

Вадим Максимов

## **Театральное пространство как критерий художественного смысла или его отсутствия на современной петербургской сцене**

**Ощутимая в XXI в. размытость границ буквально всех явлений культуры и художественных понятий остро затрагивает театр. Границы театра настолько трудноуловимы, что становится тенденцией отказ от их поиска.**

При этом надо помнить, что стремление выйти за пределы жанров и видов искусства стало неотъемлемой частью модернистского переворота на рубеже XIX–XX вв. и с тех пор не прекращалось. Это вовсе не значит, что понятия и критерии исчезли, просто они постоянно уточняются или заменяются.

Сведение тематики дискуссий к обсуждению оппозиции «театр – не театр», уже многих раздражающее, не является самоцелью. За этим стоит попытка найти действительно новое качество в общей театральной ситуации.

Среди этих новшеств предлагается, например, критерий провокативности театра. Но опять-таки можно вспомнить, что воздействие провокативных художественных произведений XVII–XVIII вв., созданных на основе христианских сюжетов, было явно более сильным. Другой пример новых форм – это, конечно, использование нетеатрального пространства для создания новой реальности. Использование нетеатральных пространств приводит к «нетеатральной» реакции публики и к столкновению различных стереотипов поведения зрителя в интерактивной ситуации. Другое дело, что констатация этих условий сама по себе ничего не объясняет. Важно не ограничиваться в анализе подобных явлений их познавательностью и социальностью, а выявлять новые эстетические возможности. А кроме того – соотносить возможности художественного воздействия с возможностями зрительского восприятия, связанными с законами психологии искусства и актуальными контекстами.

Если же говорить о возникновении действительно новой ситуации в современном искусстве, она заключается в изменении самого творческого посыла художника. Авторы театрализируют абсолютно любые бытовые ситуации и общественные явления: от имитации поведения на улице и прямого диалога с отдельным зрителем в зале до использования формы доклада или журнальной статьи в тексте спектакля. Одновременно с этим театральное представление максимально сближается с повседневным, обыденным процессом. Здесь легко увидеть современное повторение на новом витке общей ситуации 1960-х гг. с ее документальной драмой, перформансами и спектаклями-диспутами.

В наше время традиционное театральное пространство не является условием сценического произведения. Хотя бы по той причине, что нет четких границ между спектаклем, перформансом и перформативной ситуацией. Любое пространство может быть театральной площадкой.



«Макбет». Александринский театр, Новая сцена.  
Пространство спектакля. Фото А. Брюхановой

Проблематично другое – как преобразить пространство традиционное или, в крайних случаях, выдать его за нетеатральное. Адаптация всех художественных форм – это следствие поиска общего упрощенного языка с широким кругом зрителей, обладающим разнообразными театральными вкусами, или с узким кругом, но нетеатральным.

На примере сегодняшних петербургских спектаклей попробуем увидеть, как театральное пространство определяет их качество.

Возможность воплощения режиссерского замысла не только в мизансцене, но и в самом пространстве впервые воплощена в виртуальных спектаклях Крэга. Значение его трагической геометрии до сих пор не до конца осмыслено современной режиссурой как средство воплощения замысла.

Обратимся к конкретным примерам.

«Макбет» Кшиштофа Гарбачевского на Новой сцене Александринского театра, кажется, главной целью ставит нарочитое соединение всех современных театральных штампов и технических приемов. В основе – постмодернистский принцип использования фабулы и цитат из шекспировской трагедии и очевидное снижение смысла, вкладываемого автором. Построение самостоятельного сюжета, разрушение структуры пьесы однозначно сближает «Макбета» Гарбачевского с версиями Бутусова и Персеваля.

Эстетика спектакля откровенно китчевая: центральная точка декорации – гигантская статуя китайского котика, машущего лапкой. Убийцы – с головами кошечек «Hello Kitty». Музыкальные паузы в ритмах джаза. В костюмах немало японских деталей, куда же без них?

Важный элемент эстетики спектакля – теснота, скученность персонажей. Они буквально сидят на головах друг у друга, отдельные фрагменты сцен играют одновременно. При такой изначальной задаче пространство должно помогать выявить авторскую идею.

Половину сцены занимает экран, на котором в реальном времени демонстрируется видеосъемка происходящего в тесном, прямоугольном помещении, вроде вагончиков для строительных рабочих. Этот видеоряд – вторая игровая площадка, которая превращается в первую. Короткий эпизод в самом начале спектакля – убийство Кавдорского тана – представлен на пустой основной сцене. А далее – бесконечно долгая часть на экране. Это сразу замок Макбета, в котором Дункан, его сыновья, Макдуф с детьми, другие придворные. Нечто напоминающее чайную церемонию, затем примитивные танцы, на переднем плане заговор, общий сон вповалку, Макбет душит Дункана подушкой.

