаливая и готовая терпеть все что угодно от хозяйки. Петра влюбляется в молодую девушку Карин. Карин же нужен лишь пропуск в мир высокой моды, сама Петра ее не интересуется. Играя на ее чувствах, она манипулирует Петрой, пытается*

*добиться своих целей. Постепенное психологическое развитие сюжета строится на диалогах Петры с близкими ей женщинами. В конце Петра остается одна.*

Режиссер Юлия Ауг избирает для своей вариации систему психологического театра. Тончайшая разработка нюансов отношений между персонажами, глубокое проникновение в характеры, биографию и судьбы не только главной героини, которая всегда на сцене, но и персонажей эпизодических, и даже вообще безмолвных – в спектакле предстают, переплетаются, оттеняют друг друга истории шестерых женщин.

Сюжет развивается вокруг главного персонажа – Петры (арт. Светлана Шикунова), известного дизайнера верхней одежды. Она влюбляется. В мечту. В воображаемый идеал. В невозможное. Режиссер вместе с актрисой исключают акцент на нетрадиционных отношениях. Юная Карен (арт. Ольга Буянова) скорее бесплотна, прозрачна и тонка. Отнюдь не нежная и не капризная. В ней ощутима внутренняя жесткость, рациональность и полное отсутствие чувственности. Карен – полная противоположность Петре, такой плотной и плотской, жадной до жизни и ненасытной.

Внешне она рифмуется не с Карен, а с другой своей подругой, баронессой Сидони (арт. Светлана Кутушева). Обе они гармонично телесны, укоренены в реальности и обе исполнены драмы. Петру драма распирает, выкручивает, изламывает. Баронесса Сидони сдержана, закрыта, монументальна. Они словно отражают друг друга внешне и одновременно контрастируют внутренне. Об истории Сидони можно только догадываться, по едва брошенному слову со странной интонацией то ли поддержки, то ли едкого осуждения. По повороту головы. По взгляду из-под черной шляпы с короткой вуалеткой. По линии движения Сидони по сцене, жесткой и четкой, с прямыми углами или строго по диагонали. В то время, как Петра движется кругами, зигзагами, по ломаным линиям. Сидони не раскрывается, она статуарна, она сосредотачивает все сценическое пространство на себе, стягивая его и смыкая. А Петра все больше раскрывается вовне, выбрасывая вулканическую энергию. Она динамична, разрывает пространство вокруг себя, вздыбливая его, разламывая и корежа. Вьются и сползают мягкие ткани, обнажаются манекены, разлетается посуда, бликуют и трепещут большие зеркала. Вся комната (малая сцена целиком занята спальней-кабинетом-студией Петры) искривляется в этих зеркалах, закрывающих всю заднюю стену студии, весь сценических задник.

Среди манекенов, стоящих полукругом мелькает живой манекен, безмолвная модель, Марлен (арт. Светлана Киктева), горничная, компаньонка, нянька. Ею помыкают, ей приказывают, ее унижают. Она, кажется, никогда не выпрямляет спину. С чуть наклоненной головой она движется неслышно, несуетно, словно тень. Марлен – тень Петры. Обе они в этой паре контрастны как явь и изнанка. И так же отзеркаливают друг друга. Тень на самом деле является зеркальным отражением Петры. Неярким, бликующим в полумраке, очень тихим. Но четким, вездесущим, постоянным. Марлен – опора Петры, ее часть.

В еще одной паре, в еще одном дуэте этого спектакля – Петра и Габи, дочь Петры (арт. Наталья Розанова) столько же притяжения, сколько контраста. Дочь также экспансивна и раскрыта вовне, также упруго-телесна, как Петра. Она еще эскиз Петры, но схожие черты уже проявлены и отчетливы. В дуэте с матерью Петры (арт. Елена Пономарева) краски иные. Мать, необычайно красивая и импозантная, – будущее Петры, в котором страдание уже пережито, в котором страсть изжита, а осталось благородство и терпение.

Внешнее событие, сюжет – расставание Петры с Карен – переведено режиссером во внутренний конфликт самой Петры. Этим приемом автор эскиза снимает пикантность страсти, настаивая на глубине чувства, психологическом анализе, на разрывающем тело и душу страдании. Конфликт с подругой, дочерью, матерью и возлюбленной – это только отражение и проявленность внутриличностного конфликта Петры. Наверное, энергия ее внутреннего раскола является источником ее творчества, стимулятором и допингом. Но в эскизе очевиден самый момент кризиса. И эта мощная психодрама способна воздействовать так, что зритель опрокидывает чувство героини в себя, в свой внутренний мир, в собственные расколы и комплексы. Во имя сочувствия Петре? Или ради примирения с собой?