Вульгарность поведения и обыденность творящегося – конечно, нарочиты. Страсти первобытны и просты, персонажи – штампы, обстановка бытовая до китча. Возможно, выбранная эстетика – результат глубокой интеллектуальности режиссера. Но нас интересует только результат. Режиссер выбирает примитивный язык для того, чтобы говорить с самым широким зрителем. Театральный контекст здесь не важен.

Собственно, формой спектакля становится игра пространств. Большая часть сценического времени проходит в «строительном вагончике», т.е. мире экранном, но более реальном, чем сцена. Реальном за счет постоянных крупных планов и натуралистических подробностей (например, убийства).

Целый ряд эпизодов в спектакле абсолютно необязательны и имеют самостоятельное значение, помимо пьесы и помимо спектакля. Нарочито противопоставлен общему действию эпизод на большой сцене со стихами Мицкевича, прочитанными на польском языке. Искать связь его со спектаклем – бессмысленно. Вероятно, стихи Мицкевича возникают просто потому, что их читает актер-однофамилец. Можно догадываться, что мир на большой сцене – мир воображения, фантазии. Но и эта версия рухнет: в первый киноэпизод введен монолог Дункана о свободе, выборе и страхе, который никак не относится к «реальности» «Макбета».

Неизменно важная сцена пира, во время которой является Дух Банко, вынесена на главную сцену. Гостями здесь становятся зрители. Еще один «новый» в спектакле прием – обращение к залу. На пир является Банко. Он выкрикивает придуманный ему текст про то, что устроит свое шоу и... стреляется!

Совершенно очевидно, что каждая сцена самостоятельна, рассчитана только на эффект и обнаруживает полную несостоятельность режиссуры. То, что каждый герой пытается навязать свою игру, устроить собственное шоу – эффектно, доступно и может быть идеей спектакля. Можно даже привязать эту тему к вставному монологу Дункана в начале спектакля, но – воспринимаются действия, а не тексты. В художественном процессе действия должны складываться в некую последовательность. Сюжет – склад событий – никто не отменял. Оттого, что сюжет современного спектакля перестал быть литературным, он обязан стать еще более театральным. Только не в «Макбете» Гарбачевского.

Финальная сцена – тоже на «экране» – разворачивается в недоступном для зрителя пространстве. Долгое умирание Леди Макбет физиологично и натуралистически подробно. Эффект усиливается тем, что леди полностью обнажена. Правда, эротизм в сцене снят, но от этого не появляется художественность. Только потому, что на этом спектакль заканчивается, можно понять, что это и есть развязка. Леди Макбет играет не трагедию, а истерику. Супруг делает ей укол, вероятно, чтобы прекратить мучения. Шекспировскому Макбету до Леди уже нет дела – здесь же Макбет ограничен семейной драмой. Он вешает нагую мертвую Леди на дальнем плане пустой комнаты. Этот жест не меняет ничего в спектакле и имеет чисто внешний эффект. А вот то, что в самом Макбете происходит какой-то внутренний процесс, становится понятным, когда он движется от повешенной Леди на камеру с шепотом «где Макдуф?», то есть идет к своей смерти. На этом спектакль завершается.

Беспомощность режиссуры проявляется в случайности и необязательности каждого эпизода. Но еще очевиднее случайность сценического пространства. Помимо пустой сцены есть третья площадка в глубине, которая почти не используется и половину которой занимает гигантская статуэтка китайского котика с качающейся лапкой. Это скорее, декорация, которая в лучшем случае создает атмосферу. Видео-площадка – воплощение тесноты и замкнутости, а основная сцена – пустоты и пространственности. Но проигрываемые эпизоды могли бы происходить на любой из трех сцен.

Критики, обнаруживающие некое новаторство в спектаклях Гарбачевского, подчеркивают открывающуюся перед зрителем возможность соотносить в своем восприятии логически не вытекающие из развития действия фрагменты. Тем самым спектакль рождается в сознании зрителя, и каждый зритель видит свой спектакль. Это известное явление, активно используемое сюрреалистами во всех видах искусства и получившее название «ошеломляющий образ». Однако осуществление этого принципа возможно только при наличии четкой структуры представления, продуманного замысла. В ситуации аморфного высказывания – и даже хэппенинга – этот принцип не работает, то есть не приводит к эстетическому воздействию.