*Юлия Ауг: «Здесь история про людей, которые в определенный момент всю свою жизнь посвящают любви. Она становится самым важным. А с другой стороны, это история про то, как любовь делает человека уязвимым. Я просто не стесняюсь об этом говорить и не боюсь вскрыть какие-то интимные уголки души. Обычно люди о таких своих личных переживаниях стараются не говорить. И не только не говорить, но и в творчестве не задевать. Театр зачастую помогает людям себя познать. Это не история женщины, которая отказалась от традиционной любви в*



пользу нетрадиционной. Это история женщины, рядом с которой оказался слабый мужчина, которая вынуждена была взять на себя мужские функции. Кто кормилец в семье? Кто зарабатывает деньги? Кто вкалывает? Кто содержит и дочь, и мать? И для меня ключевой момент именно вот этот: когда меняются социальные роли, меняется и чувственность человека» [4].

Цветовая партитура. Основная масса цвета – черное. Черная студия, черные костюмы, черные платья и обувь, черные шляпы и покрывала, черные юбки. Эта масса обволакивает сценическое пространство, проникает в его утробу, движется в нем вместе и актрисами и тканями, выталкивает воздух из внутренностей сценического куба. Лишенное воздушной перспективы сценическое пространство становится отчетливым, строгим в очертаниях, проявлено ярким и шелково блестящим.

В черном кабинете фигуры превращаются в элемент цветовой массы. В пятна – черные на черном.

Этот цвет не имеет в спектакле ассоциативно-чувственного значения. Он не функционален. Он не подчеркивает внутренней драмы главной героини и не визуализирует сюжетный ряд. Он никак не связан с историей в спектакле. Черный массив выступает как изобразительно-выразительный главный элемент – фон и суть визуального образа постановки.

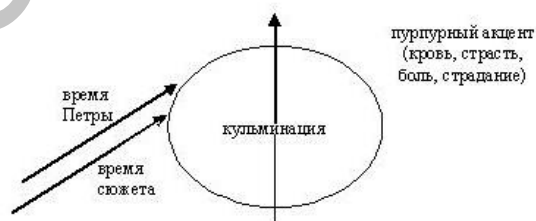
Один из локальных цветов – белый: поверхность манекенов (статичные пятна), блузка дочери и воротнички на платьях и манжеты (подвижные пятна). Ярко выделяясь на черном и внутри массы черного, белые вертикальные статичные объемы рассекают черное, членят основной массив. Белые горизонтальные подвижные пятна разрезают черное мелькающими вспышками. Более крупное белое пятно – белый лоскут покрывала. Он так же подвижен. Но после кульминации его заменяет черный.

Противостояние и взаимодействие двух цветов создает графику изображения, придает ему особую стильность и изысканность.

Второй локальный цвет – пурпурный. В кульминационной точке сюжета, в момент наивысшей экспрессии страдающей Петры центр сцены заливается синеватым светом, и широкое черное ложе, покрывало и вся фигура Петры в черном же превращаются в пурпурное, в пятно цвета венозной крови. Пурпур нарушает строгую графичность черно-белого, смещает чистую изобразительность в регистр ассоциаций, образности, наглядности и чувственности.

Цветовым рефлексом в визуальном образе эскиза является густой золотой цвет кожи, тела женщин. Открытых телесных зон немного. Но именно этот рефлекс создает эффект свечения, эффект Караваджио, где телесность делается глубокой, напряженной, светоносной, становится главным содержанием произведения. Так и в спектакле именно цветовой рефлекс подспудно сосредотачивает в себе главный смысл эскиза: красота женщин как самоценность. Именно благодаря колориту и всей цвето-световой системе пространство–время спектакля приобретает объем и новые параметры.

Хронологическое время и время сюжета, наполненные внутренним временем внутриличностного конфликта развиваются линейно и постепенно. Пурпур смыкает их на вершине кульминации, делая внешнее внутренним, а внутренне выворачивает наружу. Включаясь в строго линейную последовательность, в историю с причинно-следственными связями, с конкретным сюжетом, цветовой акцент (пурпур) выводит спектакль на новый уровень структуры и восприятия:

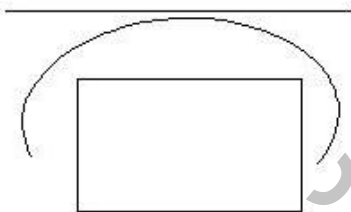


На новом уровне спектакль приобретает еще и качества сугубо эстетического объекта. Время больше не движется, не развивается. Оно останавливается и становится пространством. То есть, когда времени больше нет, начинают проявляться свойства пространства, невидимые ранее, кажущиеся необязательными и случайными. Очевидными становятся внесюжетные детали. Ранее они только иллюстрировали и поддерживали историю. Теперь они стали самостоятельными, завершенными в себе. Манекены из конкретных приспособлений студии Петры превращаются в отдельные образы, равнозначные и молчаливой Марлен, и всем остальным говорящим. Одновременно они еще и вертикальные константы, создающие полукругие сцены, проницаемая стена пространства. Пишущая

старинная машинка на низком столике у правого портала из детали сюжета (дополнительной и необязательной подробности) трансформируется в элемент эстетики. Зеркала из студийной обстановки преобразуются в знак прозрачной, обманной границы, зовущей проникнуть за предел и тут же проявляющей суть всего происходящего перед зеркалом. Зеркало с его мерцающей поверхностью способно ввергнуть человека в состояние гипнотического транса и свидетельствует о потребности быть созерцателем самого себя. Женственность – порождение зеркала. Петра теряет свою мускулистую экспрессию, с помощью зеркала возникает ее новый образ, новая суть – единый смысл мудрости из тщеславия, желания и недолговечности всего.

Вся сценография воспринимается уже как инсталляция с собственными смыслами.

Низкий широкий квадрат – подиум, занимающий почти весь планшет малой сцены. Полуокружность линии манекенов. Вертикально расположенный прямоугольник из двух больших зеркал.



Инсталляция прячется внутри актерского действия до кульминации, а после кульминации делается самостоятельным, самовыразительным воздействующим объектом.

Когда загорается свет в зале, зрители видят себя в больших зеркалах на сцене и одновременно видят всех актрис между собой и зеркалом, – спектакль открывает свое новое качество напоследок, замыкая сюжет, психологию персонажей, эстетическую структуру, зрительское состояние в единый образ человека.

*Татьяна Тихоновец: «Вот за что я люблю лаборатории, так это за радость открытия артистов, которая не сравнима ни с чем. Когда видишь, что артист и режиссер договорились, вот видно, что они здорово договорились, видно, какой замечательный разбор сделан и ничего не пропущено, за это Юле Ауг огромное спасибо».*

*Александр Вислов: «Я знал, что здесь хорошие актрисы, знал, что эти актрисы могут многое. Но я ошеломлен... Ошеломлен, раздавлен, вознесен. Это очень тонкие грани игры, очень тонкие грани интонаций, плюс ко всему, это еще очень стильно. Как за такое короткое время можно было создать такое совершенство, для меня большая загадка. Света Шикунова просто потрясла, потому что та смена состояний, которые она переживает за час, то, как она при этом меняется даже внешне... Это любовь, это отчаяние, это страсть!» [5].*

«Башмачкин», эскиз режиссера Талгата Баталова по пьесе Олега Богаева, в пластической режиссуре Александра Андрияшкина.

*Талгат Баталов: «Башмачкин» Олега Богаева – это «Чудо шинели в одном действии». Я когда-то уже сталкивался с этим текстом, делал читку в Горьковском театре в Ярославле. Мне тогда показался интересным этот текст. Во-первых, это такой хорошо написанный постмодернистский текст вокруг одного из главных произведений русской литературы – «Шинель». Все мы вышли из гоголевской «Шинели». Но Богаев сделал очень интересную вещь. Он написал абсолютно жанровую историю, то есть превратил русскую классику в такой экшн. Мне кажется, что в «Киноवेशалку» это произведение вполне вписывается, потому что оно написано абсолютно «киномонтажно» [6].*

Один из критиков, принимающих участие в работе лаборатории (Александр Вислов), высказал предложение играть в один вечер последовательно «Шинель» по Н. Гоголю в традиции классического театра, а потом «Башмачкина» О. Богаева. В этом втором произведении не просто происходит история после первой истории про то, как Шинель ищет Башмачкина, но и словно наизнанку выворачивает все смыслы, художественные и человеческие.