Спектакль «Марат/Сад» по пьесе Петера Вайса на шестом ярусе Александринского театра не может восприниматься вне контекста его сценической истории. Вряд ли он рассчитан на зрителей, не знающих об эпохальном спектакле Питера Брука. Разграничение и столкновение пространств пациентов и зрителей спектакля здесь неизбежно. Режиссер Андрей Калинин усиливает разграничение за счет самого избитого на этой сцене приема – зрители сидят с двух сторон друг напротив друга, а посередине клетка. В спектакле Брука пространство было другим, не столь отделенным от зрителя – и логика пьесы и логика режиссера приводили к попытке преодолеть замкнутость. Калинин отказывается от этой логики не потому, что предлагает что-то другое, а потому что форма спектакля не предлагает никакого сценического содержания. Вместо художественной логики игра с предметами. Ванна, в которой гниет Марат, поднимается на помост, а потом с грохотом скатывается по рельсам вниз. Это, скорее всего, кульминационный момент. Если бы ванна выехала на зрителей или к квадриге Александринки, было бы по меньшей мере эффектно.

Спектакль – пример определяющей роли технических приемов, связанных с преобразованием помоста внутри клетки, и пространственной конструкции, которые подменяют собой и полностью исчерпывают художественное решение. Тенденция не редкая в современном театре. Другой пример – «Ворон» Николая Рощина на большой сцене Александринки. Сложные механические конструкции создают яркий и бездушный мир, совершенно лишенный действия.

Тенденция, имеющая глубокие корни. Наглядным примером был «Газ» Георга Кайзера в БДТ в 1922 г. в постановке Константина Хохлова. А.А. Гвоздев, подробно описывая этот спектакль, определил его как



«Ваш Гоголь». Александринский театр, площадка «Шестой ярус».  
Сцена из спектакля. Фото В. Сенцова

неудачу вследствие определяющей роли декорации и пространственного решения Юрия Анненкова. Важно, что замечательные сами по себе отдельные фрагменты спектакля в системе координат Гвоздева оценены как не сложившееся произведение.

Логично, что пространство шестого яруса привлекает режиссеров своей специфичностью и уникальностью, но при этом задает жесткие рамки и довлеет их постановочному замыслу. Коварство пространства проявилось в постановке «Марат/Сад». В спектакле Валерия Фокина «Ваш Гоголь» оно в большей степени помогает режиссерскому замыслу. Миры фантастические, возникающие в воображении Гоголя, реализовываются на верхней сцене. В финале Гоголь преодолевает пространство, прорываясь через окно в противоположную сторону, к квадриге Александринского театра. Случившееся через пару лет перенесение спектакля «Ваш Гоголь» на Новую сцену выдвинуло условия, диктуемые совершенно иным театральным пространством. Если говорить о финале, Гоголю оказалось некуда уходить, кроме как в глубь сцены, в то пространство, где возникают его видения. Развязка спектакля радикально поменяла свой смысл: вместо финального прорыва в иную реальность – возвращение к своему началу, к своим фантазиям, в замкнутый мир гоголевских видений. Вот пример художественной формы, диктуемой условиями пространства, а не режиссерским замыслом.

Традиционное пространство большой сцены Александринки менее способствует нетеатральному решению, но и менее опасно в театральной трактовке. Здесь демоном-искусителем чаще выступает зал.

Теодорос Терзопулос использует пространство большой сцены Александринского театра, преобразая его в спектакле «Мамаша Кураж» в любое место действия. Введенный режиссером «персонаж от театра», произносящий ремарки, находится на авансцене. Повозка Мамаша Кураж создается телами актеров – из них составляются колеса и фургон, что дает повод к импровизации и подстегивает игру воображения. В принципе, использование пространства здесь совершенно традиционно. Неожиданность возникает, когда действие пьесы достигает кульминации. Катрин бьет в барабан и будит город, разумеется, не с повозки, но ...из ложи одного из ярусов! Критик сказал бы, что героиня хочет разбудить не город, а зал. А мы скажем, что режиссер идет по пути задачи Брехта вынести действие Катрин за рамки основной линии пьесы.

Тем не менее, в драме Брехта сцена с барабаном кардинально меняет всю ситуацию. Несмотря на трагизм разворачивающихся событий, жизненная позиция Мамаша Кураж остается неизменной. В этом идея Брехта. В спектакле зритель почти не замечает Катрин, а часть зала и вовсе не может ее видеть. Действие, важное для Терзопулоса, будет связано с финальным совокуплением Мамаша Кураж с аллегорическим персонажем, введенным в спектакль, – образом войны и смерти.