Один час сценического действия стягивается и растягивается, пульсирует и разрывает сердце жутью и состраданием.

Крохотный Башмачкин (арт. Лада Исмаилова) выходит в центр сцены. Черное старенькое пальто, застегнуто не на ту пуговицу. Серый шарф и длинная резинка с перчатками. Какая-то

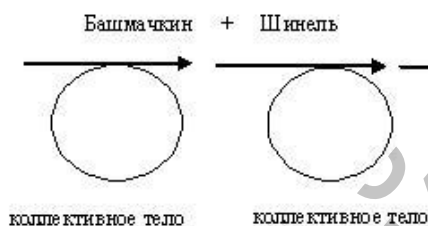
нелепая шапочка. Шинель (арт. Елена Кайзер) подошла, обняла его сзади, прижалась. Люди какие-то серо-черные вышли с двух сторон. И вдруг все вздрогнули. И затряслись, как сейчас пульсируют головой, грудью, всем телом в такт музыке на концертах.

Полыхнул сверху красный свет. Все остались трясущимися на месте. И в этом же ритме, в котором пульсируют тела, они все рассказывают о том, как ограбили Акакия Акакиевича Башмачкина, отняли шинель, бросили раздетого в подворотне.

Башмачкин и Шинель, бывшие одним целым, раздвоились. В течение всей истории они будут существовать параллельно, в поисках друг друга, в ожидании, в тоске, нарастающей и тревожной, друг по другу. И в невозможности встретиться.

Это спектакль-движение. Дорога. Испытания. Потери. И беспрестанно повторяющаяся беда на этой дороге.

Талгат Баталов выстраивает следующую структуру действия:



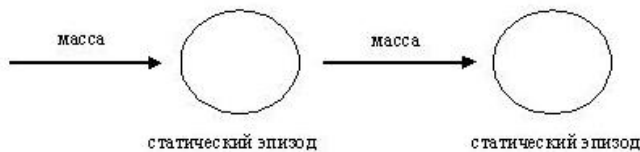
Режиссер придерживается сюжета, нигде не отвлекается от него, но каждое событие сюжета заворачивает в единый прием: движение массы (пульсирующие тела), речитатив (произносимый текст) – коллективное тело (ритмическое колебание фигур, плотность почти прижатых друг к другу тел). Постоянно возникает ощущение дикого обряда. А в промежутках – исторгнутость главных героев из коллективного тела, одиночество, потеря, оскорбление и насилие. Переживший насилие Башмачкин, ограбленный и униженный, теперь переживает чудовищный кризис сознания. Шинель приобретает черты живого существа, в которое перемещается часть души и сознания Башмачкина. Вся их история – это раздвоение-параллельное существование-обретение-смерть.

На всех этапах движения раскрываются все стадии страдания.

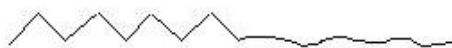
Шинель, потерявшая Башмачкина, переходит из рук в руки. Грабители пытаются сбыть ее в каких-то подвалах (открываются люки в полу сцены, туда проваливаются тела, оттуда выползают еще более чудовищные твари), на чердаках, у труб. Пара жуликов терзает Шинель, определяя ее качества, а потом сгорает в пожаре. Чиновники судачат о своем мирке на каком-то приеме (работает переводчица, у всех в руках бокалы), но все заканчивается новым убийством. Вдова выпадает из окна. В редакции, куда Шинель пришла давать объявление, убивают редактора. Эти эпизоды завершаются красными вспышками, они пульсируют, дребезжат, экспрессия их нарастает и усиливается гротеск. Возникает картина всеобщего капричоса: абсурд-гротеск-«танец».

Хозяйка квартиры вызывает доктора к больному Башмачкину. Эпизод превращается в черный комикс. И становится очевидным, что все предыдущее – это сон Башмачкина, его бред. Или путешествие Шинели в абсурдистском мире.

В пространстве-времени спектакля массовые сцены (динамичные) перемежаются дуэтными (статичными):



Промежутки динамики уменьшаются, и напряженный ритм становится разреженным, а напряженный бред Башмачкина растворяется в плывущем, уже замедляющемся времени:



Пространство–время спектакля пульсирующее: точки в пространстве возникают и гаснут. Так же вспыхивает и исчезает время: 1–2 минуты – длина эпизода.