Режиссер вправе поступать с пьесой как ему угодно. Но поступки должны определяться художественной логикой. В спектакле линия Катрин полностью сохранена, кроме главной сцены пробуждения города, соединяющей все линии пьесы – она решена как маргинальная и по линии развития сюжета и по месту действия. Так пространственное решение спектакля воплощает смысловой сдвиг, важный для режиссера. Другое дело, что при такой структуре и при таком сценическом решении линия Катрин оказывается не включенной в основной сюжет, если не сказать лишней, а эффектный финал не вырастает из действия спектакля.

В отличие от большинства своих признанных братьев Андрей Могучий долгие годы без труда обживает и театрализует любое нетеатральное пространство. Так же без проблем он оживляет и разнообразит академическую сцену. Но вот появляется «Гроза» в БДТ, и создается ощущение, что героям тесно в этом пространстве. (Звучит банально, но начнем с простых истин.) Пространство задника существует явно

само по себе – с яркими световыми эффектами и сюжетной «палехской» живописью. Персонажи выезжают на авансцену на платформах из боковых кулис – как на блюдечках. Одно это вписывает спектакль в конкретную, легко угадываемую традицию. Это традиция не Островского Малого театра, а Островского Мейерхольда (причем эпохи не «Грозы», а «Леса», в котором зрелище имело площадной, ярмарочный характер, а актер взаимодействовал с движущейся системой вещей). К тому же зритель никуда не уйдет от ассоциации с платформами из мейерхольдовского «Ревизора». Пространственный прием подтверждается особым способом функционирования персонажей. Буквально каждый прибыл на сцену из своего мира, со своим языком. Эти миры выражены звуками, мелодией, говором. Борис – солист оперного театра – и этим все сказано. Катерина – одинокая хранительница поэтической народной культуры. Это противоположные миры, крайние точки звуковой палитры спектакля. Конфликт Островского выражен в столкновении звука и языка. Конфликт развивается, и Борис с Катериной сливаются в любовном дуэте, освобождаясь от своих звуковых схем, подхватывая голосом реплики друг друга и соединяясь в бесконечную мелодию. А привычная проза, «нормальная» человеческая речь возникнет у Катерины только тогда, когда поэзия кончится, и героиня начнет каяться и признаваться в грехах. Прозаическая речь здесь становится не покаянием, а освобождением от любых масок и схем – обретением свободы.

Место в спектакле каждого персонажа определяется его звуковой партией, а место в конфликте – звуковой эволюцией и вступлением в общий хор. Поэтому появляются и персонажи без текста – три человека-птицы, воркующие на своем языке. Кажется на первый взгляд странным и эклектичным использование в зале БДТ японской ханамити – «дороги цветов» с левой стороны сцены. Явное указание на совершенно иную традицию.

Почему бы героям «Грозы» просто не выйти из зала, как это случается в каждом спектакле Александринки? Потому что Могучий-режиссер разрушает штамп и использует различные традиции.

И когда мы видим, что персонаж, выходящий на сцену по «дороге цветов» – безумная Барыня, вселяющая мистический, потусторонний ужас, то понимаем, что этот прием абсолютно оправдан. Барыня не выезжает на очередной платформе, она приходит из другого мира, точнее, из другой театральной традиции. Используя пространство,

режиссер добивается объемности конфликта. Сконцентрировав тотальный конфликт в одном пространстве, он демонстрирует другую его грань, связанную не с любовной интригой и одиночеством Катерины, а с желанием преодолеть законы мироустройства, буквально переводя персонажей в другую плоскость.

Замысел спектакля «В прошлом году в Мариенбаде» Дмитрия Волкострелова раскрывается, прежде всего, с помощью пространственного решения. Площадка Новой сцены состоит из 12 квадратных подъемных платформ, расположенных в четыре ряда по три. В большинстве спектаклей подъемный механизм служит для смены декораций.

И здесь дальний ряд платформ обозначает в одном из эпизодов широкую барную стойку. В остальных же платформы используются иначе.

Спектакль решен в постмодернистской эстетике – он соотносится с фильмом Алена Рене. Предположу, что восприятие спектакля как художественного явления предполагает знакомство с фильмом. При этом кинороман (сценарий) Роб-Грийе для спектакля значения не имеет. Его самостоятельный сценический язык заявлен с первой же сцены игры. В фильме партии происходят на глазах зрителей, за ними надо следить. В спектакле партии, идущие параллельно за несколькими столиками, не видны, важен только сам факт игры и предопределенность проигрыша в финале при бесконечном повторении.