На 40-й минуте происходит тот самый перелом ритма. Это – точка «золотого сечения» спектакля: монолог Башмачкина «Помогите!... Если встретите ее, помогите!»

После точки сечения в спектакле самый долгий эпизод, длящийся 7 минут. Зрители находятся на сцене, у задней стены. Действие происходит на сценическом круге и на авансцене. А в этом эпизоде в пространство спектакля включается еще и зрительный зал. По проходу в зале идут придворные и ведут Шинель. Император играет в теннис. Он награждает Шинель орденом за ее необычайные поиски Башмачкина.

Масса, коллективное тело, ритмическое колебательное движение исчезают.

Башмачкин и Шинель устремляются навстречу друг другу. До этого линии их движения в пространстве–времени шли параллельно.



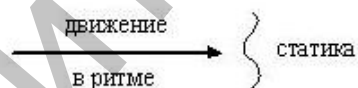
«Ты найдешь меня! Я здесь! Сюда!» – «Всего пять минут по небу...»

Из люка вылезают все предыдущие тела, обступают Башмачкина словно тени. Действие схлопывается в одно мгновение и в одну точку. Свет гаснет.

Спектакль Талгата Баталова и Александра Андрияшкина – насквозь гоголевское пространство–время. Реальность в нем сгущается, отрывается, разрывается. Благодаря усиленному гротеску превращается в ирреальность. Пространство–время здесь – это внутреннее пространство–время Башмачкина + внутреннее пространство–время Шинели, отзеркаливающие друг друга, друг на друга наложенные.

Цветовая партитура спектакля. Основная масса цвета – это серо-черный. Красный выступает рефлексом. Он всегда несет в себе смысл акцента, цезуры и символа. Локальный цвет – это пурпур кресел зрительного зала (цвет императорский, цвет власти).

Пластическая партитура спектакля:



Строгое чередование до «золотого сечения», а затем статика превалирует.

Актерская партитура. Структура ее: хор (коллективное тело – артисты Вячеслав Ферапонтов, Аким Беслимов, Юрий Суслин, Елена Половинкина, Александр Князь, Анжелика Золотарева, Надежда Вонсович, Виктор Буянов), солисты эпизода (выделенные и одновременно находящиеся внутри хора, т. е. рельефы), два главных персонажа.

Талгат Баталов: «Процесс идет обалденно, потому что артистов-то я уже знаю и при распределении взял тех, кто может работать именно в таком формате. Так что мы на репетициях веселимся, фантазируем, дурачимся и сочиняем вместе. Мне кажется, что это очень важно на таких лабораториях. А еще мы иногда не можем понять, кто кого играет. У нас примерно 30 персонажей. Артисты играют несколько ролей» [6].

Александр Вислов: «Лихо сделанная штука. Чувствуется, что артисты прониклись этим ритмом, этой идеей. Получилась почти завершенная, цельная работа» [7].

**Заключение.** В итоге, к постановке были приняты эскиз Алессандры Джунтини по сценарию Ф. Феллини «Дорога» и эскиз Талгата Баталова и Александра Андрияшкина «Башмачкин» по пьесе О. Богаева. Скоро должен войти в репертуар театра и спектакль «Горькие слезы Петры фон Кант», который поставила режиссер Юлия Ауг по сценарию Р. Фассбиндера. Кстати, эта работа уже получила приглашение на XIII Всероссийский фестиваль «Реальный театр». Три новые постановки из пяти лабораторных эскизов – отличный результат IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры «Киноवेशалка».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Джунтини, А. Эскиз спектакля «Дорога» / А. Джунтини // «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. – 2014. – 10 окт. – С. 4.
2. Беркович, Е. «Я не вернусь» на сцене / Е. Беркович // «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. – 2014. – 10 окт. – С. 2.
3. Маликов & Бертолуччи // «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. – 2014. – 11 окт. – С. 1.
4. Ауг & Фассбиндер / «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. – 2014. – 11 окт. – С. 3.
5. «Горькие слезы Петры фон Кант» из зрительного зала // «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. – 2014. – 12 окт. – С. 3.
6. Баталов & Богаев // «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. – 2014. – 11 окт. – С. 4.
7. Трогательный трэш // «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. – 2014. – 12 окт. – С. 1.

*Поступила в редакцию 30.10.2014 г.*