Если в фильме принцип бесконечного повторения воплощен в тексте и в передвижении в пространстве, в спектакле он умножен сценическими средствами. Каждого из трех персонажей исполняют три актера. Но при этом реплики фильма/романа могут повторяться любым исполнителем. Каждый персонаж не только «растроился», но и размылся, утратив отличие от других. Главная идея спектакля – потеря индивидуальности, обезличивание. Это касается не только сближения и дублирования персонажей, но и отказа от индивидуальности актерского исполнения. Есть разные детали в костюмах и интонационной подаче текста, но они не имеют принципиального значения. Любую роль может играть любой актер.

В новой сценической форме мы имеем дело не с персонажами, а с актантами: героиня, возлюбленная – объект; любовник, добивающийся ее – субъект, третий персонаж, возможно, муж, возможно, друг – соперник, он же помощник, способствующий их сближению. Сценическими средствами удается воплотить сущность современной общественной ситуации – превращение человека в функцию. Сегодняшнее общество



«В прошлом году в Мариенбаде». Александринский театр, Новая сцена. Сцена из спектакля. Фото А. Брюхановой

живет по вполне театральным законам: начальник выполняет командные функции, не заботится о реальной работе и производстве продукции; законодатель изобретает законы, но не стремится с их помощью усовершенствовать общественное устройство; служащий отдает свои силы написанию отчетов, которые не имеют никакого отношения к реальной работе.

Спектакль Волкострелова, созданный в изысканной эстетике и требующий интеллектуальной работы, оказывается актуальным и общественно значимым.

Патрис Пави в знаменитом «Словаре театра» высказывает мнение по поводу исчезновения персонажа. Несмотря на «кончину романтического героя и размытость характеристик во внутреннем монологе, театр, вполне возможно, не сможет обойтись без персонажа так, как это удалось роману, и персонажу не грозит раствориться в списке свойств и знаков. О том, что персонаж делим и не являет собой чистое самосознание, в котором совпадают идеология, дискурс, нравственный конфликт и психология, – известно, начиная с Брехта и Пиранделло. <...> Перестановки, расщепление, гротескные разрастания персонажа на самом деле лишь отражают раскол, существующий в психологическом и общественном сознании. <...> Персонаж не умер; он просто стал полиморфным и трудноуловимым. Таков был его единственный шанс остаться в живых»<sup>1</sup>.

Согласимся с Пави – персонаж не умер. Но существует он на сцене, разлагается и дублируется только для того, чтобы художественно выразить трагедию исчезновения человека.

Вернемся к соотношению фабулы фильма/романа и оригинального сюжета спектакля. Эстетика «нового романа» и «новой волны» 1960-х требовала больших усилий зрителя/читателя, чтобы понять, что год назад в Мариенбаде произошла гибель героини и теперешнее действие происходит в мире мертвых. Сегодняшний режиссер не требует от зрителя разгадывания кроссвордов – слово «ад» написано на обложке программки спектакля.

Требуется ли повторный просмотр для его понимания? Нет, не требуется. Смысл спектакля ясен. Требуется ли знакомство с материалом фильма? Вероятно, да. Для полноценного восприятия художественной формы спектакля необходимо бессознательное соотнесение эстетической реакции, вызванной спектаклем, с эстетической реакцией, вызванной фильмом.

Основным выразительным средством спектакля становится преобразование пространства. Поначалу двенадцать платформ обозначают пространство с игральными столиками, но далее включается фактор времени. Выплывающая снизу платформа соотносится с наплывом воспоминаний. За воспоминанием о прошлом годе всплывает новая платформа. Визуально воспроизводится эффект бесконечности прошлых лет и пространств. Событие, кажущееся настоящим, погружается на платформу в бездну и на глазах зрителей становится воспоминанием. Ускоряющиеся смены соответствуют убыстрению работы мысли и прояснению того, что настоящего уже нет.

Художественное пространство приобретает новое качество в финале, когда платформы сменяют друг друга уже без персонажей. Человек окончательно исчез, а платформы-воспоминания выстраиваются в ровное поле, за границу которого нам пока не проникнуть.

Спектакль вполне можно назвать совершенным. Смысл, заложенный в материале, реализован в абсолютно адекватных художественных формах.

Фактор сценического пространства в каждом спектакле становится определяющим для обнаружения либо соответствия художественных средств, либо их служебности и отсутствия художественного значения.

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 255–256.